

Міністерство освіти і науки України
Вінницький національний технічний університет

Т. І. СІДЛЕЦЬКА

**КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ
УКРАЇНСЬКОГО ОРКЕСТРУ
НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

Монографія

УНІВЕРСУМ-Вінниця
2009

Передмова

УДК 78.03 (477):785.1

С 34

Рекомендовано до видання Вченою радою Вінницького національного технічного університету Міністерства освіти і науки України (протокол № від 26.02.2009 р.)

Рецензенти:

М. А. Давидов, доктор мистецтвознавства, професор

О. М. Берегова, доктор мистецтвознавства, в. о. професора

Т. Б. Буяльська, кандидат філософських наук, професор

Науковий редактор: кандидат мистецтвознавства, доцент
Л. А. Гнатюк

Сідлецька Т. І.

С 34 Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: монографія / Т. І. Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2009. – 184 с.

ISBN 978-966-641-314-0

В монографії досліджується становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів як явища музичної культури України. У роботі розкрито культурно-історичні передумови виникнення оркестру, визначено головні чинники, які вплинули на формування українського оркестру народних інструментів. На основі аналізу творчої діяльності професійних українських оркестрів народних інструментів виявлено особливості професіоналізації й узагальнено провідні тенденції розвитку українського народного оркестру на сучасному етапі.

Для мистецтвознавців, культурологів, фольклористів, діячів культури та мистецтв, викладачів, студентів і загалом широкого кола читачів, які цікавляться проблемами художньої творчості та українського народного мистецтва.

УДК 78.03 (477):785.1

ISBN 978-966-641-314-0

©Т. Сідлецька, 2009

З М І С Т

| | |
|---|------------|
| Перелік умовних скорочень | 4 |
| ПЕРЕДМОВА | 5 |
| Розділ 1 Український оркестр народних інструментів як предмет наукового дослідження..... | 9 |
| Розділ 2 Народне музичне мистецтво: інструментарій і виконавство..... | 29 |
| 2.1. Генеза та розвиток народного музичного інструментарію | 29 |
| 2.2. Культурно-історичні передумови виникнення українського оркестру народних інструментів..... | 57 |
| Розділ 3 Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів | 74 |
| 3.1. Формування українського оркестру народних інструментів (кінець 1920-х – друга половина 1950-х років) | 74 |
| 3.2. Особливості професіоналізації українського оркестру народних інструментів у 1960–1980-х рр. | 101 |
| 3.3. Тенденції розвитку українського оркестру народних інструментів у період незалежності України | 131 |
| ПІСЛЯМОВА | 150 |
| Література..... | 153 |

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВУКМУЗКОМ – Всеукраїнський музичний комітет.
ВУЦВК – Всеукраїнський Центральний Виконавчий комітет.
ВЦРПС – Всеросійська центральна Рада професійних спілок.
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
ДВУ – Державне видавництво України.
КМП – Київське музичне підприємство.
ЛКСМУ – Ленінська Комуністична Спілка молоді України.
ЛДМА ім. М. В. Лисенка – Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка
МХТ УРСР – Музично-хорове товариство Української Радянської соціалістичної республіки.
НКО – Народний комісаріат освіти.
НМАУ ім. П. І. Чайковського – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
НРКУ – Національна радіокомпанія України.
ПУР – Політуправління революційної військової ради Української республіки.
ХОРПС – Харківська окружна рада професійних спілок.
ЦДАМЛМ України – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

*Присвячую Юрію Васильовичу –
моєму коханому чоловікові
і другові*

ПЕРЕДМОВА

В умовах розбудови незалежної України назріла необхідність узагальнення багатьох здобутків національної культури на основі аналізу сучасного стану та тенденцій розвитку її видів, жанрів, форм. До їх числа безперечно належить і така форма національного музикування, як український оркестр народних інструментів. Саме ці мистецькі колективи пропагують у суспільстві найкращі зразки народно-інструментального мистецтва. Вони відроджують і розвивають народно-інструментальні традиції, які є духовним надбанням нації. Творча діяльність українських оркестрів народних інструментів має важливе значення для розвитку музичної культури України.

Упродовж ХХ ст. вітчизняні вчені досліджували український народний оркестр¹ у різних аспектах. Вони вивчали історію народного музичного інструментарію, шляхи його удосконалення і можливості реконструкції та використання у складі українського народного оркестру (Є. Бобровников [18], Є. Бортник [23], Л. Гайдамака [42; 43; 44], В. Гуцал [64], О. Незовибатько [183, 184, 185], І. Скляр [256, 257], Г. Хоткевич [278], Л. Черкаський [285]), присвячували свої студії питанням виникнення та формування українського оркестру народних інструментів (А. Гуменюк [63], П. Іванов [112], В. Комаренко [131], Мих. Лисенко [158], С. Марцинковський [162; 163], Л. Носов [190; 192]) висвітлювали методику роботи з народним оркестром, особливості його функціонування, специфіку виконавської діяльності (Є. Безп'ятов [302], В. Воєводін [38], О. Ільченко [115; 116; 117], В. Комаренко [130], І. Розумний [246], Є. Юцевич [302]), порушували питання створення репертуару для українського народного оркестру (В. Дейнега [82], Л. Дrajниця [90], В. Гуцал [66], Д. Пшеничний [231]). Та, попри значну кількість робіт, присвячених проблемам даної сфери, помітно не вистачає комплексних досліджень, у яких було би простежено культурно-історичну еволюцію українського оркестру народних інструментів з урахуванням основних передумов

¹ У даному дослідженні поняття «український оркестр народних інструментів» та «український народний оркестр» застосовуються як синоніми.

Передмова

виникнення, становлення та професійного розвитку оркестру і його складових протягом усього періоду його існування. Цим і зумовлений вибір теми дослідження – «Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів».

У даній книзі спробуємо:

- проаналізувати і систематизувати наукову літературу та інші джерела з означеної тематики;
- виявити культурно-історичні передумови виникнення українського оркестру народних інструментів;
- з'ясувати головні чинники, що вплинули на формування оркестру;
- виявити особливості професіоналізації українського оркестру народних інструментів;
- проаналізувати й узагальнити провідні тенденції розвитку українського народного оркестру на сучасному етапі.

Джерельну базу дослідження становлять архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, архіву Національного оркестру народних інструментів України. Мистецтвознавчі, історичні, культурологічні, фольклористичні праці вітчизняних і зарубіжних учених, матеріали періодики. Важливу в аспекті проблематики монографії інформацію також було отримано у процесі безпосереднього спілкування з учасниками мистецького процесу, зокрема з керівниками та виконавцями досліджуваних колективів.

У процесі підготовки монографії були використані рукописи, листи, документи з питань концертної діяльності колективів, репертуарні списки. Ці архівні матеріали є надзвичайно цінними, значна частина їх уперше вводиться до наукового обігу.

У пропонованій увазі читача монографії досліджено сутність українського оркестру народних інструментів як унікального явища музичної культури України; відтворено історичні події, політичні та соціокультурні процеси досліджуваного періоду; простежено головні етапи еволюційного розвитку українського народного оркестру; уточнено й осмислено зміст основних понять народно-оркестрового виконавства; загалом відображено цілісну картину становлення та розвитку українського оркестру народних інструментів у контексті музичної культури України.

У роботі виявлено культурно-історичні передумови виникнення українського народного оркестру, до яких належать широке побутування і популярність серед народу ансамблів троїстих музик; організація капел бандуристів і різних за складом оркестрів народних інструментів; запровадження академічного професійного навчання на народних інструментах. З'ясовано також головні чинники, які вплинули на формування українського народного оркестру, серед них найважливішими є державна політика у сфері культури і мистецтва; удосконалення та реконструкція народного музичного інструментарію; розвиток навчання на народних інструментах.

На основі аналізу творчої діяльності професійних українських оркестрів народних інструментів виявлено особливості професіоналізації українського народного оркестру, які полягають у наявності удосконаленого музичного інструментарію, участі висококваліфікованих виконавців та диригентів із професійною музичною освітою, наявності оригінального високохудожнього репертуару, регулярній концертній практиці. У книзі висвітлено також провідні тенденції розвитку оркестру на сучасному етапі, до яких належать використання удосконаленого народного музичного інструментарію; усталеність інструментального складу; професійна підготовленість виконавців; оновлення та ускладнення репертуару; поєднання народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики.

Основні теоретичні положення й висновки дослідження можуть бути використані у вищих навчальних закладах у лекційних курсах, програмах спецкурсів та спецсеминарів, а також у процесі вивчення відповідних тем із культурології, мистецтвознавства, теорії та історії народно-оркестрового виконавства, стати підґрунтям для подальших розробок із даної проблематики.

Висловлюю глибоку вдячність усім, хто допомагав у підготовці монографії. Особлива подяка ректору Вінницького національного технічного університету академіку Б. І. Мокіну за надану можливість видати працю у цьому навчальному закладі. Дякую рецензентам монографії – професору М. А. Давидову, в. о. професора О. М. Береговій, професору Т. Б. Буяльській, доценту Л. А. Гнатюк за доброзичливе й уважне ставлення до роботи. Щиро вдячна художньому керівнику Національного оркестру народних інструментів України В. О. Гуцалу та керівнику і головному диригенту Академічного оркестру народної та популярної музики Національної радіокомпанії України С. І. Литвиненку за надання

Передмова

важливої в аспекті проблематики монографії інформації. Особливу подяку хочеться висловити професору Ю. Л. Афанасьєву за допомогу у здійсненні дослідження.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКИЙ ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Перш ніж перейти до аналізу наукової літератури, що присвячена дослідженню різних аспектів українського народного оркестру, треба з'ясувати поняття «оркестр», «оркестр народних інструментів», «український оркестр народних інструментів».

Так, у наукових та енциклопедичних виданнях поняття «оркестр» (від грецького слова *orchestra*) трактується як майданчик перед сценою в давньогрецькому театрі. У сучасному розумінні оркестр – це великий колектив музикантів, які грають на різних інструментах і разом виконують музичний твір, написаний для даного інструментального складу. Оркестром також називають сукупність самих музичних інструментів, на яких грають учасники колективу [300, с. 369]. Оркестри між собою відрізняються за інструментальним складом (однорідні і мішані) і за призначенням у музичній практиці (військові, естрадні та ін.). Слід наголосити, що основною особливістю, яка відрізняє оркестр від будь-якого інструментального ансамблю, є групи однорідних інструментів, або їх ще називають сім'ями оркестрових інструментів. Сім'я музичних інструментів – це об'єднання всіх різновидів певного музичного інструмента (враховуючи основного представника). Вони об'єднані за основним конструктивним принципом, інструменти однохарактерні за звучанням, але різні за розміром і регістровим розміщенням діапазону [300, с. 461]. Інструменти, з яких утворюються головні оркестрові групи називаються основними, а ті, які не входять до цих груп, мають назву епізодичних.

Оркестр народних інструментів – колектив виконавців на народних інструментах, які застосовуються в автентичному або реконструйованому вигляді та історично побутують у культурі певного етносу. Принцип організації оркестру народних інструментів пов'язаний з національними особливостями музичної культури даного народу та рівнем її розвитку [177, с. 402].

Серед вітчизняних учених, фахівців у сфері народно-оркестрового виконавства існує думка, що на сьогоднішній день в Україні побутують два типи оркестрів народних інструментів – струнно-смичковий і струнно-щипковий [81; 72; 114]. Струнно-смичковий оркестр народних інструментів називають українським. Як бачимо,

дослідники визначають назву оркестру саме за провідною групою колективу (струнно-смичкова), але історія створення і формування українського оркестру народних інструментів значно складніша. Дослідження особливостей інструментального складу оркестру показало, що струнно-смичкові інструменти не завжди були провідною групою оркестру. Тому єдине, що можна стверджувати напевне, це те, що **український оркестр народних інструментів, як і аналогічні оркестри народів світу – це колектив виконавців на найбільш характерних для українського народного побуту музичних інструментах.** Складовими українського оркестру народних інструментів як явища культури є кваліфіковані виконавці, народний музичний інструментарій і репертуар.

Для того, щоб зрозуміти сутність становлення і розвитку українського народного оркестру, необхідно охарактеризувати сам процес переходу від традиційних форм музикування українського народу до такого складного органічного утворення як український оркестр народних інструментів. Це потребує дослідження проблем народного музичного інструментарію, формування інструментального складу, розвитку репертуару українського народного оркестру. Ці питання деякою мірою вже вирішувалися вітчизняними і зарубіжними вченими.

Заслуговують уваги дослідження в галузі народного інструментарію. Перші згадки про музичні інструменти у східних слов'ян знаходимо у літописах, адміністративно-духовних документах, свідченнях іноземних істориків, мандрівників, пам'ятках образотворчого мистецтва (мініатюри, фрески, ікони), усній народній творчості. Візантійський історик VII ст. Феофілакт Сімокатта й арабський письменник і мандрівник кінця IX – початку X ст. Абу-Алі-Ахмед Ібн-Даст, учений Ібн Фадлан також побіжно згадують про них. Тлумачні словники азбуковники, що з'являються у XVI–XVII ст. теж містять певну інформацію про музичні інструменти.

Перші спроби описати вітчизняний музичний інструментарій були зроблені на початку XVIII ст. іноземними дослідниками, які вивчали історію, культуру і мистецтво Росії. Хоч автори у своїх працях наголошували на іноземному походженні музичних інструментів, ці роботи все-таки мали певну цінність, тому що описували побутування інструментів і їх використання.

У 1770 р. опубліковані «Nachrichten von der Musik in Russland» (Відомості про музику в Росії) історика Я. Штеліна (Stdhlin, 1709–

1785)¹, де він описує народні інструменти – свирілі, волинки, пастуший ріжок, гудок, колісну ліру, бандуру, гуслі та ін. Автор подає короткі відомості про будову інструментів, прийоми гри і використання в музичному побуті. Записи Я. Штеліна надзвичайно цінні, тому що вони є найпершими й у них зафіксовані сучасні автору інструменти, які на той час широко використовувались у виконавській практиці і набули великого поширення [295].

У 1788 р. з'явилася робота Й. Беллермана (Bellermann, 1754–1841) «Bemerkungen über Russland...» (Замітки про Росію з точки зору науки, мистецтва, релігії та інших особливих відношень) [310]; у 1794 р. надрукували працю етнографа І. Георгі (Йоганн – Готліб, 1729–1802) «Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного» [47]. У цих роботах автори побіжно згадують про побутування музичних інструментів у народному середовищі. Серед них балалайка, гудок, гуслі, волинка та ін.

У 1795 р. вийшла друком французькою мовою «Dissertation sur les antiquites de Rusie» (Дисертація про російські старожитності) дослідника російських народних пісень та інструментів М. Гатрі (Guthrie, ? – 1807), де також містився розділ, присвячений музичним інструментам. У цій роботі автор доповнив попередніх дослідників і дав відомості про ріжок, пастуший ріг, крилоподібні гуслі, балалайку, гудок, кувиці, свиріль, дудку, волинку, жалейку. Також М. Гатрі зробив спробу зіставити ряд російських народних інструментів із давньогрецькими для того, щоб довести їх можливе запозичення у греків. Висунута дослідником теорія тривалий час побутувала серед авторів, які писали про народні музичні інструменти. У цій роботі, на відміну від попередніх праць дослідників, уже були зображення інструментів, що використовувалися в народному побуті. Але у праці М. Гатрі є деякі помилки і неточності, зокрема, автор жалейкою називає кувиці [311].

Російський історик О. Рігельман (1720–1789) у роботі «Летописное повествование о Малой России...» (1847), описуючи життя, побут, звичаї та обряди українського народу, згадує також народні музичні інструменти – скрипку, басолю, цимбали, гуслі, бандуру, лютню, труби [240].

¹ Робота надрукована у книзі M. Johann Joseph Haigold's. Beglagen zum neueranderten Russland. Riga und Leipzig, 1770. Існує російський переклад Б. Загурського: Штелин Я. Музыка и балет в России в XVIII в. – Л.: Тритон, 1935. – 190 с.

Наприкінці XIX ст. здійснюються перші спроби систематизувати народний музичний інструментарій. Велика роль у цьому належить російському музикознавцю М. Петухову (1843–1895). Його робота «Народные музыкальные инструменты Санкт-Петербургской консерватории» (1884) містить опис музичних інструментів, що використовувалися в побуті російського народу і народів Сходу. У своєму описі дослідник подав будову, спосіб гри та короткі відомості про походження кожного інструмента. Із тих народних музичних інструментів, що побутували у Росії М. Петухов описав струнні (балалайку, кобзу, торбан, ліру), духові (сопілку, сурну, пастуший ріжок, флейту Пана, свистуни), ударні (литаври, барабани) [203]. Слід відмітити, що на той час роботи вченого мали велике значення для розвитку наукової думки про вітчизняний народний інструментарій.

Особливий інтерес являють музично та історико-етнографічні дослідження російського етнографа, інструментознавця М. Привалова (1868–1928), що виходять друком на початку XX ст. Його роботи «Ударные музыкальные инструменты русского народа», «Гудок – древнерусский народный смычковый инструмент ...», «Танбуровидные музыкальные инструменты», «Музыкальные духовые инструменты русского народа...», «Ли́ра (лира, рыле и реле). Русский народный музыкальный инструмент», «Музыкальные духовые инструменты русского народа. Свистящие инструменты» важко переоцінити [216–221]. Тут дослідник простежив генезу, походження та історичний розвиток народного музичного інструментарію. Найціннішим у працях ученого є свідчення про використання народних інструментів у народному побуті і художньому музичному виконавстві.

До теперішнього часу не втратили своєї актуальності праці відомого російського музикознавця О. Фамінцина (1841–1896). У його роботі «Скоморохи на Руси» висвітлюється роль мистецтва скоморохів у музичній культурі Росії і описується їх інструментарій (гуслі, труби, бубни, сопелі, сурни, домри, волинки, гудки, ліри, органи та ін.) [272]. У дослідженні «Гусли. Русский народный музыкальный инструмент» автор, крім старослов'янських гуслів, розглядає і цимбали, що є цінним для нашого дослідження [270]. Наступна робота дослідника «Домра и сродные ей музыкальные инструменты...» містить інформацію про домру, балалайку, гітару, кобзу, бандуру, торбан [271]. Варто зазначити, що у вивченні інструментів дослідника цікавила переважно їхня будова, і він зовсім

не розглядав їх у контексті живої дійсності. Разом із тим, для досліджень ученого характерні широке використання першоджерел, чітка систематизація і скрупульозність вивчення народних музичних інструментів.

Робота німецького мандрівника і вченого А. Олеарія (1599–1671) «Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию обратно», що була опублікована у 1906 р., має певну історичну цінність, вона містить фактичний матеріал і сцени старовинного російського побуту першої половини XVII ст. Крім цього автор описує ансамбль музичних інструментів, до складу якого входили струнно-смичковий і струнно-щипковий інструменти. Ще в одній главі, де описуються російські звичаї, А. Олеарій зображує сцену ігор скоморохів. Серед них один тримає в руках гудок, інший грає на гусях [196].

У 1909 р. виходить робота фольклориста та інструментознавця О. Маслова (1876–1814) «Иллюстрированное описание музыкальных инструментов...», де він описав музичні інструменти східних слов'ян, серед яких згадав цимбали, різновиди сопілок, ліри. Дослідник здійснив класифікацію інструментів за розділами, видами і підвидами [164].

Велика кількість публікацій фольклориста і етнографа М. Сумцова (1854–1922) містить інформацію про народні музичні інструменти. Так, у роботі «Українські співці й байкарі» (1910) дослідник описує музичні інструменти, що побутували серед українського народу. До них належать кобза, бандура, ліра, торбан, гуслі, цимбали, бубон, сопілка, дуда, скрипка. Автор коротко висвітлює походження, подає будову і використання у народному побуті окремих інструментів – кобзи, ліри, бандури, торбана, цимбалів [262].

Російський музикознавець М. Фіндейзен (1868–1928) у книзі «Очерки по истории музыки в России...» (1928) робить широкий огляд старовинних російських народних інструментів, серед яких описуються також волинка, ліра, кобза, торбан, скрипка, цимбали, дрімба, бубон та їх побутування в Україні. Автор аналізує старовинні пам'ятки (російські мініатюри, лубочні картини) і письмові свідчення (тлумачення азбуковників), у яких ідеться про народні музичні інструменти [274].

Брошура А. Новосельського «Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов» (1931) містить короткий опис народних музичних інструментів. Автор також подає короткі

відомості про народні інструментальні ансамблі й оркестри, що існували на теренах Росії [188].

У XIX ст. з'являються праці про музичні інструменти в Україні. На сторінках історичного журналу «Киевская старина» можна знайти короткі повідомлення про бандуристів чи лірників, побачити опис бандури, ліри, сопілки.

Серед вітчизняних дослідників, що вперше описали українські народні інструменти, був основоположник української музики, композитор, виконавець, педагог і громадський діяч М. Лисенко (1842–1912). У 1874 р. вийшла друком перша в Україні наукова робота – реферат дослідника «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая», яку автор присвятив творчості відомого бандуриста О. Вересая. Тут він, характеризуючи репертуар виконавця, подає і органологічну характеристику кобзи музиканта. У 1955 р. вона опублікована окремим виданням [148]. Згодом у львівському журналі «Зоря» за 1884 р. М. Лисенко опублікував ще ряд статей. У 1955 р. ці статті вийшли окремою книгою під назвою «Народні музичні інструменти на Україні», де автор описує будову українських народних інструментів, аналізує стрій і подає характеристику їхніх художньо-виражальних можливостей [146]. Але праця мала деякі недоліки. Тут автор розглянув не всі народні інструменти, що побутували в Україні, а лише деякі: бандуру, торбан, ліру, цимбали. Дуже мало відомостей М. Лисенко подає про сопілку, дудку і зовсім не згадує про трембіту, різновиди сопілки (денцівку, флюяру). У праці дослідника відсутні відомості про волинку та басолю. Та, попри всі існуючі недоліки, це була перша робота в Україні, що висвітлювала виникнення і розвиток музичних інструментів українського народу.

Згодом фольклорист і композитор П. Демуцький (1860–1927) видав книгу «Ліра і її мотиви» (1903), в якій дослідив колісну ліру, подав її будову і проаналізував репертуар лірників [83].

Питання збереження самотнього українського інструментарію і методології його дослідження зустрічаються у працях відомих вітчизняних фольклористів Ф. Колесси (1871–1947) і К. Квітки (1880–1953). Так, роботи Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум», «Українські народні музичні інструменти», «Ритміка українських народних пісень», «Наверстування і характеристичні признаки українських народних мелодій», «Характеристика української народної музики» містять відомості про лірників і кобзарів та їх інструменти. У цих працях автор також описує духові народні

інструменти – сопілку та її різновиди (денцівку, теленку, флюяру), трембіту, свиріль, козу, цимбали і згадує ансамбль троїстих музик. Учений у своїх роботах вказував на відставання досліджень інструментальної народної музики від вокальної [129].

К. Квітка у статті «К изучению украинской народноинструментальной музыки» (1973) описує музичні інструменти, що побутували серед українського народу у ХІХ ст. До них належать скрипка, бас, волинка, сопілка, цимбали, дрімба, бубон. Дослідник використовує функціональний принцип систематизації народних інструментів. Він створює класи інструментів і групує їх за видами [123].

Український фольклорист Д. Ревуцький (1881–1941) у роботі «Українські думи та пісні історичні» (1919), характеризуючи походження дум, їхній зміст і стиль, подає короткий опис музичних інструментів – ліри, кобзи, бандури, торбана. Автор висвітлює походження, назву, будову, способи гри і стрій музичних інструментів [234].

У 1923 р. у Берліні вийшла друком праця українського бандуриста В. Ємця (1890–1982) «Кобза й кобзарі», в якій автор дослідив історію походження бандури, описав її будову, способи гри і побутування серед українського народу [94].

У 1930 р. побачила світ перша ґрунтовна праця про цілий ряд українських народних інструментів – робота відомого українського письменника, мистецтвознавця, бандуриста, педагога Г. Хоткевича (1877–1938) «Музичні інструменти українського народу». У своїй книзі автор детально дослідив історію походження українських народних інструментів, їхнє поширення на теренах України і на сусідніх територіях в Росії, Білорусії, Польщі та інших країнах Заходу. Поруч із цим дослідник розглядає еволюцію конструкції, строю, способів гри і форми функціонування всіх музичних інструментів, а також їх роль в народному музикуванні впродовж різних епох. Це була перша спроба вченого систематично охарактеризувати українські народні інструменти. Праця стала поштовхом для відродження, розвитку і удосконалення українського народного інструментарію [278].

Вітчизняний музикознавець і фольклорист М. Грінченко (1888–1942) зробив багато корисного щодо вивчення різних жанрів народної музики. Переважно це стосувалося пісенної і танцювальної народної творчості, але деяка увага в дослідженнях автора приділялася і народно-інструментальній музиці. Так, у праці «Українська народна

інструментальна музика», що вийшла у 1959 р., автор здійснив класифікацію народної інструментальної музики за принципом її належності до певної сфери побутування. Також він описав народні музичні інструменти (бубон, цимбали, дрімбу, сопілку та її різновиди – теленку, денцівку, фляюру), трембіту, дуду, ріг, скрипку, басолю. М. Грінченко подав будову, способи гри і визначив їхнє застосування у побуті українського народу [56].

У роботах досвідченого майстра і музиканта Є. Бобровникова (1918–1988) і викладача М. Матвєєва, що з'явилися у 1950–1960-х роках, характеризуються різні українські народні духові інструменти і висвітлюються способи їх виготовлення [18; 165].

Український майстер і музикант О. Незовибатько (1918–1988) в праці «Ознайомлення з народними музичними інструментами та організація інструментальних ансамблів» (1966) коротко описує походження, будову та використання у музичній практиці ліри, цимбалів, сопілки та інших народних інструментів і дає поради щодо створення українського народного оркестру [183].

Відомий музичний майстер і музикант І. Скляр (1906–1970) у роботі «Подарунок сопілкарям» (1968) подає коротку історичну довідку про сопілку, розглядає її природні властивості, будову, робить розрахунок інструмента, висвітлює матеріали і способи виготовлення сопілки. Безперечно, це видання сприяло розширенню виконавських можливостей сопілкової групи в народних оркестрах і вихованню виконавців на цьому інструменті [257]. У наступній праці «Київсько-харківська бандура» (1971) майстер передає багаторічний досвід роботи по вдосконаленню бандури. Він розповідає про виготовлення двох зразків київсько-харківської бандури – без перемикання тональностей і хроматичної бандури з механізмом перемикання тональностей. Робота містить фото, креслення, вправи, етюди, інструментальні і вокальні твори для бандури [256].

Вагомим внеском у розвиток музичного інструментарію є дослідження російського інструментознавця К. Верткова (1905/06–1972), що з'являються у 70-х рр. ХХ ст. Заслуговує на увагу робота дослідника «Русские народные музыкальные инструменты» (1975), де висвітлюються проблеми музично-інструментальної культури від її витоків і до сучасності. У першому розділі видання міститься типологічний опис народних інструментів. Автор подає їх класифікацію, уточнює термінологію, розглядає будову кожного інструмента і простежує історію його виникнення. У наступних двох розділах висвітлюється історія народних інструментів у контексті

розвитку народно-інструментальної музики [31]. Безперечно, ця праця заповнила існуючі на той час прогалини у сфері народно-інструментального мистецтва і дотепер має велику наукову цінність для вітчизняного інструментознавства.

Значний інтерес представляє «Атлас музикальних інструментов народів ССРСР» (1975), що вийшов у світ зусиллями авторського колективу у складі К. Верткова, Г. Благодатова, Е. Язовицької під керівництвом К. Верткова з його програмною вступною статтею. У цій роботі автори характеризують музичний інструментарій народів СРСР, визначають основні напрямки й етапи роботи з удосконалення народного інструментарію. В основу «Атласу» покладена класифікація музичних інструментів за системою Е. Горнбостеля і К. Закса, але автори точно її не відтворюють, а виділяють групи, підгрупи, види, підвиди і змінюють порядок розміщення груп (від аерофонів до ідіофонів). Це пов'язано із прагненням дослідників наблизити дану систему до загальноновизнаної, де інструменти поділяються на духові, струнні, ударні. Серед українських народних музичних інструментів в «Атласі» представлені свистуни, кувиці, свиріль, сопілка та її різновиди, ріг, трембіта, сурма, кобза, бандура, торбан, скрипка, басоля, ліра, цимбали, бубон, бугай, дрімба, підкова, деркач та ін. Автори коротко описують будову, способи гри, музично-виконавські можливості інструментів, їх репертуар, використання в музичному побуті, у самодіяльній і професійній музичній практиці. Особливою цінністю роботи є те, що вона містить таблиці, на яких зображені музичні інструменти і додатки – платівки із записом фрагментів народно-інструментальної музики – сольної, ансамблевої і оркестрової [32].

Вітчизняний фольклорист Л. Ященко у роботі «Державна заслужена капела бандуристів Української РСР» (1970) розглядає історію виникнення і функціонування капели бандуристів та порушує питання походження і побутування бандури [309].

У роботі «Фольклор і фольклористика» (1979) музикознавця М. Гордійчука міститься опис народних інструментів бандури, торбана, цимбалів, скрипки, басолі, баса, ліри, дрімби, сопілки та її різновидів, кувиці, трембіти, рогу, труби, сурми, волинки [51].

Визначною працею щодо українського народного інструментарію можна назвати роботу вітчизняного дослідника-інструментознавця Л. Черкаського «Українські народні музичні інструменти» (2004), де автор дає вичерпну характеристику кожному музичному інструменту, простежує його походження, еволюцію,

конструктивні зміни, основні прийоми гри, сферу побутування. Учений проводить чітку межу між інструментарієм народного музичного побуту, з одного боку, та народних інструментів, що використовуються у професійній музиці, – з другого. Дослідник наголошує на доцільності вдосконалення професійних народних інструментів і водночас орієнтує на збереження автентичного інструментарію в народному середовищі як постійного джерела професійного мистецтва [285].

Про зростання зацікавленості проблемами народного музичного інструментарію засвідчує низка дисертаційних досліджень, присвячених висвітленню питань історичного розвитку, реконструкції та удосконалення, аспектів використання в музичній практиці народного музичного інструментарію.

Дисертаційні дослідження М. Щоголя «Кобзари Советской Украины и их творчество» (1953), А. Омельченка «Развитие кобзарского искусства на Украине» (1968), монографія Ф. Лаврова «Кобзарі» (1980) присвячені історії виникнення і розвитку кобзарського мистецтва, разом із цим автори розглядають походження, еволюцію, будову, удосконалення та побутування бандури в Україні [297; 199; 142].

У 1971 р. з'являється робота «Украинские цимбалы и их усовершенствование» О. Незовибатька, де дослідник подає відомості про походження цимбалів, їхню будову, шляхи вдосконалення та використання в навчальній і музично-виконавській практиці [184].

Український музикознавець Є. Бортник у своїй праці «Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей» (1982) поруч із розвитком домрового мистецтва висвітлює генезу, еволюцію струнно-щипкового інструментарію і діяльність професійних і самодіяльних оркестрів народних інструментів струнно-щипкового типу в Україні [22].

У дослідженні «Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы» (1990) російського фольклориста І. Мацієвського висвітлюється феномен народно-інструментальної музики, виявляються закономірності її еволюції і своєрідність функціонування у зіставленні з іншими видами народної творчості. Поруч із цим дослідник розглядає музичні інструменти як складову інструментальної культури, розвиває принципи цілісного аналізу і систематизації інструментарію [166].

Дисертація музикознавця Б. Водяного «Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування» (1993) присвячене народно-інструментальній музиці Західного Поділля. Тут автор виявляє суттєві сторони генези, формування та еволюції інструментарію і народно-інструментальної музики західноподільського регіону в системному взаємозв'язку із традиційним побутом народу, його історією та культурою [37].

У роботі В. Дутчак «Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство» (1996) висвітлюються загальні тенденції розвитку бандурного мистецтва. Тут здійснюється аналіз основних виконавських напрямків, аспектів взаємодії професійного й аматорського музикування, композиторської творчості та перекладень для бандури. Поруч із цим автор подає історичний огляд кобзарства України періоду XVI–XIX ст., де висвітлює походження, появу і побутування бандури в Україні, шляхи її подальшого вдосконалення та розвитку [91].

Історії ударного та духового інструментарію присвячене дисертаційне дослідження «Генезис духового та ударного інструментального виконавства України» (2000) П. Круля. Тут автор досліджує давні традиції формування в Україні інструментальної духової музики, виявляє питання походження і первісного розвитку, особливості еволюції, формування та розвиток професійного духового та ударного інструментарію. Водночас дослідник вивчає традиційний духовий інструментарій та його функціональне застосування в різних формах музикування [136].

Український дослідник і музикант Т. Баран у праці «Концертні цимбали: історико-теоретичні та методологічно-виконавський підходи» (2003) висвітлює питання історії, теорії та сучасного побутування концертних цимбалів системи «Шунда» в Україні і у світі [8].

Вітчизняний історик М. Підгорбунський у своїй дисертації «Кобзарський рух в Україні (XVI–XIX ст.)» (2004) відтворює історію кобзарства як складової української культури, робить спробу дослідити появу в Україні кобзи, бандури, торбана, ліри та їх розвиток протягом XVI–XIX ст., учений здійснює аналіз репертуару кобзарів та лірників [204].

Дослідження Л. Пасічняк «Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України XX ст.: історико-виконавський аспект» (2007) присвячене історії становлення та

розвитку народно-інструментального ансамблевого виконавства. Тут автор з'ясовує специфіку академічного ансамблю народних інструментів, визначає провідні засади його жанрової структури і подальші перспективи розвитку. Поруч із цим дослідник аналізує історію походження і побутування народних інструментів на теренах України та їх широке використання в ансамблевому мистецтві. Простежує процес удосконалення інструментарію та його значення у функціонуванні ансамблевого виконавства в Україні [202].

У монографії музикознавця В. Богданова «Історія духового музичного мистецтва України» (2000) висвітлюється історичний розвиток українського духового музичного інструментарію від найдавніших часів до початку ХХ ст. [19].

Питання походження, виникнення і розвитку народного музичного інструментарію представлені також у збірниках наукових праць. У статті К. Верткова «К вопросу об украинской кобзе» (1973) автор пропонує свою версію щодо походження, появи та побутування кобзи в Україні [29].

Численні публікації І. Мацієвського присвячені проблемам народно-інструментальної музики. Серед них слід відзначити дві статті дослідника «Народный музыкальный инструмент и методология его исследования» (1980) та «Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки» (1987), де автор розглядає основні проблеми і аспекти вивчення народних музичних інструментів, методологію їх дослідження, подає ідентифікацію українських народних інструментів [167; 168].

Різноманітні аспекти вдосконалення та розвитку народного музичного інструментарію також висвітлені у статтях вітчизняного дослідника народного музичного інструментарію І. Шрамка. Показовими є його статті «З історії цимбалів» (1983) і «Кобза та бандура у контексті світової культури» (1994), в яких автор розкриває історію виникнення цимбалів і бандури, їхнє походження, будову та побутування в Україні, визначає шляхи еволюції музичних інструментів [291; 292].

Тепер варто перейти до розгляду досліджень, що порушують проблеми формування інструментального складу, створення і розвитку репертуару, принципів організації, історії виникнення і становлення, методики роботи з українським оркестром народних інструментів.

Слід зауважити, що на початковому етапі дослідження українського народного оркестру перші відомості про оркестр є досить поверховими і спорадичними. Це, здебільшого, замітки і статті у газетах і журналах. У публікаціях авторів відсутній глибокий аналіз, вони, переважно, наповнені емоційними враженнями від виступів колективів.

Г. Хоткевич у своїй статті «Воспоминания о моих встречах со слепыми» коротко інформує про вперше організований ним український оркестр народних інструментів. Ця робота увійшла до збірника «Твори в двох томах» і опублікована у 1966 р. [281].

Український бандурист і диригент Л. Гайдамака (1889–1991) у низці статей, що виходять у 1928–1929 рр. у журналі «Музика масам» подає відомості про інструментальний склад організованого ним українського народного оркестру Харківського клубу «Металіст». Так, дослідник висвітлює принципи конструювання бандури харківського типу і сім'ї оркестрових бандур (п'якколо, прими, баса). Подає будову ліри і способи удосконалення цього інструмента, характеризує звуко-виражальні можливості групи лір (сопрано і тенора). Л. Гайдамака описує будову цимбалів і дає рекомендації щодо використання сім'ї цих інструментів (прими і баса) у оркестрі. Автор також визначає характерні особливості групи народних духових (сопілки, свирілі, трембіти) і ударних (литавр, бубна, тарілок, барабана) інструментів [42; 43].

Композитор П. Козицький (1893–1960) у 1929 р. у газеті «Вісті» публікує статтю «Симфонічний ансамбль з українських народних інструментів клубу “Металіст”», де відзначає особливості інструментального складу (рівновага оркестрових груп, злагодженість звучання) і висвітлює деякі аспекти творчої діяльності згаданого оркестру [127].

Велике пізнавальне і практичне значення має робота музикознавця А. Гуменюка (1916–1982) «Українські народні музичні інструменти» (1967), в якій він чітко простежує процес формування, становлення та розвитку різних українських народних оркестрів, викладає основні принципи організації даних колективів, узагальнює досвід їхньої роботи. Дослідник дає також вичерпну характеристику кожного музичного інструмента українського народу, показує його технічні та художньо-виражальні можливості, прийоми гри на ньому тощо. Поруч із цим автор висвітлює історичний розвиток інструментальних ансамблів, ансамблів троїстих музик, розповідає про перші спроби організації українського оркестру народних

інструментів. А. Гуменюк характеризує творчу діяльність провідних народних оркестрів України [63]. Праця вченого стала вагомим внеском у розвиток народної оркестрової справи в Україні.

Брошура «Василь Зуляк» (1960 р.) музикознавця Л. Носова містить відомості про творчу діяльність керівника Мельнице-Подільського оркестру народних інструментів В. Зуляка [190].

Творчу діяльність згаданого колективу також коротко висвітлено у роботі інструментознавця П. Іванова (1924–1973) «Музики з Поділля» (1972) [111]. У наступній праці «Оркестр українських народних інструментів» (1981) на основі творчих здобутків попередників учений показує історію становлення оркестру, робить спробу простежити еволюцію українського народного інструментарію. Вивчаючи шляхи і тенденції розвитку найкращих самодіяльних і професійних колективів, автор пропонує свої варіанти складу українського оркестру народних інструментів мішаного типу. У роботі дослідника містяться відомості про ряд музичних інструментів, які були удосконалені у другій половині ХХ ст., тут висвітлено стан народно-оркестрового виконавства в Україні. Праця детально проілюстрована фотографіями, подано фрагменти партитур творів для українського народного оркестру. Видання завершується шістдесятима роками, але до цього часу не втратило своєї пізнавальної і практичної цінності [112].

Значний інтерес являють дослідження етноінструментознавця М. Імханицького. Так, його монографії «Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра» (1981) та «У истоков русской народной оркестровой культуры» (1987) присвячені історії створення російського народного оркестру. Автор обґрунтовує принципи відбору, реконструкції і удосконалення народного інструментарію, виявляє особливості формування народно-оркестрового репертуару [107; 106]. Для нас вони є надзвичайно цінними з огляду на те, що містять основні принципи, які можна застосовувати при дослідженні різних аспектів українського оркестру народних інструментів.

Музикознавець М. Давидов у монографії «Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні» (1998) визначає тенденції і здійснює аналіз проблем розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України. Так, у деяких статтях учений порушує питання функціонування і розвитку народно-інструментального мистецтва в музичній культурі України. В інших публікаціях М. Давидова висвітлюються проблеми народного

музичного інструментарію і складу українського народного оркестру [77].

У книзі Б. Жолдака «Музичні війни або талан Віктора Гуцала» (2004) висвітлюється творчий і життєвий шлях генерального директора – художнього керівника Національного оркестру народних інструментів України В. Гуцала. Тут подано також окремі аспекти історичного розвитку згаданого оркестру. Хоча зазначене видання є художньо-документальною повістю, виклад інформації є суб'єктивним і не претендує на певну наукову цінність, усе ж деякі відомості дають можливість простежити шляхи і тенденції розвитку українського оркестру народних інструментів [95].

Висвітленню різних аспектів народно-оркестрового виконавства загалом і українського оркестру народних інструментів зокрема присвячено декілька дисертаційних досліджень.

Музикознавець Михайло Лисенко (згодом – М. Лисенко-Дністровський) у своєму дисертаційному дослідженні «Пути формирования развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине» (1977) вперше зробив спробу дослідити становлення та розвиток народно-оркестрового виконавства на теренах України. Автор, прагнучи вирішити проблеми інструментального складу українського народного оркестру, подав класифікацію традиційного українського інструментарію (більше двадцяти інструментів) – саме тих інструментів, які, на думку вченого, повинні увійти до складу згаданого оркестру. Описав малу флююру, свиріль, сопілку, сурму, гуслі, кобзу, бандуру, балалайку, скрипку, басолю, цимбали, тулумбас, бубон та ін.

У дослідженні автор підкреслював, що особливу роль у процесі формування українського оркестру народних інструментів відіграли російські «андреєвські» традиції. На думку Мих. Лисенка, робота В. Андреєва по створенню Великооруського оркестру і надзвичайна популярність домрово-балалаєчних оркестрів на Слобожанщині і Київщині прямо чи побічно вплинули на формування українських народних інструментальних ансамблів та українських народних оркестрів [158].

У дисертаційному дослідженні вітчизняного дослідника народно-інструментального мистецтва О. Ільченка «Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства» (1996) запропоновано теоретичне обґрунтування художніх основ аматорського народно-оркестрового виконавства. Тут автор створює систему пізнавально-технологічної і художньо-творчої діяльності

оркестрантів-аматорів у процесі роботи над музичним твором, реалізації його художнього потенціалу. У праці розглядаються фактори розвитку народно-оркестрового виконавства, покращення виконавського рівня окремого колективу, роль репертуару та художньо-цільова спрямованість підготовки диригентів оркестрів народних інструментів [117].

Музикознавець Ю. Лошков у своєму дисертаційному дослідженні «Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина ХХ ст.)» (2000) висвітлює творчий шлях відомого харківського громадського, культурно-просвітнього діяча, диригента, музикознавця В. Комаренка. Автор наголошує, що саме йому належить провідна роль у становленні та розвитку оркестрів народних інструментів в Україні. Учений також визначає регіональні особливості генези народно-інструментального мистецтва Слобідської України і розглядає творчу діяльність українського народного оркестру с. Наталине Красноградського району Харківської області [156].

У дисертаційному дослідженні В. Дейнеги «Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності» (2006) розроблені загальні прийоми та здійснено теоретичне обґрунтування засобів інструментовки при перекладенні для оркестру народних інструментів. Автор розглядає особливості народного музичного інструментарію з позицій збагачення тембрової палітри та еволюції тембрових модифікацій. Дослідник акцентує увагу на використанні і вдосконаленні старовинних народних музичних інструментів: ліри, волинки, сопілки, трембіти, дримби, що збагачують темброві можливості оркестру народних інструментів [82].

Дисертаційне дослідження О. Трофимчука «Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці» (2007) присвячене висвітленню основних закономірностей у тембровій еволюції народно-оркестрової музики. Тут автор здійснює комплексний аналіз формування складів та репертуару оркестрів народних інструментів струнно-щипкового типу і українських народних оркестрів. Учений аналізує народно-оркестрові партитури з точки зору їх запису, методів та прийомів оркеструвань [266].

Проблеми теорії і методики народно-оркестрового виконавства висвітлено у низці праць вітчизняних учених. У 1948 р. з'явилася перша робота Є. Юцевича і Є. Безп'ятова «Оркестр народних інструментів», в якій автори дають методичні поради керівникам самодіяльних колективів, висвітлюють загальні принципи навчання

учасників оркестру, здійснюють опис музичних інструментів (домра, мандоліна, гітара, бандура, гуслі; гармонії, дерев'яні, мідні духові інструменти та група ударних інструментів), визначають типи складу народних ансамблів і оркестрів. Але у визначенні цих типів були деякі недоліки. Так, у народному оркестрі мішаного типу значно недооцінювалася роль духової групи.

Дослідники характеризують інструментальний склад і подають схеми розміщення мандолінного, домрового, домрово-балалаєчного і гуцульського оркестрів¹. Слід зауважити, що про останній учені дають дуже мало інформації, лише зазначають, що даний оркестр побутує в західних регіонах України і до його складу входять скрипки, цимбали, сопілки, трембіта і ударні інструменти – бубон і малий барабан з тарілкою [302]. Та, попри всі недоліки, на той час це видання мало певну цінність і слугувало методичним посібником для керівників самодіяльних колективів.

Музикознавець В. Комаренко (1887–1969) у праці «Український оркестр народних інструментів» (1960) на основі власного досвіду викладає основні засади методики роботи, визначає особливості інструментального складу українського народного оркестру, розглядає природу і форму народних інструментів, подає загальну таблицю різного за складом оркестру і схему розміщення колективу [131]. Ця робота стала суттєвим внеском у розвиток методико-теоретичної бази і в подальшому відіграла велику роль у становленні і розвитку українського оркестру народних інструментів.

Методичні поради керівникам самодіяльних колективів «Грає оркестр українських народних музичних інструментів» (1978) В. Гуцала містять відомості про формування інструментального складу, створення оркестрових груп, особливості репертуару українського народного оркестру [64].

Проблеми створення, розвитку репертуару і перекладення музичних творів для українського народного оркестру порушено у роботах деяких дослідників. Так, у праці Л. Дrajниці «Оригінальний репертуар оркестрів народних інструментів УРСР (1930–1970 рр.)» (1982) висвітлюється питання становлення і розвитку репертуару для оркестру народних інструментів [90].

«Інструментовка для оркестру народних інструментів» (1985) Д. Пшеничного (1912–1987), крім теоретичних основ оркестровки, містить поради з практичного інструментування фортепіанних творів.

¹ Так у 40–50-х рр. ХХ ст. називали український оркестр народних інструментів (Т. С.).

Належну увагу у своїй праці автор приділив перетворенню симфонічної фактури у народно-оркестрову і розглянув проблеми оркестрової обробки народних пісень. Д. Пшеничний дав також детальну характеристику колористичних особливостей народного оркестру [231].

В. Гуцал у посібнику «Інструментовка для оркестру українських народних інструментів» (1988 р.), опираючись на власний творчий досвід, визначає характерні риси українського народного оркестру (камерність звучання, різноманітність тембрів та їх гармонічне поєднання), особливості репертуару та інструментів оркестру, виявляє особливості і закономірності інструментування для українського народного оркестру, подає характеристику груп та окремих інструментів оркестру, висвітлює їх сполучення і взаємодію. У роботі подана загальноприйнята система запису для українського оркестру народних інструментів. Значення згаданого видання на той час важко переоцінити, адже воно стосувалося безпосередньо українського народного оркестру і допомагало оволодіти основами оркестровки студентам музичних навчальних закладів та керівникам професійних і самодіяльних колективів [66].

У публікації В. Дейнеги «Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів» (2002) висвітлюються питання створення та розвитку репертуару для оркестру народних інструментів. Автор викладає основні принципи оркестровки (перекладення) інструментальних творів для струнно-щипкового і струнно-смичкового типу народного оркестру. В. Дейнега аналізує історичні особливості народного музичного інструментарію України, його розвиток та вдосконалення з метою відродження національних традицій музикування [81].

Ряд праць дослідників присвячено проблемам підготовки диригентів народного оркестру. У «Практичному посібнику з диригування» (1968) І. Розумного (1901–1977) розкрито специфіку диригування симфонічним, духовим оркестром, хором і оркестром народних інструментів домрового, балалаєчного і мішаного типу. У додатках міститься детальний опис структури оркестрів та хору. Слід зазначити, що праця автора була першим в Україні посібником з диригування оркестром народних інструментів [246].

В. Воєводін на основі власної методики, свого бачення перспектив розвитку і факту діяльності оркестру народних інструментів створив «Пособие для руководителя студенческого оркестра народных инструментов» (2003), де стисло і доступно виклав

основні принципи діяльності керівника оркестрового класу від утворення колективу до кінцевого результату роботи – концертного виступу. Автор подає стисло характеристику опублікованих партитур для різного складу оркестрів народних інструментів [38].

Робота «Читання партитур для оркестрів народних інструментів» А. Онуфрієнка, І. Дяка, Ю. Сливинського (1980 р.) була першою спробою систематизації основного матеріалу курсу читання партитур. Тут дослідники висвітлили методика і розкрили принципи читання партитур для різних складів ансамблів і народних оркестрів [200].

Слід зауважити, що переважна більшість зазначених робіт була створена для струнно-щипкового типу оркестру народних інструментів, але основні принципи і матеріал, поданий у них, використовували у своїй діяльності й українські народні оркестри.

Питання, що висвітлюють різні аспекти розвитку українського оркестру народних інструментів містить ряд публікацій вітчизняних учених. Стаття Л. Носова «Важливий крок у розвитку музичної культури» (1952) присвячена формуванню інструментального складу українського народного оркестру. Також тут автор визначив декілька проблем з організації подібного колективу і накреслив шляхи їхнього вирішення [189].

У низці публікацій Мих. Лисенка 50–60-х рр. ХХ ст. порушуються питання вдосконалення народного музичного інструментарію і проблеми інструментального складу народного оркестру [144; 145; 147; 149; 157; 159; 160].

У статтях С. Марцинковського «Концертна практика: проблеми і розвиток» (1983) і «Яким бути оркестрові?» (1987) висвітлюються питання інструментального складу українського народного оркестру. Тут автор характеризує технічні і художньо-виконавські можливості груп оркестру, визначає основні етапи його становлення та розглядає проблеми репертуару українського оркестру народних інструментів [162; 163].

Аналіз літератури з означеної проблеми дозволив виокремити такі основні напрями наукових досліджень українського оркестру народних інструментів:

- принципи організації українського оркестру народних інструментів;
- історія виникнення та становлення українського оркестру народних інструментів;

Український оркестр народних інструментів як предмет наукового дослідження

- теорія і методика роботи з українським оркестром народних інструментів;
- проблеми інструментального складу українського оркестру народних інструментів;
- питання репертуарної політики українського оркестру народних інструментів;
- музичний інструментарій українського оркестру народних інструментів;
- перекладення музичних творів для українського оркестру народних інструментів;
- підготовка диригентів українського оркестру народних інструментів.

Констатуючи значну наукову та практичну значимість розглянутих праць вітчизняних і зарубіжних учених, присвячених дослідженню різних аспектів українського народного оркестру, можна відзначити, що досі залишається потреба комплексного дослідження оркестру в історико-теоретичному аспекті. Увага дослідників була зосереджена в основному на окремих аспектах розвитку українського оркестру народних інструментів, автори не ставили за мету цілісно, систематично описати процес культурно-історичної еволюції оркестру. Саме тому український оркестр народних інструментів як явище музичної культури України потребує ґрунтовного і всебічного аналізу. У вітчизняному мистецтвознавстві визріла необхідність переосмислити минулий досвід із позицій сучасного погляду.

Наявний фактичний матеріал дав можливість досліджувати український оркестр народних інструментів у системі музичної культури, структурним елементом якої він є. Здійснюючи дослідження оркестру в контексті музичної культури України, зробимо спробу систематизувати й узагальнити фактичні дані, зафіксувати стан, характерні особливості та провідні тенденції розвитку українського оркестру народних інструментів.

РОЗДІЛ 2

НАРОДНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІНСТРУМЕНТАРІЙ І ВИКОНАВСТВО

2.1. Генеза та розвиток народного музичного інструментарію

Історія становлення та розвитку народного музичного інструментарію тісно пов'язана із загальним процесом розвитку української музичної культури, що формувалась протягом багатьох століть. Поява народного музичного інструментарію сягає своїм корінням у сиву давнину і бере свій початок у трудовій діяльності народу [63, с. 3]. Учені довели, що спочатку музичні інструменти мали прикладне значення, вони застосовувалися для організації трудового процесу спільноти. Таким чином виникли ударні інструменти, які вважають найдавнішими. Згодом з'явилися духові інструменти, що служили засобом зв'язку [63, с. 3]. Третім, якісно новим етапом розвитку народного музичного інструментарію було виникнення струнних інструментів, які задовольняли духовні потреби народу. Створення, розвиток і удосконалення музичного інструментарію відбувалося у процесі економічного, технічного і культурного розвитку людства.

Б. Струве з приводу еволюції музичних інструментів і причин їх зникнення з музичної практики зазначає: «Історія інструмента, на наш погляд, не може бути зрозумілою окремо, відірвано від оточуючої дійсності <...>. Стрій інструментів, сила і якість звуку, тембр, мелодичні, гармонічні і поліфонічні можливості його повинні відповідати тим завданням, які характерні для того чи іншого періоду розвитку музичної культури. Саме така відповідність робить інструмент доцільним і життєвим. І навпаки, коли виражальні можливості даного інструмента вже не відповідають музичній культурі певного історичного етапу – він відмирає. Тільки еволюція музичної культури вирішує історичний шлях самого інструмента – його виникнення, життя і смерть» (переклад – Т. С.)¹ [261, с. 32–33].

Проаналізувавши наявну літературу з означеної проблеми, окреслимо кілька дискусійних питань. Зокрема, проблемою є саме

¹ Тут і далі цитований матеріал подається у перекладі автора монографії.

походження інструментів, належність їх до тієї чи іншої національної традиції.

За визначенням О. Ільченка, національні інструменти «...найбільше відповідають музичним особливостям музичної мови, стилю і характеру виконання, відображають специфіку інтонування, ладотональності, тембрового звучання тощо. У той же час, оскільки музична мова єдина для всіх націй і народів, тобто інтернаціональна за своєю сутністю, всі народні інструменти одного типу (струнно-смичкові, струнно-щипкові, подовженої флейти, цимбалів, гуслів) мають багато спільного, а часто і єдине родове коріння. Інструменти переважно стають національними не тому, що вони створені тим чи іншим народом, а тому, що вони вибрані ним» [117, с. 5–6]. З ним деякою мірою погоджується С. Безклубенко: «явища культури, як і люди, народжуються безнаціональними. І лише згодом, завдяки так би мовити “хрещенню національним духом”, тобто в процесі освоєння їх людьми, в результаті естетизації, етизації та сакралізації, вони набувають (в очах споживачів набувають!) ознак певної національної приналежності» [13, с. 79]. Існуюча подібність, паралелі в народному музичному інструментарії пояснюються загальними закономірностями розвитку культури народів, спільністю принципів виготовлення предметів праці, побуту, часткою яких були у своїх витоках і музичні інструменти.

Перш ніж перейти до простеження історичного розвитку інструментарію, варто з'ясувати поняття «музичні інструменти». Музичні інструменти – штучно створені знаряддя чи природні предмети, які видають звук (шум) і використовуються з художньою метою [177, с. 213]. Музичні інструменти – інструменти, призначені для видобування музичних звуків і відтворення ритмічних шумів; застосовуються для сольного і групового виконання музики [300, с. 335]. За К. Вертковим, «...музичним інструментом може стати лише той звучний предмет, який має здатність видавати фіксовані за висотою і ритмічно організовані звуки або відтворювати чітко регульований ритм. При цьому необхідною умовою має бути використання його у музичній практиці» [30, с. 264–265]. На думку А. Модра, «музичні інструменти – це предмети різної форми і величини, на яких можна шляхом прикладених зусиль викликати коливання пружного тіла і повітряного середовища, що його оточує» [175, с. 8]. За Л. Черкаським, «музичними інструментами називаємо звучні знаряддя, призначенням яких є творення музики, або природні чи рукотворні речі, що, маючи інше призначення, використовуються

для творення музики за усталеною в даного народу традицією» [285, с. 10].

У визначенні поняття «народні музичні інструменти» теж існує кілька поглядів. Приміром, В. Откидач вважає, що це інструменти, які «виготовляються в народі і використовуються в побуті й музично-художньому виконавстві» [201, с. 36].

Німецький музикознавець і фольклорист Е. Штокман вважає, що головною ознакою, яка визначає належність музичного інструмента до народних, ми повинні вважати соціологічні зв'язки, які чітко встановлюють застосування його в народному житті. Це народ створює інструменти, він їх відбирає, запозичує, перероблює, щоб застосувати для своєї мети, для потреби самовираження. Інструмент, на думку вченого, народним стає тоді, коли він виконує певну функцію в життєвих або обрядових зв'язках народу [296, с. 41].

За визначенням Ю. Стайнара, «під народним музичним інструментом ми маємо на увазі кожен предмет, за допомогою якого ми свідомо отримуємо звуки, які є музикою в самому широкому розумінні слова. А якщо інструмент використовується у повсякденному житті у зв'язку з різноманітними проявами народної культури, ми вважаємо його народним інструментом, навіть у тому випадку, якщо він був куплений, привезений, виготовлений на фабриці, запозичений у сусідньої етнічної групи тощо. Визначальною ознакою для нас є використання інструмента в музичній культурі країни» [260, с. 132].

На думку І. Мацієвського, «до народних українських належать передусім такі музичні інструменти, які протягом того чи іншого історичного часу є (або були) структурно-функційним чинником народної музичної традиції українського етносу, однією чи кількох її етнографічних та соціальних груп» [170, с. 53].

М. Імханицький вважає, що тільки поєднання фольклорності і масовості дозволяє назвати інструмент цілком народним у плані його художньо-виховного значення [106, с. 107].

За словами М. Давидова, «правомірно називати народними усі музичні інструменти, що побутують в народі тривалий час, які народ виготовляє, любить їх, творить для них музику та виражає на них свої найглибші почуття і мрії» [76, с. 10–11].

Отже, ми бачимо, що в процесі розвитку музичної культури сутність поняття «музичні інструменти» постійно змінюється, чим і пояснюється неоднозначність і розмаїтість трактування змісту понять «музичні інструменти» і «народні музичні інструменти». А

українськими, на нашу думку, можна називати справді ті інструменти, які широко побутують серед нашого етносу. Ці інструменти з давнини вплелися в культуру і життя українського народу, хоча й мають певні аналоги в музичному інструментарії інших народів світу. Тому, на думку П. Круля, безпідставними є сумніви щодо їх української генези й оригінального розвитку [137, с. 173].

Перші свідчення про музичні інструменти у східних слов'ян містяться у літописах, адміністративно-духовних документах, згадках іноземних істориків, мандрівників, пам'ятках образотворчого мистецтва, усній народній творчості.

Однією з таких пам'яток є фрески Софійського собору в Києві. На одній із фресок зображений музикант, що грає на струнно-смичковому інструменті (початок XI ст.). Інша збереглася на стіні південної вежі Софійського собору, вона має назву «Скоморохи». Тут зображена група музикантів, що грають на різних музичних інструментах.

Тривалий час фрески залишалися недослідженими. Відомо, що в XIX ст. їх переписали олійними фарбами, через це були втрачені деякі деталі композиції, і лише реставрація «Скоморохів» у 60-х рр. XX ст. відновила втрачені раніше деталі на фресці і дала змогу провести дослідження цієї композиції [39].

Довгий час тривали дискусії фахівців у різних галузях науки стосовно трактування фрески «Скоморохи» і зображення інструментів на цій пам'ятці. Існували різні думки, що не завжди були науково обґрунтованими. Так, М. Костомаров вважав, що на згаданій фресці ми бачимо «п'ять родів музичних інструментів: один із них немовби арфа, чотирикутний, другий – труба, третій – флейта, четвертий – на зразок малоросійської бандури або торбана, п'ятий – дві металічні тарілки. Є згадування про сопілку, органи, бубни» [135, с. 107].

А. Ольховський стверджував, що на фресці Софійського собору зображені «музиканти, які грають на арфі, сурмі, домрі та флейті» [198, с. 143].

У 90-х рр. минулого століття І. Тоцька зазначала, що на згаданій фресці зображений оркестр. До його складу входили пневматичний орган, поперечна флейта, металеві тарілки, труби, лютні, щипкова ліра, металеві дзвони і парні барабанчики [265].

Б. Водяний дещо не погоджується з І. Тоцькою, він сумнівається у тому, що на фресці зображений оркестр. При цьому дослідник веде мову про «інструментознавчу невідповідність» (неможливо поєднати

камерні інструменти – щипкову ліру, лютню), якими супроводжували спів, і литаври, труби і металеві тарілки, які використовувались у танцювальній музиці або військових походах). Автор вважає, що це не оркестр, а «зібрання певних типів інструментів» [37, с. 24].

Згодом І. Тоцька дещо змінила свою точку зору на цю проблему. Так, вона вважає, що на фресці зображено великий ансамбль, який складався з одинадцяти осіб, із них дев'ять – музики-виконавці. На думку автора, цей ансамбль мав досконалий інструментарій і за складом був типовим для Середньовіччя [264, с. 50].

П. Круль погоджується з І. Тоцькою щодо зображеного на фресці інструментарію, але стверджує, що назва «Скоморохи» не відповідає змістові фрески. Там, на думку автора, «зображені не бродячі народні музики, а професійний музичний ансамбль, який досить виразно репрезентує досягнення середньовічної музичної культури» [137, с. 46–47].

Також тривають суперечки щодо походження усіх елементів зображення на фресці (музикантів, інструментів). Одні дослідники вважають, що вони мають слов'янське походження [63, с. 44; 201, с. 71], інші – візантійське [31, с. 174; 37, с. 24]. А. Ольховський зазначає, що «композиція фрески візантійська, але музичні інструменти, зображені на фресці, зовсім не грецькі» [198, с. 143]. За словами дослідника, «струнний щипковий інструмент з овальним корпусом і довгим грифом <...> нагадує тип східних тамбурів. Арфи фрески так само не мають нічого спільного з грецькими кіфарами. Це трапецієподібна арфа-псалтир, без резонансової скриньки, яку мають, наприклад, гуслі. Такий інструмент – знову таки східного походження. Решта інструментів фрески не викликають сумнівів щодо їх місцевого походження. Серед дійових осіб верхнього ряду міститься один, що грає на подовженій флейті, на металевих тарілках і два скоморохи з прямими сурмами» [198, с. 144].

Які би дискусії навколо фресок Софійського собору не точилися, можна засвідчити, що вже в ті часи інструментальна музика була в пошані в Київській Русі і досягла високого ступеня розвитку.

Протягом усієї історії музичної культури вчені цікавилися проблемами систематики та класифікації музичного інструментарію. Вони робили спроби за певними ознаками об'єднати інструменти у спільні групи. Детальний аналіз різновидів систематизації і класифікації музичних інструментів виходить за межі проблематики нашого дослідження. Тому обмежимося характеристикою трьох основних груп музичних інструментів – ударної, духової і струнної і

простежимо генезу та розвиток інструментів названих груп на теренах України.

Розглянемо **групу ударних інструментів**. Найстаріші писемні пам'ятки, археологічні знахідки свідчать, що ударні інструменти є найдавнішими. Доказом цього є унікальна знахідка українських археологів у селищі Мезин на Чернігівщині. Тут знайшли музичний комплекс із кісток мамонта, до якого входили лопатка, стегно, таз, дві щелепи, фрагмент з черепа мамонта, молоток з рогу північного оленя, колотушка і набірний браслет [15, с. 76]. Знахідку відносять до епохи палеоліту (20000 років до н. е.).

Свій початок ударні інструменти беруть у колективній праці людей, саме в цьому процесі людина використовувала різноманітні палиці і колотушки. Власне, ці пристосування людство згодом і перетворило в ударні інструменти. Вони знайшли своє застосування у танцях, культових обрядах, військовому побуті (передача сигналів, організація війська у походах) [63, с. 11].

Ударні інструменти поділяють на самозвучні (ідіофони) і перетинкові (мембранофони або мембранні). Самозвучні є найдавнішими і найпростішими музичними інструментами. Джерелом звука у них є сам корпус або його частина. Ці інструменти виготовляються з однорідного звучного матеріалу – дерева, каменю, металу тощо.

Залежно від способу звуковидобування ідіофони поділяються на ударні, щипкові і фрикційні. В ударних ідіофонів звук видобувається ударом предмета об предмет, окремої деталі об корпус або при струшуванні чи обертанні звучного знаряддя. До них належать тарілки, било, підкова, трикутник, деркач, дзвони, калатало, торохкало, брязкальця, бубончик, рубель з качалкою. У щипкових ідіофонів звук видобувається щипком частини інструмента. До них належить дрімба (варган) одно- і двоязичкова. У фрикційних ідіофонів звук видобувається тертям всього корпусу або його частини. До них відноситься кукурудзяна скрипка.

Усі самозвучні інструменти ми не будемо характеризувати, звернемо увагу лише на **тарілки – ударний музичний інструмент**, що здавна побутував у Єгипті, Китаї, Японії, Бірмі. Дослідники, посилаючись на фрески Софійського собору в Києві, стверджують, що тарілки, як музичний інструмент, відомі в Україні з XI ст., вони використовувались в інструментальних ансамблях. Л. Черкаський вважає, що цей інструмент потрапив в Україну в середні віки під час воєн із Турцією [285, с. 24–25]. Тарілки застосовувалися в полковій

музиці Війська Запорізького. З XVIII ст. цей інструмент входив до складу рогових, духових і симфонічних оркестрів.

Після ідіофонів з'явилися перетинкові музичні інструменти (мембранофони). У перетинкових джерелом звука є натягнута перетинка (мембрана): шкіра, міхур, синтетична плівка.

За способом звуковидобування мембранофони поділяються на ударні, фрикційні і мирлитони. В ударних мембранофонах звук видобувається ударом колотушки, прутика, кулака, руки, долоні. До них належать литаври, барабани, бубни та ін. У фрикційних мембранофонах звуковидобування відбувається за допомогою тертя. До них належить бугай. Мирлитони або «наспівні барабани» – інструменти, в яких перетинка приводиться в дію людським голосом – наспівом або мовою. На думку Л. Черкаського, «мирлитони не утворюють “власних” звуків і не змінюють їх висоти, а лише підсилюють людський голос, трансформують його, надаючи нового, характерного забарвлення за допомогою коливань перетинки, якою може бути притулений до гребінця цигарковий папір чи інша тонка вібруюча плівка» [285, с. 53].

У межах свого дослідження усі мембранофони ми не можемо детально розглянути, а дамо характеристику лише бубну, барабану, литаврам, бугаю, бербениці.

Арабський вчений Аль-Масуді згадує про барабани, литаври, тарілки, дзвіночки, які використовувалися у побуті слов'ян [46, с. 174]. Л. Черкаський вважає, що мембранні інструменти у вигляді найпримітивніших тамбуринів були найпершими рукотворними інструментами [285, с. 52]. М. Привалов батьківщиною усіх ударних інструментів вважає Схід, звідти, на думку автора, вони потрапили до Африки, а згодом – до Європи [221, с. 24].

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

Бубон вважають одним із найдавніших ударних музичних інструментів. Слово «бубон» відоме багатьом слов'янським народам як узагальнена назва перетинкового інструмента: бубен - у росіян, вевеп – у поляків, вівеп – у чехів, вівоп – у сербів, вевп – у хорватів [285, с. 63]. Його виникнення відносять до того часу, коли людина мисливством добувала собі їжу. Учені зазначають, що «натягнута на дуплисте дерево суха шкіра поступово ставала прототипом мембранних ударних інструментів» [137, с. 253].

Перші відомості про використання бубна на території України знаходимо у XI ст. в літописі «Повість временних літ». Тут читаємо: «Возьмите сопели, бубны и гусли и ударяйте...» [207, с. 193]. Бубон також використовувався як скомороший інструмент. Він з'явився значно раніше, ніж барабан і литаври, тому у часи Київської Русі був і військовим інструментом; побутували великі бубни, що називались набатом і невеликі бубни – бряцала [188, с. 7]. Бубон був військовим інструментом полкової музики Війська Запорізького. Поруч із цим, він використовувався при урочистостях, на похоронах, за допомогою бубна виголошували вироки суду, сповіщали про втечу злочинців. Бубон був незамінним інструментом на весіллі [278, с. 276–278]. Усе це свідчить про велику популярність бубна серед українського народу.

Барабан – різновид ударних мембранних інструментів. Учені вважають, що слово «барабан» має тюркське походження. Він відомий у всьому світі під назвою від італ. tamburo (тамбуро) – тамбур, тамбури. А. Гуменюк вказує на те, що барабан спочатку був суто військовим інструментом, а у XIX ст. він поширився у музичному побуті українського села [63, с. 19].

Варто зазначити, що саме для української народної музики характерне використання барабана з тарілкою. Він широко використовується в ансамблях троїстих музък, фольклорних колективах. Барабан з тарілкою рівномірно поширений по всій Україні, але в різних регіонах цей інструмент має різні назви: на Поділлі – бухало, в центральній і східній Україні – барабан, на Гуцульщині – бубон, бубонь, бубень, на Бойківщині – бубон [285, с. 61].

Литаври (тулумбас) – ударний мембранний інструмент. Л. Черкаський вважає, що слово «литаври» походить від грецького «політавреа» і означає багато барабанів [285, с. 55]. Друга назва цього інструмента має турецьке походження – тулумбас, козаки литаври називали словом «котли». Г. Хоткевич зазначає, що в Середньовіччя литаври були «просто барабанами, натягнутими на котел» і не мали тону певної висоти [278, с. 281].

Батьківщиною литавр вважають Далекий Схід, а до Європи литаври потрапили у XV ст. як військовий музичний інструмент [285, с. 55].

Литаври широко побутували в Запорізькій Січі. Вони використовувалися як військовий інструмент (для передачі сигналів, наказів), як ударний музичний інструмент у полковій музиці Війська

Запорізького, входили до клейнодів Запорізької Січі [304, с. 271]. Існували литаври різних розмірів, у найбільші з цих інструментів били одночасно вісім чоловік. Їх називали набатом і зберігали в Запорізькій Січі [137, с. 256]. У XVIII ст. литаври увійшли до складу симфонічних оркестрів поміщиків і дворян.

Бугай є шнуро-фрикційним музичним інструментом, звуковидобування у нього відбувається тертям пальців по закріпленому в центрі мембрани пучку кінського волосся. А. Гуменюк вважав цей інструмент ударним мембранним, а інколи – струнним басовим [63, с. 20]. Л. Черкаський вказує на помилковість цього припущення, зазначаючи, що «на бугаї не грають ударом і в нього немає ніяких струн» і відносить його до фрикційних мембранних інструментів [285, с. 66].

Науці невідомо, коли з'явився бугай. Існують свідчення, що у XIX ст. бугай як обрядовий інструмент епізодично використовувався в музичному побуті чехів, поляків, молдован, румунів. В Україні він побутував на Гуцульщині, Закарпатті, Тернопільщині, Рівненщині як акомпануючий ансамблевий інструмент. Його називали «цеберко», «бербениха», «бербенятко» [285, с. 66–67].

Подібним до бугая є народний музичний інструмент під назвою **бербениця**. Це широке барильце, одну сторону якого обтягують шкірою і розміщують в центрі пучок волосся з кінського хвоста. На відміну від бугая, на якому грають двоє, на бербениці грає один музикант, але звук цього інструмента не відрізняється від звука бугая. Б. Яремко зазначає, що бербеницю на Гуцульщині використовують в оркестрових капелах, «граючи музику до танцю, а також супровід до співу колядок» [308, с. 55].

Духові музичні інструменти (аерофони) як і ударні, також мають дуже давню історію. Про давнину їх побутування свідчать археологічні знахідки епохи палеоліту. Так, у 1950-х рр. біля с. Молодове Кельменецького району на Буковині були знайдені три кроманьйонські флейти, виготовлені з рогу і гомілкової кістки північного оленя [287, с. 101–103, 124, 128; 19, с. 12–14].

На початку свого існування духові інструменти мали для людини прикладне значення – слугували засобом для передачі сигналів у пастухів, мисливців, у війську. А. Гуменюк відносить до найперших духових інструментів роги, порожнисті кістки тварин, раковини молюсків, трубки з очерету. Вони, на думку дослідника, «стали основою, на якій створено всі різновиди сучасних духових інструментів» [63, с. 23–24].

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

Флейтові поділяють на поздовжні і поперечні залежно від того, як тримають інструмент під час гри, і за формою інструмента на судинні, або окариноподібні [285, с. 193]. До поперечних належить поперечна флейта, всі інші флейтові є поздовжніми. До окариноподібних належать дерев'яні духові, в яких повітря вдувається через свистковий пристрій [112, с. 60]. До них належать окарини, свистунці (свистульки), що мають форму тварин, пташок тощо.

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

В язичкових звук утворюється від коливання язичка або тростини, що буває одинарною чи подвійною. Виконавець бере язичок губами і вдуває повітря, коливаючись від струму повітря, язичок то відкриває, то закриває отвір. Ці періодичні коливання передаються тому стовпу повітря, що завжди є в трубці, і примушують його звучати [63, с. 26]. До язичкових інструментів належать волинка, дрімба, сурма, ріжок, баян.

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

За часом виникнення флейтові духові інструменти є найдавнішими. Тисячолітню давність мають судинні або окариноподібні, що побутували в Україні як дитячі іграшки. Ще в могилі XIV ст., яку розкопали біля м. Царева (територія колишньої Сарайської Орди), було знайдено подібні інструменти у вигляді пташок [278, с. 172; 263, с. 640–641]. М. Привалов описав три глиняних свистуни роботи майстрів Полтавської губернії, що виготовлені у вигляді фігурок барині, баранчика і півника [219, с. 278–279].

Окарина являється різновидністю свистунів. Слід відмітити, що П. Іванов ототожнює зозульку і окарину, а Б. Яремко розрізняє цих два інструменти. Він зазначає, що перший інструмент має форму зозулі, від чого і походить його назва. Зозуля має два-чотири ігрових отвори і свистковий пристрій, який знаходиться у хвостовій частині.

Окарина ж має яйцеподібну форму, сім–десять отворів і свистковий пристрій, що розташований у поперечному відводі. Назва інструмента походить від італійського слова *osarina* (гусеня) [308, с. 57].

Наступний інструмент, який справді займає важливе місце серед флейтових – це **сопілка**. Вона здавна побутувала у багатьох народів світу. М. Привалов вважає, що назва «сопілка» походить від давньослов'янського слова «сопати», «сопіти» (шипіти); звідси «сиплий» – «сопілка», «сиповка» [219, с. 271].

Будову сопілки і способи гри на ній описали А. Маслов, М. Петухов, М. Привалов, Г. Хоткевич та інші дослідники. М. Сумцов висловлює припущення, що в давні часи вона була поширена серед пастухів і входила до числа військових музичних інструментів на півдні Росії [263, с. 641–642]. М. Лисенко також вважає сопілку пастушим інструментом [146, с. 12]. Сопілка активно використовувалась поруч із іншими духовими інструментами в Київській Русі [210, с. 14]. М. Привалов вказує на велике поширення сопілки в Україні: «Вона продається на базарах тисячами штук, причому інколи виготовляється дуже красиво і розмальовується яскравими візерунками в фарбах за фантазією самоуків майстрів» [219, с. 269]. У народно-інструментальній музиці України вона зайняла чільне місце, тому сопілку справедливо можна вважати національним інструментом українського народу.

Фрілка – поздовжня відкрита флейта, яка не має свисткового пристрою (денця і голосникового отвору). У минулому це був інструмент пастухів. Найбільшого поширення фрілка набула у західних регіонах України. Б. Яремко зазначає, що з 20-х рр. ХХ ст. фрілку почали використовувати у складі «весільних капел» на Гуцульщині [308, с. 55]. На фрілці виконували мелодії, багато прикрашені мелізмами (форшлаги, трелі, морденти).

Ще одним різновидом відкритої поздовжньої флейти є **флюяра (тенорова флейта)**. Г. Хоткевич називає цей інструмент флоєрою і зазначає про його побутування на Гуцульщині [278, с. 197–198]. Флюяра має таку ж будову і спосіб звуковидобування, як фрілка, лише відрізняється більшими розмірами (довжина до одного метра). Звук флюяри густий, насичений, благородний.

Теленка (телинка, тилинка) – є найпростішим видом поздовжньої флейти. Інструмент має форму циліндричної трубки, у якої загострений верхній край (голівка). Теленка не має свисткового пристрою та ігрових отворів. І. Мацієвський відносить теленку до відкритих флейт, а Л. Черкаський вказує на те, що існують два

різновиди теленки: із свистком (закрита) і без нього – відкрита [285, с. 195].

Слід зауважити, що А. Гуменюк та П. Іванов ототожнюють теленку із зубівкою. Л. Черкаський вважає це помилкою, вказуючи на те, що «і будова, і стрій, і спосіб гри в цих інструментах різні» [285, с. 201].

Скісна (коса) дудка теж є різновидом відкритої флейти, вона не має денця. Цей інструмент був відомий багатьом народам. Під різними назвами він побутував у Індії, Єгипті, Древній Греції, Римі, Ізраїлі, його знали слов'янські народи [278, с. 191–192]. Скісна дудка має густий, насичений тембр.

Ще одним різновидом відкритої флейти є **зубівка**. Свідчення про зубівку зустрічаються у роботах А. Гуменюка, П. Круля, М. Привалова, Г. Хоткевича, Л. Черкаського. Вона має шість ігрових отворів, але не має ні свисткового денця, ні свисткового каналу для вдування повітря, ні голосника – є лише його частина – зуб, об який розсікається повітря і утворюється свист [285, с. 201]. Слід відмітити, що цей інструмент набув поширення лише у західних регіонах України.

Кувиці, флейта Пана, ребро є одним із старовинних інструментів, що побутує у багатьох народів світу. Ці інструменти є різновидами багатоствольної флейти.

В Україні багатоствольна флейта з'явилася в період Київської Русі під назвами «кувички», «кувікли», «кугікли», «цівниця», «свиріль» [219, с. 242; 63, с. 41; 285, с. 203]. Найбільшого поширення серед українського народу набули два види багатоствольної відкритої флейти: кувиці як ансамблевий інструмент і флейта Пана як сольний інструмент [285, с. 203].

Кувиці є одним із найдавніших і найпростіших різновидів багатоствольної флейти. Цей інструмент має дві–п'ять трубок. З відповідних джерел дізнаємося, що кувиці використовувалися в музичному побуті українського народу як обрядовий інструмент, на них грали дівчата і молоді жінки, які ще не мали дітей [137, с. 216].

Флейта Пана або **свиріль** складається із дерев'яних (часто бамбукових) трубок, яких налічується від дванадцяти до двадцяти. Назва інструмента походить від давньогрецького міфу про бога Пана – покровителя пастухів. Про давність побутування цього інструмента у слов'ян свідчать згадки арабського письменника Ібн-

Дасті: «Їх свирілі довжиною у два лікті¹...» [277, с. 31]. Є відомості, що у кургані поблизу с. Скатовка Саратовської області знайдено інструмент типу флейти Пана, що складався з восьми малих кістяних трубок різної довжини і діаметру і побутував, на думку вчених, III тисячоліття до н. е. [248, с. 17]. У 1931 р. в Маріупольському могильнику було знайдено сім дудочок з пташиних кісток, що лежали разом, їх відносять до періоду неоліту. Учені вважають, що це багатоствольна флейта типу флейти Пана [161, с. 43, 60–61]. М. Гатрі подав зображення і короткий опис свирілі, що побутувала в Україні [311].

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

Флейта Пана набула великого поширення на Гуцульщині і Буковині як сольний і ансамблевий інструмент. Вона відрізняється значними технічними можливостями, тому на цьому інструменті виконували як повільні так і швидкі мелодії.

Згодом виникли язичкові (лінгвальні) народні духові інструменти. Серед них привертає до себе увагу **сурма – пряма конічна флейта з подвійною тростиною (подвійним язичком)**. Г. Хоткевич описав дві сурми музею Санкт-Петербурзької консерваторії [278, с. 246–247].

Сурма відома багатьом народам світу. Л. Черкаський говорить про східне походження цього інструмента [285, с. 220]. Деякого поширення сурма набула і на Русі, вона використовувалася у музичному побуті скоморохів, була військовим сигнальним та закличним інструментом запорізьких козаків [146, с. 12]. Відомо, що в Галичині сурма застосовувалася у побуті вівчарів [285, с. 222].

Ріжок – найдавніший духовий язичковий інструмент. Він побутував на території України з часів Київської Русі і мав назву «шоломія», «шоломая» (від фр. chalumeau – очерет) [285, с. 223]. Здебільшого, це був інструмент пастухів, що мав від двох до шести ігрових отворів, або вони були відсутні взагалі [112, с. 68]. На ріжку виконували народні награвання, пісні.

Варто зазначити, що в Україні відомий також **народний кларнет**. Це регіональний музичний інструмент, що побутував

¹ Хоча К. Вертков вважав, що це була не свиріль, а один із різновидів поздовжньої флейти, вказуючи на неточний переклад слова «мізмар», яким Ібн-Даст називав згаданий інструмент [31, с. 37–38].

переважно на Поліссі і Гуцульщині. Звук народного кларнета подібний до російської жалейки. Інструмент являє собою відкриту циліндричну трубку, в якій навскісно зрізаний верхній отвір, він прикривається тростиною. Звук народного кларнета сумний, тужливий, тому його називають «скигля». Так як його роблять з вільхи, він має й іншу назву – «вільшанка» [285, с. 225]. На Гуцульщині народний кларнет має назву «дідик» [275, с. 173].

Волинка (коза, дуда, дудка, баран, міх, бордюг) – інструмент, відомий багатьом народам. Г. Хоткевич вважає, що вона з'явилася в Індії, згодом потрапила до Європи, на ній грали древні греки і римляни [278, с. 215]. В епоху Середньовіччя волинка була поширена серед пастухів. Починаючи з XVIII ст., цей інструмент набуває популярності і серед заможних верств населення. З цим пов'язане удосконалення волинки – французькі музичні майстри розширили її діапазон до трьох октав, із дорогоцінних тканин виготовляли міх, позолотою оздоблювали дудочки. Відомі імена волинщиків-віртуозів Батона, Готтетера, Декуто, Дуе, Дюбюїссона, Філідора, Шарпантьє, Шедевіля та інших [278, с. 216].

Волинка вважається національним інструментом Англії, Шотландії, де існують ансамблі волинок. Також цей інструмент популярний у Південній Європі, особливо в Сицилії, у різних регіонах Румунії і Словаччини [175, с. 171].

На думку А. Новосельського, А. Гуменюка, в Україні волинка з'явилася десь у XVI ст. на Волині, вони вважають, що саме звідти і походить назва цього інструмента [188, с. 15; 63, с. 43]. Б. Водяний з цим не погоджується. Він зазначає, що на українських етнографічних територіях цей термін майже не вживається і волинка поширилася не з Волині, а її знали вже до XVI ст. в Україні [37, с. 75]. На думку К. Верткова, інша назва інструмента – «коза» походить від того, що основною частиною цього інструмента є мішок-резервуар для повітря, який роблять зі шкіри кози [32, с. 50]. Відомо, що в Україні волинку використовували у складі інструментальних ансамблів поряд з гудками і сопелями. Згодом вона набула поширення серед пастухів і козаків.

Таким чином, волинка досить широко увійшла в побут українського народу, у XIX–XX ст. вона побутувала у Карпатському регіоні. Г. Хоткевич описав волинку, що була поширена на Гуцульщині [278, с. 227–230].

Амбушюрні (мундштукові) духові інструменти. Серед них дамо характеристику **трубі**. Відомо, що труби як військові і сигнальні

інструменти широко побутували у Греції, Римі, Стародавньому Єгипті, Палестині, Китаї. Арабський вчений Аль-Масуді згадував про труби, що побутували у слов'ян [46, с. 174]. Г. Хоткевич зазначає про трубу, що «це одвічний інструмент і однаково називається у всіх народів» [278, с. 247].

Вперше на території України про труби згадують у 968 р. За свідченнями літописців, при облозі Києва печенігами вороги злякалися трубних сигналів і втекли [31, с. 64]. Отже, в ті часи труби використовувалися як сигнальні (для передачі сигналу в походах, боях) і ритуальні (під час свят, урочистостей) інструменти [278, с. 250]. Пізніше труби входили до полкової музики Війська Запорізького, у XVIII ст. труби використовувалися для святкових розваг панства і на весіллях [278, с. 252–253].

П. Іванов вважає, що труба є різновидом сурми з мундштуком для звукоутворення і вказує, що вона подібна до російських володимирських ріжків [112, с. 71]. Л. Черкаський знаходить принципову відмінність між трубою і сурмою, мотивуючи це тим, що сурма має тростину, а труба – мундштук [285, с. 242].

Трембіта є старовинним українським народним духовим інструментом. Г. Хоткевич висловлює припущення, що назва «трембіта» походить від слова «трубити» [278, с. 237]. Це дерев'яна натуральна труба без ігрових отворів, що має довжину до чотирьох метрів. Її діапазон охоплює три октави. Інструмент має густий і сильний з валторновим відтінком звук.

Трембіта використовувалася в музичному побуті західних регіонів України. Вона була сигнальним і ритуальним інструментом. Її застосовували пастухи, трембіта сповіщала про наближення колядників, передавала сигнали при незвичайних подіях, сповіщала про смерть людини [278, с. 238–240; 308, с. 59].

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

Дослідники поділяють струнні музичні інструменти за способом звуковидобування на смичкові, щипкові і струнно-ударні. У смичкових звук виникає шляхом водіння по струнах інструментів смичком, колесом тощо. До них належать скрипка, басоля

(віолончель), контрабас, ліра, козобас (бийкоза). Звуковидобування у щипкових інструментів відбувається щипком пальців або плектром. Це бандура, ладкова кобза, торбан, гуслі. У струнно-ударних інструментів звуковидобування відбувається за допомогою удару по струні паличками, до них належать цимбали.

Щодо походження **скрипки** і взагалі смичкових інструментів існує декілька версій. М. Привалов стверджує, що струнно-смичкові інструменти походять з Малої Азії, звідти вони розповсюдились у Північній Африці й усій Європі [216, с. 62]. С. Газарян вважає батьківщиною смичкових інструментів Індію [41, с. 139]. А. Рогаль-Левицький стверджує, що скрипка зародилася у східній частині Західної Європи, згодом вихідці з Богемії і Сілезії занесли її в Італію, де вона поширилася [245, с. 43]. Натомість Б. Водяний і В. Откидач зазначають про спільні витoki смичкового інструментарію слов'янських народів. Вони вважають, що скрипка на початкових етапах свого розвитку у багатьох народів функціонувала як народний інструмент і «лише з часом стала набутком академічної музики» [37, с. 86; 201, с. 87].

На Русі, на думку М. Привалова і А. Новосельського, скрипка вперше з'явилася у кінці XVII ст. і своєю появою витіснила струнно-смичковий інструмент гудок [216, с. 93; 188, с. 34]. На противагу цим дослідникам, І. Ямпольський вважає, що гудок з'явився у музичній практиці пізніше за скрипку, його використовували скоморохи, а попередником скрипки, на думку автора, був смик [306, с. 14–15]. М. Привалов прототипом скрипки і всіх смичкових інструментів вважає арабський музичний інструмент ребаб або ребек [216, с. 62]. На думку А. Гуменюка, прототипом сучасної скрипки були західноєвропейська однструнна ліра, східнослов'янський гудок та польські мазанка і генсле [63, с. 130]. А. Модр зазначає, що скрипка виникла у перші десятиліття XVI ст. зі смичкового інструмента, що мав назву «ліра да браччо». Вона й стала, на думку вченого, перехідним інструментом від віоли до скрипки [175, с. 17–18]. Б. Струве зазначає, що скрипкові інструменти зародилися приблизно в кінці XV – на початку XVI ст. і спочатку поширилися лише серед народних музикантів. Перші скрипкові інструменти, на думку дослідника, являли собою примітивні зразки народних скрипок [261, с. 92, 108–109]. Б. Струве вважає, що скрипка сформувалася в результаті складного розвитку і взаємодії декількох видів смичкових інструментів. За словами ученого, головним предком її був гітароподібний фідель, але його еволюція у скрипку відбулась не

безпосередньо, а через смичкову ліру і шляхом схрещення з іншим інструментом, поширеним на той час в Західній Європі, – з ребеком [261, с. 109].

Досі не з'ясованим залишається питання щодо появи скрипки в Україні. А. Іваницький вважає, що скрипка потрапила в Україну у XVI–XVII ст. із Західної Європи [110, с. 27]. М. Фіндейзен стверджує, що скрипку занесли в Україну із Польщі [274, с. 234]. М. Привалов відзначає велике поширення цього інструмента в Україні. За свідченням ученого, тут траплялися навіть «народні оркестри з віолончелями і контрабасами» [216, с. 89]. Уже на початку XVIII ст. скрипалі входили до складу полкової музики Війська Запорізького. Скрипка була супроводжуваним інструментом Вертепу – народного лялькового театру. У маєтках поміщиків існували також кріпацькі симфонічні ансамблі та оркестри [63, с. 132].

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

Басоля – струнно-смичковий інструмент. Назва «басоля» походить від слова бас, басок – це українська назва баса [63, с. 144]. Г. Хоткевич вважав, що українці запозичили басолю. Зі слів автора, «прийшла вона до нашого народу мабуть трохи пізніше, ніж скрипка, і була рідшим інструментом (ще й тепер не всюди вживається), особливих змін цей інструмент при переході до України не перетерпів: і формою, і величиною зостався той же...» [278, с. 34]. На думку А. Гуменюка появу басолі спричинили троїсті музики, на ній в цьому ансамблі виконували виключно партію баса [63, с. 144].

Басоля за своєю будовою подібна до віолончелі. Зі слів Г. Хоткевича, «під назвою баса, або басолі, в Україні розуміють віолончель, яка грає басовий акомпанемент в ансамблі зі скрипкою» [282, с. 28]. А. Гуменюк стверджує, що саме віолончель послужила зразком для виготовлення басолі, а в Україну басоля потрапила у першій половині XVII ст., інструмент із Західної Європи завезли козаки. [63, с. 144].

Л. Черкаський це ставить під сумнів, вказуючи на спорідненість назви басолі з польською басетлею, яку він вважає аналогом басолі

[285, с. 169]. Дослідник вважає помилковим ототожнювання басолі з віолончеллю. Він визначає принципові відмінності між цими інструментами: різні розміри, строї, кількість струн, і, найголовніше – відмінність музичної функції басолі від віолончелі. Віолончель є концертним інструментом ансамблевого і сольного призначення, а басоля – народним ансамблевим інструментом [285, с. 169]. Отже, басоля застосовувалася тільки в ансамблях троїстих музък і побутувала переважно в західних регіонах України.

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

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

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

Вітчизняні дослідники не можуть точно встановити коли і як контрабас потрапив в Україну. Відомо лише, що у XVII–XVIII ст. він використовувався у кріпацьких симфонічних оркестрах, що існували в маєтках поміщиків. А. Гуменюк вважав, що контрабаси, як і інші музичні інструменти (особливо смичкові), були завезені в Україну з Італії, Франції, Німеччини [63, с. 148]. Приблизно у XIX ст. контрабас почав використовуватися в народно-інструментальних ансамблях троїстих музък. Це зародилося в західних регіонах і поширилося по всій території України.

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

Народне музичне мистецтво: інструментарій і виконавство

виконавець водить смичком по струні, яка не має певної висоти і б'є кінчиком смичка по тарілці і барабану.

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

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

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

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

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

Учені стверджують, що колісна ліра з'явилася у Західній Європі у VIII–X ст. [217, с. 44]. Інструмент мав три струни, вісім клавів та колесо замість смичка і використовувався в музичному побуті багатьох європейських країн. Після XV ст. колісну ліру поступово витісняють досконаліші смичкові ліри, однак у народі інструмент продовжує побутувати. У XVIII ст. інтерес до ліри знову зростає, це пов'язано з виникненням нового стилю під назвою «пастораль», який передбачав стилізацію міського побуту і мистецтва під народний, сільський побут, смаки. У цей період французькі музичні майстри Батон Старший, П'єр і Жан Лув'є, Делон, Ламбер, Нансі, Барк працюють над удосконаленням інструмента і виготовляють ліру, що мала діапазон до двох октав і хроматичний звукоряд [285, с. 177].

Питання щодо появи ліри в Україні є досить суперечливим. А. Новосельський, Д. Ревуцький, М. Фіндейзен вважали, що ліра з'явилася в Україні на початку XVII ст. із Заходу і отримала тут назву «риля» або «риле» [188, с. 196; 234, с. 82; 274, с. 34]. На думку А. Бабія, ліра потрапила до Європи зі Сходу через Візантію, там її знали під назвою «organistrum», а в Україну вона прийшла через Польщу у XVI ст. [7, с. 23]. Ф. Колесса погоджується з думкою дослідника і вважає, що в Україні цей інструмент був відомий уже у

XVI ст. [129, с. 258]. М. Привалов з приводу появи ліри в Україні стверджує, що в кін. XV – на поч. XVI ст. вона була занесена до Польщі з Італії придворними музикантами польських королів, а з Польщі ліра у XVI ст. потрапила в Україну, де згодом набула значного поширення [217, с. 45]. А. Гуменюк припускав, що в першій половині XVII ст. ліру занесли в Україну з Франції козаки, що були учасниками фландрської війни [63, с. 114]. Б. Водяний також вважає, що ліра ввійшла у народний побут у XVI–XVII ст. [36, с. 19]. Єдине, що можна з точністю стверджувати, це те, що ліра завжди використовувалась у музичному побуті українського народу. Л. Черкаський визначає ліру як інструмент билинно-думної традиції. Вона була розповсюджена серед бродячих професійних музикантів, багато з яких були незрячими [285, с. 177].

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

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

Перші відомості про струнно-щипкові музичні інструменти містять свідчення іноземних істориків, письменників, мандрівників. Так, арабський письменник Ахмед Ібн Фадлан свідчить про існування струнних інструментів у слов'ян у X ст. Він називає згаданий музичний інструмент лютнею [46, с. 98]. Абу-Алі Ібн Дауд у праці «Книга дорогоцінних скарбів» (перша половина X ст.) згадує музичний інструмент, що мав вісім струн [255, с. 18–19]. Дослідники вважають, що саме ці інструменти передували появі кобзи. Л. Яценко висловлює припущення, що струнно-щипковий інструмент, зображений на фресці Софійського собору в Києві «був прямим попередником української кобзи» [309, с. 5].

Чимало вчених досліджували походження назви інструмента. Так, Г. Хоткевич вважав, що слово «кобза» від початку XI ст. було поширене серед багатьох народів, ним називали різні типи струнних музичних інструментів. З'ясовуючи походження цього інструмента, музикознавець стверджує, що кобзу створив український народ [278, с. 85]. На противагу Г. Хоткевичу, О. Фамінцин доводить, що кобза була запозичена у народів Сходу [271, с. 404]. З ним погоджуються Ф. Колесса, М. Лисенко, А. Ольховський, М. Привалов і деякі сучасні

дослідники. М. Сумцов зазначає, що слово «кобза» відоме різним турко-татарським народам, туркам, угорцям [263, с. 634]. Л. Яценко вважає, що слово «кобза» східного походження, але воно було відоме і європейським народам (молдаванам, румунам, угорцям, полякам, чехам) [309, с. 5]. На думку І. Шрамка, слово «кобза» «є автохтонним для України-Русі, бо виходить з індоєвропейського кореня “коб”, який має значення “вигин, порожнина, посуд, чара, чарування”, а мовою конструкції означає інструмент з резонатором» [292, с. 76]. Отже, автор заперечує запозичення назви інструмента.

В. Ємець висловлює дві версії щодо походження кобзи. За першою – кобза є найстарішим музичним інструментом азійського походження, який ще в XII ст. був поширений серед половців. Від них кобза перейшла до татар, а від останніх і потрапила в Україну. За другою версією цей інструмент побутував у турецько-татарських народів, свідченням цього є музичний інструмент, поширений зараз у турків, що подібний до стародавньої кобзи і має назву «кобуз» [94, с. 16]. А. Гуменюк зазначав, що кобза створена на основі інструментарію древніх слов'ян. Вона, за словами дослідника, «об'єднала в собі елементи східної лютні та слов'янських гуслів» [63, с. 72–73].

Перші згадки про побутування кобзи серед українського народу датуються 1584 р. Польський письменник Б. Папроцький, описуючи вправність козаків зазначав, що вони також співали і грали на кобзах [278, с. 72]. К. Вертков стверджує, що кобза з'явилася в Україні у XIV–XV ст. [29, с. 284]. На думку М. Привалова, цей інструмент в Україну занесли козаки у XVI ст. із Польщі, де кобза почала втрачати свою популярність серед заможних верств населення і вживалася тільки у народному побуті [220, с. 13].

Дослідники цікавляться народними картинами XVII–XVIII ст., що мають назву «мамаї». На них зображені козаки, що сидять на землі і тримають в руках струнно-щипковий музичний інструмент. Такі інструменти на різних картинах відрізняються між собою тільки за формою. Це і дало підстави стверджувати К. Верткову, що в Україні побутували два види струнно-щипкових інструментів, що мали однакові назви «кобза» – лютнеподібний і тамбуроподібний [29, с. 279]. М. Імханицький, вказуючи на зображення цього інструмента у XVI–XVII ст. у композиціях, сюжети яких розповідають про життя царя Давида, також визначає два типи кобзи: лютнеподібний інструмент, що мав п'ять струн та інструмент з меншим корпусом і трьома струнами [106, с. 27].

З картин також видно, що ранішня кобза мала довгу вузьку ручку, невелику кількість струн (три–чотири), овальний продовгуватий корпус, на грифі – лади. Далі інструмент еволюціонував у напрямку збільшення кількості струн, розширення і одночасного укорочення грифа й округлення корпусу [278, с. 78; 262, с. 3].

Починаючи з другої половини XVIII ст., на картинах стають помітними, крім струн на грифі, ще й струни на корпусі (приструнки). Збільшення кількості цих струн спричинило зникнення ладів на грифі, тобто, змінилася будова інструмента, його стрій і спосіб гри [262, с. 4; 285, с. 105]. Це дало підстави О. Фамінцину, Ф. Колессі, Л. Черкаському стверджувати, що старовинну кобзу витіснила і замінила собою бандура [271, с. 434; 129, с. 258; 285, с. 108].

Слід зазначити, що інструменти з приструнками в деяких джерелах значаться як бандури, причому, одні дослідники стверджують, що кобза була попередницею бандури [285], другі вважають, що кобза і бандура – це назви одного і того ж інструмента [129, с. 257; 123, с. 259; 146, с. 13; 271, с. 400; 234, с. 85; 94, с. 15; 297, с. 8], треті припускають, що існували кобзи двох різновидів [29; 23; 106].

Варто висвітлити позиції деяких дослідників стосовно цього питання. Так, О. Рігельман писав про українців і їхню гру на музичних інструментах: «Игра их более на гусях, на бандуре и на лютне, притом и на трубах; а сельские по деревням также на скрипках, на кобзе (род бандуры) и на дудках» [240, с. 87]. Таким чином, дослідник відзначав, що існували два інструменти – кобза і бандура; на бандурі грали у містах, а на кобзі – у селах. М. Грінченко також стверджував, що кобза і бандура в минулому були два різних інструменти [56, с. 46].

На противагу їм, М. Щоголь пише: «Бандура є не чим іншим, як тією ж українською кобзою на більш пізньому етапі її розвитку <...> старовинний український народний інструмент кобза, розвиваючись у певних історичних умовах, сприйняв на себе назву “бандура”» [146, с. 5]. Л. Яценко з ним погоджується – «кобза і бандура – це різновиди одного інструмента. Кобза – його давніша назва (1 форма), а бандура – новіша, сучасна» [309, с. 5]. М. Полотай вважає, що бандура в Україні з’явилася в XV ст. і витіснила з ужитку примітивнішу кобзу, але назва «кобза» залишилась і перейшла на новий інструмент, від того часу він почав називатись кобза-бандура [208, с. 24].

А. Гуменюк дає наступне пояснення, чому новий інструмент назвали кобзою, а пізніше бандурою: «у старослов'янських народів – предків руських, болгарів, чехів, словаків, поляків, а також сусідніх з ними половців, татар, турків, угорців, румунів, литовців та ін. неслов'янських народів різнотипні струнні музичні інструменти, носили загальну назву “кобза”. Очевидно, й наші піонери кобзарського мистецтва за традицією назвали створений ними новий інструмент кобзою» [63, с. 73]. Згодом цей інструмент отримав велику популярність в Україні, і кобзарі почали шукати для нього іншу назву. В цей час в Англії, Франції, Німеччині, Польщі побутував інструмент, подібний до кобзи під назвою бандора. Тому «поступово український народний інструмент почали називати ще бандурою» [63, с. 74].

К. Вертков зазначає, що на початку ХІХ ст. назви «кобза» і «бандура» стають синонімами. Але старовинна бандура, на думку автора, не мала приструнків, приструнки є атрибутом кобзи. Отже, дослідник підсумовує, що в минулому побутували два струнно-щипкових інструменти, які мали однакову назву – «кобза». До кінця ХVІІІ ст. «сільська тамбуроподібна кобза здобула приструнки і поступово замінила собою “міську” бандуру» [29, с. 282]. Лютнеподібна кобза, через конструктивні особливості корпусу (вузький верх і пологі плечі), непридатного для розміщення приструнків, в Україні вийшла з ужитку і збереглася тільки в Молдові і Румунії [29, с. 283].

Є. Бортник також вважає, що «на Україні побутували кобзи двох різновидів: 1) кобза триструнна з вузьким довгим грифом, на якій грали плектром, та 2) кобза з приструнками на деці, на якій грали пальцями, тобто щипком» [23, с. 193].

Л. Черкаський, досліджуючи походження та еволюцію цього інструмента, розглядає давню кобзу, що побутувала в Україні від ХV до першої половини ХVІІІ ст. і новітню кобзу, що виникла і сформувалася поза іноетнічними впливами в Україні як національний інструмент билинно-думної традиції (від другої половини ХVІІІ ст.) [285, с. 109].

З вищевикладеного видно, що погляди учених щодо назви, походження, появи і побутування кобзи в Україні розходяться.

Останнім зразком української кобзи дослідники вважають інструмент О. Вересая. В. Кушпет називає цю кобзу «унікальним зразком синтезу двох культур Сходу і Заходу» [141, с. 3]. Такий інструмент побутував в Україні протягом ста років. Ця кобза мала шість струн на грифі і шість приструнків. Зараз кобза О. Вересая

зберігається в одному з музеїв Санкт-Петербурга. У другій половині XIX ст. кобза в Україні вийшла з ужитку, її витіснила багатострунна бандура [285, с. 108].

Бандура – струнно-щипковий інструмент. Навколо питання походження бандури, її назви точилися постійні суперечки. Так, О. Фамінцин вважав, що бандура є «винаходом» Д. Розе, вона виникла в Англії 1561 р., звідти поширилася по Західній Європі, дійшла до Польщі, а звідти – до України [271, с. 422]. Подібні думки висловлював і Ф. Колесса, який вважав, що прототипом бандури стала пандора, яка з Італії потрапила до Польщі, а на початку XVII ст. поширилися в Україні [129, с. 257].

Г. Хоткевич заперечував твердження О. Фамінцина про запозичення українцями англійської бандори. На його думку, «англійська бандора зовсім не обходила Західної Європи» [278, с. 93]. У кожній країні побутували свої інструменти, що мали подібну назву: «французька mandore, іспанська bandurria, італійська pandora, німецька Vandore...» [278, с. 93]. Дослідник вважав, що до кобзи додали приструнки і таким чином утворився новий інструмент, що мав назву «бандура». Він зазначав: «бандура є чисто український винахід. Ніде й ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі» [278, с. 101].

Л. Черкаський, посилаючись на польські джерела, згадує про українського бандуриста Чурила, що був у списку музикантів польських королівських капел за 1500 р. Відповідно, дослідник також заперечує версію щодо винаходу бандури англійцями і запозичення цього інструмента з Європи [285, с. 121].

М. Лисенко погоджувався з О. Фамінциним щодо походження бандури, але висловив припущення, що бандура походить від грецької пандори [148, с. 13].

Д. Ревуцький вважав, що бандура походить з арабо-перського Сходу і в Україну потрапила через Візантію у XV ст. [234, с. 85].

М. Сумцов вважав, що бандура прийшла в Україну із Заходу завдяки сербам, які були першими вчителями українських військових музикантів [262, с. 7]. Дослідник зазначає, що в Болгарії царі мали пандурів – військових музикантів, серед їхніх інструментів, на думку автора, була бандура, тому М. Сумцов відзначає подібність південнослов'янських пандурів із козаками-бандуристами [263, с. 644–645].

Спробуємо визначити, коли вперше з'явилася бандура в Україні. І. Шрамко вважає, що бандура-кобза належить до найдавнішого у

світі культу Змії з багатотисячолітньою традицією. Її зображення є на золотій пластинці зі скіфського поховання біля с. Сахнівка на Херсонщині [293]. Дослідники стверджують, що бандура побутувала в Київській Русі ще до прийняття християнства [79, с. 118].

Л. Черкаський щодо походження первинної бандури в Україні віддає перевагу версії М. Прокопенка, за якою прототипом бандури був давній нащадок пан тура – інструмента, що побутував уже в третьому тисячолітті до н. е. у шумерів. Цей інструмент і його назва потрапили до України шляхом багатовікових контактів із кавказькими народами і «на тлі української музичної культури, її усталеного струнного щипкового (гусельного) інструментарію і характерної для українців билинно-думної традиції зазнали поступових серйозних конструктивних змін, унаслідок чого виникли власні українські національні інструменти, що не мають аналогів у світовій музичній культурі» [285, с. 123].

Існує багато думок щодо походження самої назви «бандура». Так, О. Фамінцин вважав, що слово «бандура» походить від назви арабсько-персидського інструмента «танбура» [271, с. 401].

Г. Хоткевич зазначав, що слово «бандура» є в санскриті – мові стародавньої літератури – і означає – приємний, гарний [278, с. 110].

М. Сумцов стверджував, що слово «бандура» вживається у болгар, чехів, поляків; його знали греки і римляни [263, с. 643].

О. Фамінцин вважає, що у XVI–XVII ст. із Польщі в Україну потрапили західноєвропейські музичні інструменти пандора і теорба, які набули там поширення під назвами «бандура» і «торбан» [271, с. 433]. Дослідник зазначає, що у Польщі на бандурі грали українці, бандуру називали козацькою лютнею, а бандуриста – козаком (українцем). На початку XVIII ст. українські бандуристи також були при російському царському дворі і у палацах вельмож [271, с. 435]. Отже, українських бандуристів визнавала вишукана публіка Польщі й Росії, і в Україні ці музиканти та їх інструменти мали велику популярність. Про це свідчить Височайший указ від 1738 р. про створення в Україні (м. Глухів) невеликої музичної школи для поповнення придворного хору і оркестру, згідно з яким серед інших музикантів готували й бандуристів [271, с. 441; 94, с. 38–41].

Відомо, що бандура була улюбленим інструментом козаків. У Запорізькій Січі існували хори, оркестри і рапсоди-бандуристи. Репертуар бандуристів був різноманітним: це думи, історичні, жартівливі пісні, пісні до танцю [146, с. 15; 262, с. 11; 208, с. 24]. Також бандуристи офіційно входили до складу Війська Запорізького і

разом із довбишами, сурмачами, трубачами виконували козацьку військову музику [40, с. 612].

Я. Штелін вказував на велике поширення бандури в Україні у середині XVIII ст., відзначав музичну обдарованість українських бандуристів і їхню веселу вдачу [295, с. 73]. У XIX ст. бандуристи були в Україні у маєтках польських поміщиків [123, с. 259]. Отже, у XVII–XIX ст. бандура набула найбільшого поширення серед українського народу. Про це свідчить також пісенний, історичний та графічний матеріал.

Л. Черкаський виділяє дві стадії в історії бандури. Дослідник вважає, що для першої стадії характерна давня, або первинна, бандура без приструнків. Вона охоплює час від появи бандури в Україні – до другої половини XVIII ст.

Для другої стадії характерна автохтонна українська бандура. Тут автор має на увазі бандуру із приструнками, в якій упродовж віків органічно поєдналися риси лютнеподібного і гусельного інструментів. Ця бандура виникла в Україні, пройшовши тут шлях удосконалення і стала національним інструментом українського народу. Друга стадія, за Л. Черкаським, охоплює час від другої половини XVIII ст. до сьогодення [285, с. 127–128].

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

В описі генези та еволюції українського народного музичного інструментарію варто розглянути струнно-ударні інструменти. До них належать **цимбали – один із найдавніших струнно-ударних інструментів**. Цимбалоподібні інструменти поширені в усьому світі. Перше зображення такого інструмента виявлено на асирійському барельєфі в Куюндеку, учені датують це 3500 р. до н. е. [10, с. 25]. М. Сумцов вважає, що цимбали були відомі грекам і римлянам (у греків – кинвал, у римлян – *symbalium*), в асирійців і євреїв подібний інструмент називали набель, у китайців – кин, слово «цимбали» відоме чехам, полякам, словенцям, литовцям [263, с. 649]. М. Фіндейзен вказує на східне походження цимбалів. Він припускає, що цей інструмент до Європи занесли цигани, а від останніх цимбали потрапили до євреїв, українців, білорусів та інших слов'янських племен [274, с. 234]. О. Фамінцин зазначає про подібність цимбалів до

гуслів-псалтиря і вважає, що цимбали були запозичені зі Сходу, від арабського інструмента *santir* або *risantir* [270, с. 290]. Дослідник, характеризуючи пісні українського народу, стверджує про велику популярність цимбалів на території України [270, с. 295]. З О. Фамінциним погоджувалися А. Агажанов, М. Лисенко, А. Новосельський, М. Сумцов [1, с. 26; 146, с. 51; 188, с. 32; 262, с. 6]. Г. Хоткевич також вважав, що спочатку цимбали з'явилися на Сході, а до Європи потрапили у IX ст. [278, с. 155].

Спробуємо з'ясувати, яким чином цимбали з'явилися в Україні. Дослідники стверджують, що причиною цього стали хрестові походи у країни Близького Сходу, які тривали у XI–XIII ст. Вони проходили через території Болгарії, Югославії, Румунії, Угорщини, це спричинило активне поширення інструмента в цих країнах. З Угорщини інструмент потрапив на Закарпаття, а згодом поширився по всій території Правобережної України [63, с. 107]. Г. Хоткевич вказує на те, що цимбали вперше згадуються в Україні у XVII ст., слово «цимбали» пояснюється як «бряцало, кимвал, доброгласен» [278, с. 162]. Дослідник зазначає, що цимбали побутували на Гуцульщині й Волині у складі ансамблю троїстих музък [278, с. 163]. Власне, з цих регіонів вони і поширилися по всій Україні і зайняли належне їм місце в музичному побуті українського народу. О. Рігельман, описуючи українські народні музичні інструменти, також згадує цимбали у 80-х рр. XVIII ст. [240, с. 87].

А. Гуменюк щодо появи цимбалів в Україні висловлює таке припущення: «У XII–XIII ст. німецькі феодали загарбали землі прибалтійських та слов'янських країн, рицарі тевтонського ордену проникли на землі Білорусії <...>. У німецькому війську були співаки, музиканти, декламатори, яких називали мінезингерами. Не виключена можливість, що вони занесли на територію Білорусії арабський сантир, який був освоєний, а згодом модернізований білоруським народом і став його національним інструментом» [63, с. 107].

І. Шрамко не погоджується з А. Гуменюком і зазначає, що цимбали з'явилися в Україні не пізніше VIII ст. – часу приходу болгар на сучасну територію (якщо б цимбали занесли звідти в Україну після прийняття християнства, то, на думку автора, вони мусили б поширитися також у Болгарії) [291, с. 13]. Мих. Лисенко припускає, що цимбали були завезені українською молоддю, що навчалася в університетах Німеччини, Франції, Італії, а також кочовими циганськими оркестрами [149, с. 54].

У процесі історичного розвитку цимбали постійно вдосконалювалися. Так, на початку XVIII ст. німецький музикант Гебентштрейн Пантелеон покращив стрій цимбалів і збільшив їх розмір [194, с. 18]. У 1874 р. музичний майстер В. Шунда, який працював при угорському дворі, створив концертні цимбали. Вони мали 35 бунтів, хроматичний звукоряд і демпферний пристрій, що було на той час новаторством. Цимбали В. Шунди дійсно були професійним високотехнічним інструментом. Т. Баран відзначає, що «саме винахід Шунди дав поштовх до використання цимбалів як одного з повноправних концертних музичних інструментів» [10, с. 26].

М. Лисенко зазначає, що найбільшого поширення в Україні цимбали набули у XVII–XVIII ст. Дослідник описав селянські цимбали, що побутували на території України в кінці XIX ст. [146, с. 51–55].

Варто зазначити, що в Україні цимбали мали різні звукоряди і строї – це залежало від територій, на яких вони побутували і від музики, яку виконували на цьому інструменті. Так, у західних регіонах України використовувалися цимбали з гуцульським і буковинським строем, вони входили до складу ансамблів троїстих музък. У центральних і східних регіонах цимбали мали стрій фа мажор або соль мажор – це залежало від того, з якими складами бандур вони зіставлялися [184, с. 10].

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

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

кількості різних народних музичних інструментів у єдине органічне ціле – український оркестр народних інструментів.

2.2. Культурно-історичні передумови виникнення українського оркестру народних інструментів

Дослідження культурно-історичних передумов виникнення українського народного оркестру є надзвичайно важливою проблемою, оскільки дозволить нам з'ясувати і простежити подальше становлення і розвиток оркестру в контексті музичної культури України.

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

Важливим чинником формування української народно-інструментальної музики учені вважають діяльність ансамблів троїстих музък, створення яких пов'язують з появою скрипки в Україні [143, с. 26].

Існують різні погляди щодо визначення назви цього ансамблю. К. Квітка стверджує, що «музъка» – це гра на скрипці або гра

інструментального ансамблю за участю скрипки. Музьки – це множина від слова «музька» у значенні «скрипаль»; воно означає «музиканти», тільки ті, які входять до складу ансамблю, в якому є скрипка; власне самий ансамбль, і танцювальне зібрання [123, с. 262].

А. Гуменюк, А. Іваницький пояснюють назву ансамблю, вказуючи на те, що музикантів (отже і інструментів), які грають разом, найчастіше, три [63, с. 157; 108, с. 24].

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

І. Мацієвський зазначає, що термін «троїста музька» (буквально: потроєна музька, або потроєний скрипаль) використовується в побуті і різній літературі «по відношенню до традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики» [169, с. 96]. Але дослідник не погоджується з трактуванням терміну, що троїста музька – це три музиканти і вважає, що: «1) кількість музикантів в троїстій музці коливається від двох до п'яти осіб і навіть більше <...> 2) назва “троїста музька” застосовується до типу ансамблю, який в народі поряд з нею має безліч інших назв, де кількісна ознака ніяк не виявляється» [169, с. 96].

Тим часом слід зауважити, що в енциклопедичних виданнях стосовно названого ансамблю вживається термін «троїсті музьки», а не «троїста музька», як ми це бачимо у деяких дослідників [300, с. 519; 177, с. 553]. Тому для уникнення неточностей у подальшому в дослідженні будемо застосовувати саме цей термін – **«троїсті музьки»**.

Певні відомості про ансамбль троїстих музък можна отримати, якщо звернутися до наукових праць, у яких висвітлюється діяльність музичних цехів. Відомо, що до музичних цехів, що виникли та існували в українських містах протягом XVI–XIX ст. входили скрипалі, цимбалісти, органісти, бубністи, виконавці на духових інструментах [273, с. 34]. Цехові музиканти об'єднувалися в народно-інструментальні ансамблі, до складу яких входили скрипки, цимбали, сопілки і обслуговували родинно-побутові свята, народні гуляння, вечорниці та інші заходи [273, с. 43]. Відомостей про репертуар інструментальних ансамблів цехових музикантів майже не збереглося. Вітчизняні вчені зазначають, що це були інструментальні мелодії, що супроводжували весільний обряд (марші, вітальні мелодії гостям тощо) і танцювальна музика [273, с. 43]. У музичних цехах відбувалося становлення форм народно-інструментального

ансамблевого виконавства, що в подальшому зумовило зародження народно-оркестрового виконавства і створення українського оркестру народних інструментів.

На думку деяких учених, починаючи з XVI ст., ансамбль троїстих музък супроводжував другу дію Вертепу. До його складу могли входити скрипка, бубон, сопілка, барабан, і, деколи, бандура, він виконував танцювальну народну музику [63, с. 159; 32, с. 57; 169, с. 97; 112, с. 17]. Є відомості, що в Запорізькій Січі поруч із полковою музикою, куди входили сурмачі, довбуші (виконавці на литаврах), трубачі, «активно розвивались інструментальні капели побутової музики із залученням цимбалів, ліри, торбана, скрипки, дуди» [92, с. 453–454].

У щоденнику князя Ю. Долгорукого за 1817 р. згадується ансамбль із трьох музикантів, один з яких грав на скрипці, другий – на віолончелі, третій – на цимбалах [63, с. 159].

О. Фамінцин зазначав, що в Галичині, на Старому Покутті, в Коломийській та Станіславській округах побутували ансамблі троїстих музък, до складу яких входили скрипка, цимбали і бас [270, с. 295].

М. Лисенко вперше описав троїсті музък, до складу яких входили скрипка, цимбали і бубон. Цей ансамбль виконував танцювальну музику [148, с. 12–13].

Г. Хоткевич теж згадував ансамбль троїстих музък. Він розповідав, що такі ансамблі існували на Гуцульщині, у Польщі, в Угорщині. Дослідник називає різні склади троїстих музък: дві скрипки і бас; дві скрипки і цимбали; дві скрипки і бубон. Автор згадує три різних ансамблі троїстих музък. Перший Г. Хоткевич зустрів у с. Бірках (на Харківщині), до його складу входили дві скрипки, бас і флейта. Це був відомий ансамбль, що виступав на публічних концертах і у школах. Другий ансамбль троїстих музък складався із семи дрімб і скрипок, що грали під сурдину. Його Г. Хоткевич створив на Гуцульщині, коли заснував там гуцульський театр. Третій ансамбль троїстих музък існував у с. Деркачах, до його складу входили дві скрипки і контрабас [278, с. 32–34; 281, с. 461]. Дослідник зазначав, що на ансамбль троїстих музък мала вплив міська гармонічна музика, зокрема це стосувалося складу інструментів цього ансамблю і характеру музики, яку він виконував [278].

І. Мацієвський визначає чинники, що впливали на формування ансамблю троїстих музък. Першим, на думку вченого, були кріпацькі ансамблі і симфонічні оркестри, що функціонували при дворах

козацької старшини, магнатів, заможної шляхти, поміщиків і у XVII–XIX ст. досягли високого ступеня розвитку. Європейська музика писемної традиції, яку виконували ці колективи, спілкування між музикантами й обмін репертуаром між кріпацькими ансамблями, симфонічними оркестрами й ансамблями троїстих музък вплинули на формування специфіки троїстих музък. Другим чинником впливу була пастуша музика. І. Мацієвський вважає, що риси формування троїстих музък закладені в первісних пастуших ансамблях і в ряді сольних пастуших інструментів з бурдонними голосами: флюяра, дводенцівка, сопілка, дуда (волінка). Третім чинником, що впливав на формування троїстих музък дослідник називає вокальну музику з супроводом інструмента. Адже саме в супроводі скрипки, сопілки, дудки, дрімби, бандури, гітари, гармонії виконувалися пісні, думи, частівки, коломийки, співанки [169, с. 98–99].

Слід відмітити, що у 50–60-х рр. XIX ст. також існували так звані ансамблі «Михась», до яких входила скрипка з гармонікою, пізніше гармоні-флейта, інколи додавали віолончель. Ці ансамблі слугували для потреб дрібних дворян і поміщиків, вони виконували танцювальну музику [27, с. 138].

На думку І. Мацієвського, розвиток і подальший розквіт троїстих музък у XIX–XX ст. спричинила активна участь в ансамблі струнних інструментів (насамперед скрипки), активізувалося професійне начало у традиційній музиці, а також у репертуарі ансамблю посилилася роль танцювального матеріалу. Автор визначає характерні риси для ансамблю троїстих музък цього періоду – це чітка диференціація партій і ясне розмежування функцій. Згідно з ними, для першої, провідної партії основою є «верхній мелодійний голос; виконавець – скрипаль» [169, с. 101]; для другої партії характерним є виконання гармонічного плану твору, виконують її друга скрипка, цимбали, басоля або гармонія; третя партія – це метроритмічний фундамент ансамблю, який створюють контрабас, бубон, барабан [169, с. 101].

Варто зауважити, що склад ансамблів троїстих музък постійно варіювався – це залежало від місцевої традиції і наявності музикантів-умільців. Відомі різні склади ансамблю: скрипка, сопілка і бубон; цимбали, скрипка і барабан; скрипка, цимбали і бас; скрипка, цимбали і бубон; дві скрипки і бас (або бубон). Існували троїсті музьки, до складу яких входили скрипка, цимбали і триструнний контрабас. Зауважимо, що у центральних регіонах України побутували в основному скрипка, басоля і бубон, у західних – скрипка, цимбали і

бубон. Ф. Колесса, М. Грінченко вважали стародавніми троїстими музиками саме ансамбль, до якого входять скрипка, цимбали і бубон [129, с. 258; 56, с. 92]. А. Ольховський подає склад троїстих музък, до якого входять цимбали, скрипка і бубон, або дві скрипки й басоля [198, с. 107].

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

На сьогоднішній день склад ансамблів троїстих музък також постійно змінюється. Так, І. Мацієвський зазначає, що існують і дуети, які належать до ансамблів троїстих музък. Вони мають такий склад інструментів: скрипка і бас, скрипка і цимбали, скрипка і гармонія, гармонія і мандоліна, баян і губна гармонія, скрипка і мандоліна. Основною рисою всіх традиційних складів ансамблів троїстих музък дослідник називає «участь в них скрипки – головного інструмента, що визначає троїсту музыку як тип за інструментарієм» [169, с. 100–101].

Існують ансамблі з розширеним складом, які утворюються шляхом поєднання двох (або більше) ансамблів троїстих музък або приєднанням до них інших окремих інструментів. Вони теж мають назву троїстих музък. В. Гуцал із цього приводу зауважує, що назва цього ансамблю має швидше традиційний характер [64, с. 6–7]. Б. Водяний у своєму дисертаційному дослідженні подає таблицю еволюції типів традиційних інструментальних ансамблів, з якої бачимо хронологічне відображення процесу змінності складів інструментів у ансамблях. З таблиці можна простежити, як поступово розширювався склад ансамблів. До них додавалися бас, контрабас, бубон, великий барабан з тарілкою, флейта, кларнет, труба, тромбон [37, с. 121–122].

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

Скрипка, завдяки своїм високим технічним та звуко-виражальним можливостям, виконує в ансамблі троїстих музък провідну роль, цимбали – гармонічний, бубон – ритмічний супровід. Наявність цих трьох функцій учені називають провідною властивістю ансамблю [119, с. 118].

Народне музичне мистецтво: інструментарій і виконавство

Основною функцією ансамблю троїстих музък дослідники визначають виконання традиційних інструментальних (інколи разом зі співом) творів для супроводу танців. За словами І. Мацієвського, «троїста музъка звучить <...> коли виконуються традиційні народні танці: на святі закладання фундаменту хати, молодіжних вечорницях та гуляннях, святкування з нагоди народження та хрестин дитини <...> у клубах та будинках культури» [169, с. 96].

Варто зазначити, що репертуар ансамблю троїстих музък має певну неоднорідність і локальні особливості. М. Бурак вважає, що це є «природнім результатом відмінностей географічного розташування та економічних умов розвитку окремих районів України, зокрема, Східних і Західних» [26]. Так, у центральних і східних районах ансамблі виконували «гопаки», «козачки», «горлиці», сюжетні танці («Чоботи»); у західних – «коломийки», «гуцулки», «аркани», «опришки» [68, с. 14].

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

І. Мацієвський поділяє на дві основні групи за складом інструментів існуючі тепер різні види троїстих музък. До першої він відносить капели з традиційним складом інструментів, до другої – ті, у складі яких відбулися зміни через використання побутових загальноєвропейських інструментів. Дослідник стверджує, що із введенням до ансамблю троїстих музък духових інструментів – сопілки, флуєрки, кларнета, труби, флейти, тромбона, а також баяна, акордеона, гармошки поступово розширився склад ансамблю. Останнє, своєї черги, стало причиною появи «найкрупнішого різновиду троїстої музъки, яка іноді називається «велика музъка» [169, с. 104].

Варто відзначити, що український оркестр народних інструментів, власне, і був створений на основі подібного ансамблю. Зі слів П. Іванова, «ансамбль “троїста музъка” – це зерно, в якому закладена основа оркестру українських народних інструментів» [112, с. 17]. Саме побутування ансамблів троїстих музък у музичній практиці українського народу можна вважати однією з передумов виникнення українського народного оркестру.

Слід відмітити, що перші спроби організації українського оркестру народних інструментів на початку ХХ ст. спричинені відповідними культурно-історичними умовами. Ще на початку ХІХ ст. швидко занепадає феодально-кріпосницька система

Народне музичне мистецтво: інструментарій і виконавство

господарювання і прискорюється формування капіталістичних відносин, що активізували суспільний розподіл праці і зумовили потребу у кваліфікованій розумовій праці. Це спричинило появу української національної інтелігенції як окремої соціальної групи, що сприяла відновленню морально-духовних засад життя народу. Визначними представниками інтелігенції були письменники І. Франко, Леся Українка, М. Коцюбинський, В. Стефаник, О. Кобилянська, діячі українського театру М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Саксаганський, М. Садовський, композитори С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, Я. Степовий, К. Стеценко та ін. Їх творчість сприяла активізації національно-визвольної боротьби і пробудженню національної свідомості українського народу.

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

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

У процесі національного відродження виникає національний театр, музика, образотворче мистецтво, переважають національні елементи в архітектурі. Спостерігаємо спалах зацікавленості історією, мовою та культурою українського народу. Так, у 1870-х рр. у Києві було засноване наукове товариство, що мало назву «Південно-Західний відділ Російського географічного товариства». Його члени видавали архівні матеріали, засновували музеї, відкривали бібліотеки, організовували серії лекцій, що висвітлювали різні сторони українського життя й культури. Одним із активних членів цього товариства був М. Лисенко. Саме з його ініціативи на засідання товариства було запрошено кобзаря О. Вересая, який виконував українські думи і пісні, а композитор прочитав згаданий реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних О. Вересаєм» [148].

У кінці XIX ст. відбувається активізація суспільно-політичної діяльності. У Західній Україні виникають національно-культурні товариства «Боян», «Руська бесіда», «Рідна школа», «Просвіта» та інші, діяльність яких сприяла розвитку української культури. Товариства проводили культурно-освітню, економічну і видавничу роботу, займалися організацією аматорських хорів, оркестрів і театрів. Так, у 1894 р. у Львові з ініціативи членів хорового товариства «Боян» було проведено етнографічну виставку, на якій експонувалися українські народні музичні інструменти [37, с. 60]. Цей захід привертав увагу широких кіл громадськості до народно-інструментального мистецтва.

На початку XX ст. в багатьох містах України розгортають свою діяльність різні музичні гуртки, відкриваються народні будинки і народні аудиторії, де відбуваються концерти й вистави, читання й лекції, доступні для широкого загалу [119, с. 479].

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

Продовжує розвиватися кобзарське мистецтво. Творчі здобутки О. Вересая, А. Шута, М. Кравченка, Ф. Кушнерика, О. Савченка набувають шани, популярності в народі і викликають неабияку зацікавленість у національній інтелігенції. Підтвердженням цьому було проведення 1902 р. в Харкові XII Археологічного з'їзду, на якому неабияку увагу було приділено кобзарям, лірникам та іншим виконавцям¹. Провідна роль у організації народних музикантів і проведенні з'їзду належала бандуристу, письменнику, інструментознавцю Г. Хоткевичу. Він виступив на з'їзді як доповідач і як бандурист-виконавець.

У концерті, що був організований для учасників з'їзду, виступили кобзарі, лірники і троїсті музьки (дві скрипки і контрабас). Тут було сольне виконання, дуети, тріо, а на завершення концерту Г. Хоткевич об'єднав усіх народних виконавців у оркестр, до складу якого входили шість кобзарів, три лірники і згаданий нами ансамбль троїстих музък с. Деркачів. У виконанні колективу прозвучав танцювальний твір «Гречаники» [281, с. 458–461, 476]. Г. Хоткевич із приводу цього зазначав, що це – «перша спроба об'єднання

¹ Уперше Археологічний з'їзд відбувся в Києві у 1878 р. з ініціативи українських учених.

різномірних інструментів у одне узгоджене ціле» [281, с. 475]. Згодом згаданий оркестр виступав у Полтаві на Шевченківському вечорі, але ансамбль троїстих музък був полтавський і складався з двох скрипок, двох віолончелей і бубна [281, с. 483; 27, с. 139]. Таким чином, Г. Хоткевич перший заклав основи для організації українського оркестру народних інструментів. Учені вважають, що створений дослідником колектив, побудований на основі ансамблю троїстих музък, був першим українським народним оркестром. Хоча називати його повною мірою оркестром можна лише умовно (колектив не мав усталеного інструментального складу, сформованих оркестрових груп, репертуару, великих художньо-виражальних можливостей), але спроба Г. Хоткевича об'єднати українські народні інструменти в одне органічне ціле дала поштовх для створення українського народного оркестру.

Український етнограф В. Василенко навіть подав перелік музичних інструментів, які повинні увійти до складу українського оркестру народних інструментів. До нього належать квартет смичкових, бандури, ліри, цимбали, сопілки, додатково він пропонує використовувати смичковий контрабас і бубон із мідними тарілочками і бубончиками. Автор зазначав, що такий склад оркестру побутував у Харкові і Полтаві. Водночас дослідник звертає увагу на неповне укомплектування оркестру, вказуючи на відсутність дерев'яних (флейти, гобоя, кларнета, фагота) і мідних духових, але підкреслює своєрідність цього оркестру, вказуючи на його національні особливості, що відрізняли би цей колектив від існуючих на той час оркестрів рожечників, гармоністів, балаласчників, мандоліністів і т. п. [27, с. 140–141]. В. Василенко піднімає також питання про створення повного оркестру зі всіх народних інструментів [27, с. 147]. Хоча на той момент ідеї дослідника ще були далекими від своєї реалізації, але вони спонукали і сприяли виникненню українського оркестру народних інструментів.

Важливо відмітити, що істотний вплив на формування подібного оркестру також мало російське народно-оркестрове мистецтво. Зокрема, творчість фундатора і засновника академічного народно-інструментального виконавства Росії В. Андреева. На початку ХХ ст. йому вже вдалося сформувати Великооруський оркестр народних інструментів як самостійну художню одиницю. М. Імханицький зазначає, що подібний колектив був унікальним явищем. Адже до того часу ні у вітчизняній, ні у зарубіжній практиці не існувало оркестру, інструментарій якого був би настільки

Народне музичне мистецтво: інструментарій і виконавство

доступним для початкового освоєння [106, с. 46]. Дослідник стверджує, що в Росії за 10 років (1888–1898) сформувалася нова гілка виконавства – мистецтво оркестрової гри на російських народних інструментах [106, с. 105].

У літературі є відомості про те, що у 1896 р. В. Андреев спілкувався з Г. Хоткевичем і порадив йому створити український народний оркестр. Ось цитата з листа В. Андреева, яку наводить Г. Хоткевич: «Я, як вам відомо <...> утворив “великорусский императорский оркестр”; а ви, оце, бачу, могли би утворити “малорусский императорский оркестр”. То давайте працювати разом. Гроші найдуться» [280, с. 28]. У листопаді 1912 р. В. Андреев гастролював зі своїм оркестром у Харкові, Києві, Полтаві, Катеринославі [191, с. 6]. Саме концерти Великоруського оркестру народних інструментів мали позитивний вплив на пошуки та здобутки у справі організації українського оркестру народних інструментів.

Значною мірою створенню українського народного оркестру сприяло культурне і політичне становище в державі. Революційні події 1917–1920 рр. суперечливо вплинули на розвиток української культури. З одного боку, у вирі революцій та громадянської війни було втрачено велику кількість визначних пам'яток історії та культури, натомість нових і яскравих витворів мистецтва з'явилося зовсім небагато, з іншого – в цей час відбулося становлення державних форм організації культурної сфери [290, с. 424].

У 1920-ті роки зароджується художній самодіяльний рух, головним завданням якого було масове культурне виховання народу під контролем держави. Для керівництва культурно-освітньою і політико-агітаційною роботою були створені організації і установи. Всеукраїнський Центральний Виконавчий комітет (ВУЦВК), Народний комісаріат освіти (НКО), Політуправління революційної військової ради республіки (ПУР), Південне бюро Всеросійської центральної Ради професійних спілок (Південбюро ВЦРПС), Південне бюро політичного управління шляхів сполучення (Південполітшляхи), Спілка демократичної молоді (пізніше – КСМУ), різні кооперативні організації [191, с. 7–8]. Існувала також державна система організаційного методичного керівництва народною художньою творчістю, яку здійснювали Центральний, республіканські, обласні, районні науково-методичні центри, будинки культури, навчальні заклади, де почали готувати керівників художніх колективів. Кожні два-три роки проводилися конкурси, огляди, фестивалі художньої самодіяльності. Це, безперечно, сприяло виникненню нових

Народне музичне мистецтво: інструментарій і виконавство

колективів і, безпосередньо, організації українського оркестру народних інструментів.

У 1919 р. при Всеукраїнському відділі мистецтв Народного комісаріату Освіти було створено Всеукраїнський музичний комітет, який контролював розвиток музичного мистецтва. Він створював позитивні умови для діяльності професійних та самодіяльних колективів, оркестрів народних інструментів. ВУКМУЗКОМ займався підбором репертуару для даних колективів, організовував у містах і селах республіки концертні виступи [191, с. 12–13; 84, с. 11]. З 1924 р. починають проводитися періодичні музичні виставки, де відвідувачі знайомились із надбаннями української музичної культури. Тут було представлено нотні видання, музичні інструменти вітчизняного виробництва, мережу музичних навчальних закладів. За рішенням Наркомосвіти з грудня 1926 р. вводиться «День музики» [191, с. 22–23]. Цим святом передбачено проведення концертів, лекцій, доповідей на музичні теми. Таким чином, вказані заходи залучали широкі верстви населення до скарбниці вітчизняної музичної культури і сприяли її розвитку.

Із середини 1920-х – на початку 1930-х рр. держава в умовах жорстокої централізації здійснила курс українізації. Слід відзначити, що вивчення суті й оцінка цього явища є одним із найдискусійніших питань історії культури України першої третини ХХ ст. Одні вчені характеризують українізацію як явище, що спонукало значний розвиток культури, інші вважають, що вона була спрямована на виявлення та знищення національно свідомих сил української інтелігенції [290, с. 419]. У цей час починає реалізовуватись «ідея, спрямована на осмислення та пропаганду національно-культурних надбань України» [120, т. 4, с. 434]. Розвивається українська преса, наука, освіта, мистецтво. Вказаний період у розвитку вітчизняної національної культури М. Семчишин визначає «найважливішим і найпліднішим» [249, с. 425].

Духовно-культурне піднесення позитивно впливало і на розвиток музичної культури України. У цей час у широкій громадськості виникає неабияка зацікавленість національним народним мистецтвом і зокрема народними музичними інструментами: кобзою і бандурою. Підкреслюється велике значення цих інструментів у історії українського народу. Це зумовило появу великої кількості **самодіяльних ансамблів і капел бандуристів**. Так, у 1918 р. в Україні організовано Першу київську художню капелу бандуристів (від неї веде родовід Національна капела бандуристів

України), якою керував В. Ємець [120, т. 4, с. 517]. Її виступи сприяли створенню численних самодіяльних і професійних ансамблів і капел бандуристів. У 1922 р. на Миргородщині було створено капелу бандуристів імені М. Кравченка, що виступала на сільськогосподарській виставці у Москві [35]. У 1925–1928 рр. організовано капели бандуристів у Харкові, Полтаві, Конотопі, Шишаках, Крюкові, Умані, Одесі, Борисполі [208, с. 26–28; 191, с. 20–21]. Створення капел набуває масового характеру. У 1935 р. Київська і Полтавська капели об'єдналися, внаслідок цього була організована Державна зразкова капела бандуристів УРСР (керівник – М. Михайлов) [112, с. 23].

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

У 20-х рр. ХХ ст. спостерігається бурхлива діяльність музичних товариств, асоціацій та інших музично-громадських організацій, які також сприяли розвитку української музичної культури. Так, у 1922 р. було створено Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича, що сприяло піднесенню національного музичного мистецтва загалом і народного виконавства зокрема. Свідченням цього є етнографічний концерт народних співаків і музикантів, який організувала його Київська філія 9 листопада 1926 року. Для виступів було створено етнографічний ансамбль українських народних інструментів, до складу якого входили чотири лірники, два бандуристи, цимбаліст, скрипаль, сопілка і бубніст. Склад цього ансамблю був подібний до складу оркестру, створеного Г. Хоткевичем у 1902 р. у Харкові [63, с. 168]. У Полтаві за сприяння товариства відбулися цикли концертів-вечорів, присвячених українській народно-інструментальній музиці (ліра, бандура) [120, т. 4, с. 440]. У 1924 р. за сприяння Одеської губполітосвіти було створено Товариство друзів народної музики. Воно займалося проведенням концертів, організацією загальнодоступних музичних курсів по вивченню гри на бандурі, гітарі, балалайці, мандоліні, вивченням історії й елементарної теорії музики [120, т. 4, с. 501].

Загалом, другу половину 20-х – початок 30-х років ХХ ст. вважають одним із найдраматичніших періодів в історії української музичної культури, що був сповнений глибоких внутрішніх протиріч. З одного боку, мали місце процеси розбудови національної культури, а з іншого – «зростала протидія багатьом проявам національного» [238, с. 234]. Культура мала бути національною за формою й інтернаціональною, пролетарською за змістом [238, с. 242; 276, с. 7]. М. Ржевська зазначає, що «діяльність виконавських колективів була пов'язана з агітаційною функцією, що послідовно надавалася музичному мистецтву – музика поступово починала використовуватися перш за все як засіб ідеологічного впливу на слухачів, впровадження до суспільної свідомості певної сукупності політичних настанов» [239, с. 37]. Це підтверджують слова О. Білокопитова, «музика – це гостра ідеологічна зброя в справі виховання трудящих мас» [16, с. 43]. Вона стала знаряддям культурного виховання мас і чинником «культурного» відпочинку трудящих [182, с. 444]. Отже, в складних історичних умовах, сповнених протиріч, і відбувалося виникнення українського оркестру народних інструментів.

Характерним явищем розвитку художньої творчості в цей період було створення різних самодіяльних, професійних різних за складом ансамблів і оркестрів народних інструментів. Так, у 1899 р. при Харківському університеті виник гурток балалаєчників, у Харківському повітовому училищі у 1899–1905 рр. існував оркестр балалаєчників, яким керував диригент і композитор В. Катанський. У 1900 р. було створено оркестр балалаєчників 1-ї чоловічої гімназії, у 1904–1905 рр. такий оркестр організували при Харківському училищі сліпих (керівник – Погорелов) [154, с. 11].

У заснуванні перших **домрово-балалаєчних оркестрів** в Україні слід віддати належне активному пропагандисту народних музичних інструментів, учню В. Катанського В. Комаренку. У 1908 р. він організував домрово-балалаєчний оркестр робітників і службовців заводу «Гельферіх-Саде». У 1909 р. музикант створив домрово-балалаєчний оркестр при Харківському товаристві «Просветительный досуг». У 1920 р. при Харківському губернському відділі народної освіти почав функціонувати перший професійний оркестр народних інструментів, засновником та керівником якого також був В. Комаренко. Цей колектив був своєю творчою лабораторією у справі створення репертуару і удосконалення художньої майстерності. У 1922 р. був організований самодіяльний оркестр народних

інструментів при Миколаївському суднобудівному заводі, очолюваний талановитим музикантом М. Маніловим. Колектив відзначався високим рівнем майстерності, активно гастролював, був відзначений багатьма нагородами [86, с. 31]. У Сумах, Луганську, Києві – при заводах «Арсенал», «Більшовик», клубі залізничників ім. М. В. Фрунзе теж були створені домрово-балаласчні оркестри. Згодом вони досягли досить високого рівня майстерності і визнання у сфері самодіяльної художньої творчості.

М. Давидов відзначає, що в домрово-балаласчних оркестрах з часом поступово зростає вплив української народно-інструментальної специфіки [72, с. 42]. Це полягало у введенні до складу оркестрів українських народних інструментів – бандур, цимбалів, сопілок і заміні триструнної домри – чотириструнною. Є відомості, що у 20-х рр. ХХ ст. на околиці Харкова в робітничому клубі залізничної станції Основа був організований самодіяльний оркестр народних інструментів (керівник – Л. Собецький), до складу входили чотириструнні домри квінтового строю, сопілки, бандури [23, с. 204].

Існували також **мандолінні («неаполітанські») оркестри**, основу яких складали мандоліни і гітари, інколи добавлялися концертини. Найвідоміші з мандолінних оркестрів: оркестр м. Кременчука під керівництвом М. Геліса, оркестр клубу «Металіст» у Харкові, що організував Л. Гайдамака, оркестр, яким керував М. Радзієвський, що мав скорочену назву «МІК» (мандоліни і концертино) у Києві [232]. Отже, всі різновиди народно-інструментальних ансамблів і оркестрів були попередниками українського оркестру народних інструментів.

Ще одним із чинників виникнення українського народного оркестру було запровадження **академічного професійного навчання на народних інструментах**. Так, у 1909 р. при гуртку «Просветительный досуг» Харківського товариства були відкриті класи народних інструментів (домра і балалайка). Викладачем гри на цих інструментах був В. Комаренко [154, с. 17].

У 1913 р. відкриваються Київська і Одеська, а у 1917 р. Харківська консерваторії, що стало зародженням вищої музичної освіти в Україні¹. У 1918 р. на основі Музично-драматичної школи

¹ У подальшому, в зв'язку з численними реорганізаціями Київську, Одеську і Харківську консерваторії багато разів перейменовували. У 1924 р. Київський музичний інститут (консерваторія), зберігаючи за собою права вищого навчального закладу, стає Державним музичним технікумом. 1928 р. цей навчальний заклад об'єднують з Музично-драматичним інститутом імені

імені М. В. Лисенка в Києві було організовано Музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка.

Весною 1921 р. було створено Відділ мистецької освіти, який розробив систему музичної освіти в УРСР за схемою – інститут, технікум, професійна школа [6, с. 33]. У 1921 р. в Харкові у музичній професійній школі було відкрито клас народних інструментів (домра, кобза, мандоліна, балалайка, бандура, цимбали). Випускники цього навчального закладу отримували кваліфікації оркестранта, соліста, інструктора народних інструментів. З 1922 р. в Україні функціонувало більше тридцяти музичних професійних шкіл: серед них у Харкові – шість¹, Києві – дві, Одесі – дві, Кременчуці – одна, в Подільській губернії – чотири, Катеринославській – три, Волинській – одна, Чернігівській – одна і в більшості з них створені класи народних інструментів [22, с. 18]. У 1924 р. в Києві у Державному музичному технікумі, що працював на засадах вищого навчального закладу, також почали навчати гри на народних інструментах. У цьому ж році у Харківському музично-драматичному інституті на базі капельмейстерсько-хорового факультету було відкрито клас народних інструментів. Першими викладачами були В. Комаренко (клас домри, оркестровий клас) та М. Даньшев (клас балалайки). У 1926 р. тут було відкрито клас бандури, який протягом 12 років вів Г. Хоткевич. Цього ж року у Харківському музично-драматичному інституті було організовано кафедру народних інструментів, яку очолив В. Комаренко [58, с. 8; 23, с. 202–203]. На кафедрі створювалися і запроваджувалися у життя програми підготовки виконавців на народних інструментах. Було організовано квартет бандуристів під орудою Г. Хоткевича, до складу якого входили студенти його класу – Олешко, Гаєвський, Л. Гайдамака, О. Геращенко і порушено питання про створення українського народного оркестру [70, с. 115].

Отже, підготовка виконавців на народних інструментах у цей період велася на всіх музично-освітніх рівнях і охоплювала вищий

М. В. Лисенка. Новий заклад дістає назву Вищий музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка, який у 1934 р. реорганізували в Київську консерваторію і театральний інститут. Одеська консерваторія була розділена на Одеський музичний інститут і Одеський музичний технікум (1923–1925), далі заклад функціонував як Одеський музично-драматичний інститут (1925), і знову – Одеська консерваторія (1934). Харківська консерваторія, своєї черги, мала такі назви – Музична академія (1920), Музичний інститут (1921), Музично-драматичний інститут (1923) і знову – консерваторія (1934) [2, с. 8–9; 198].

¹ За іншими даними, у 1920-х рр. у Харкові функціонували лише дві музичні професійні школи [120, т. 4, с. 497].

Народне музичне мистецтво: інструментарій і виконавство

навчальний заклад (інститут), середню ланку (технікум) і початковий щабель (школу). Це свідчить про те, що у 1920-х рр. були закладені надійні підвалини розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах у наступний період.

Таким чином, підсумовуючи матеріал даного підрозділу, слід виявити культурно-історичні передумови створення українського оркестру народних інструментів. До них належать:

- широке побутування і популярність в народному середовищі ансамблів троїстих музък;
- організація капел бандуристів і різних за складом оркестрів народних інструментів;
- запровадження академічного професійного навчання на народних інструментах.

Підсумуємо. Музичні інструменти зародилися у давнину й у процесі історичного розвитку музичної культури сформувалися три основні групи – ударна, духова і струнна. Становлення духових інструментів відбувалося шляхом зміни висоти звуку (винайдення ігрових отворів) та удосконалення механізму звуковидобування (винайдення свисткового пристрою і мундштука). Еволюція струнних інструментів проходила у напрямку підсилення звуку, пошуку нових тембрів і розширення звукоряду завдяки збільшенню кількості струн. Розвиток виражальних можливостей народних музичних інструментів стає у подальшому однією з передумов виникнення українського оркестру народних інструментів.

На початку ХХ ст. для створення українського оркестру народних інструментів склалися сприятливі культурно-історичні умови. У народному середовищі широко побутують ансамблі троїстих музък. В українській інтелігенції зростає зацікавленість до народної пісні і народно-інструментальної музики. У цей же період організуються капели бандуристів і різні за складом оркестри народних інструментів (балалаєчні, домрово-балалаєчні, мандолінні). Виникнення і поширення цих колективів спонукало до вдосконалення народного музичного інструментарію. В цей час було сконструйовано сім'ю діатонічно-хроматичних оркестрових бандур (п'ікколо, прими, басы), які застосовувалися в капелах бандуристів. У подальшому ансамблі троїстих музък, капели бандуристів і оркестри народних інструментів, що мали різний склад стали основою для створення українського оркестру народних інструментів. У 20-х рр. ХХ ст. запроваджується академічне професійне навчання на народних інструментах. У музичних професійних школах, музичних технікумах

Народне музичне мистецтво: інструментарій і виконавство

Харкова, Києва, Одеси та інших міст України відкриваються класи гри на народних інструментах. 1926 р. у Харківському музично-драматичному інституті було організовано кафедру народних інструментів, де закладалися підвалини професійної підготовки виконавців на народних інструментах і було порушено питання про створення українського оркестру народних інструментів.

РОЗДІЛ 3

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

3.1. Формування українського оркестру народних інструментів (кінець 1920-х – друга половина 1950-х років)

Початок формування українського народного оркестру в Україні припадає на кінець 20-х рр. ХХ ст., які «...увійшли в історію національної культури як період запеклої боротьби в політиці, впровадженні економічної реформи в культурному процесі, а з іншого боку – це час яскравого розвитку літератури, театру, інших видів мистецтв» [34, с. 50]. Художня самодіяльність почала набирати свого розмаху. Цьому сприяла підтримка держави, вона фінансувала розвиток самодіяльного мистецтва в Україні, використовуючи його як один із засобів ідеологічного впливу на маси. Це спричинило появу великої кількості робітничих клубів, будинків культури, сільських хат-читалень, при яких почали функціонувати різні самодіяльні мистецькі колективи, в тому числі й українські оркестри народних інструментів. Отже, формування оркестру в зазначений період відбувалося в надрах художньої самодіяльності.

Перший український народний оркестр було створено 1927 р. у Харкові при робітничому клубі «Металіст» на базі ансамблю бандуристів. Оркестром керував Л. Гайдамака¹. Л. Носов називає цей

¹ Гайдамака Леонід Григорович (1898–1991) – український бандурист, диригент, композитор, педагог. У 1926–1929 рр. навчався у Харківському музично-драматичному інституті по класу бандури Г. Хоткевича, додатково опанував також віолончель і контрабас. Одночасно закінчив технологічний інститут. Організатор і диригент українських оркестрів народних інструментів: при клубі «Металіст» (1927–1940) і палаці піонерів (1934–1940) у Харкові. Опублікував ряд статей, що стосувалися проблем створення українського народного оркестру [42; 43]. У середині 1940-х рр. емігрував до Західної Європи, згодом – до США, де працював інженером. Водночас кілька разів виступав із сольними концертами як бандурист і читав лекції для української громади Нью-Йорка. Л. Гайдамака є автором п'єс, перекладень творів композиторів-класиків для бандури харківського типу, ансамблю бандуристів і українського народного оркестру. Серед його учнів – талановитий бандурист, дослідник народно-інструментального мистецтва П. Іванов [172, с. 137].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

колектив першою експериментальною лабораторією модернізації українських народних музичних інструментів [191, с. 21]. Як зазначалося вище, Л. Гайдамака із музичним майстром С. Снігирьовим розробили конструкцію оркестрових бандур (п'якколо, прими і басы), які використовувалися в ансамблі. Пізніше до ансамблю було введено квартет лір, цимбали і сопілки з хроматичним строем, свиріль, трембіти, ударні інструменти. Дослідники стверджують, що «за характером укомплектування це вже був справжній оркестр українських народних інструментів» [63, с. 169; 185, с. 13]. Провідною групою оркестру Л. Гайдамака визначив групу бандур, стверджуючи, що ці інструменти мають «широкі можливості» [42, с. 6].

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

Бандури: п'якколо – три, прими – шість, басы – три.

Ліри: сопрано – дві, тенор – дві.

Цимбали (великі хроматичні) – одні.

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

Свиріль – одна.

Трембіти – дві.

Ударні: литаври, бубон, трикутник, тарілки [42].

До репертуару оркестру входили обробки українських пісень і танців, вокальні твори, які виконувались у супроводі оркестру, перекладення творів вітчизняних і зарубіжних композиторів. Дамо перелік деяких композицій із репертуару оркестру клубу «Металіст»: «В'язанка з українських народних пісень» П. Козицького, «Варіації на тему українських народних пісень» Л. Гайдамаки, «Полька» М. Глінки, «Мрії» Р. Шумана, «Скерцо» з Шостої симфонії Л. Бетховена, «Танок німф» Л. Керубіні, «Баркарола» з опери «Сільська честь» П. Масканьї, «Мазурка» Г. Венявського [112, с. 32].

Даний оркестр проводив широку концертно-гастрольну діяльність, його виступи проходили у Харкові, Харківській та Донецькій областях [112, с. 31].

До складу колективу входили молоді люди віком від 16 до 20 років. Згодом деякі вихованці оркестру, здобувши музичну освіту, почали працювати у професійних художніх колективах. Серед них варто назвати цимбаліста О. Незовибатька, який деякий час був керівником Державної заслуженої капели бандуристів УРСР та бандуриста І. Фінкельберга, який став солістом цієї ж капели [174; 63, с. 171].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Важливу роль українського оркестру народних інструментів клубу «Металіст» у розвитку народно-оркестрового виконавства України відзначив П. Козицький: «Загальна звучність цієї оркестри надзвичайно своєрідна і справляє цілком закінчене у відношенню рівноваги оркестрових груп, сполучення тембрів, гучности звуку, враження» [127]. Автор порушує питання про реконструкцію українських народних інструментів та «пристосування їх до вимог сучасності» [127]. Композитор відзначив, що діяльність оркестру клубу «Металіст» мала велике художнє і громадське значення.

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

Результати конкурсу засвідчили ряд недоліків, що існували на той час у народно-оркестровому виконавстві. До них належали проблеми створення репертуару, формування інструментального складу, розширення художньо-виконавських можливостей колективів. У зв'язку з цим було вирішено покращити роботу у справі підготовки керівників для народних оркестрів, забезпечити ці колективи творами вітчизняних композиторів, організувати конкурси з підвищення кваліфікації керівників оркестрів народних інструментів [186]. Безперечно, ці заходи активізували народно-оркестрове виконавство України і сприяли його розвитку.

Свідченням високої виконавської майстерності українського народного оркестру клубу «Металіст» стали його перемоги на Всеукраїнській музичній олімпіаді 1931 р. і Республіканській олімпіаді самодіяльного мистецтва 1936 р. Колектив дістав високу оцінку журі [191, с. 26, 34]. На початку 1940-х рр. діяльність оркестру припинилася.

Варто зазначити, що комплектування оркестру клубу «Металіст» мало певні недоліки: провідною групою оркестру Л. Гайдамака вважав сім'ю оркестрових бандур, які мали досить обмежені технічні і звуко-виражальні можливості. До того ж, бандури мали діатонічний стрій, трембіти – обмежений звукоряд – це робило звучання оркестру одноманітним і затримувало його розвиток. Але,

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

незважаючи на всі недоліки, концертна та творча експериментальна робота оркестру клубу «Металіст» мала величезне значення для майбутнього як важливий крок уперед на шляху організації професійного українського оркестру народних інструментів.

Уже з початку виникнення українського народного оркестру постало і залишається до цього часу питання створення репертуару для подібного колективу. Загальновідомо, що для симфонічного, камерного, духового оркестрів, для різних складів класичних ансамблів репертуар створювався протягом багатьох століть. Український оркестр народних інструментів, на відміну від цих колективів, є надто молодим явищем світової музичної культури, тому він займав небагато місця у творчості професійних композиторів. Так історично склалося, що в Україні великого поширення набув домрово-балалаєчний склад народного оркестру, отже саме для цього оркестру створювалася велика кількість репертуару. Щоб якось вирішити проблему відсутності репертуару, керівники українського оркестру народних інструментів робили перекладення партитур для цього складу оркестру для своїх колективів.

На початковому етапі самодіяльні колективи виконували обробки народного мелосу, танцювальну музику, мелодії революційних і масових пісень, що мали переважно невисоку художню якість і яскраво виражений агітаційний характер. Кожний керівник оркестру народних інструментів власноруч створював партитури для свого колективу, а вони нерідко відрізнялися один від одного інструментальним складом. Тому іншим керівникам оркестрів постійно доводилося підлаштовувати їх під інструментальний склад своїх колективів – це, безперечно, не сприяло розвитку репертуару для народного оркестру.

Із підвищенням виконавської майстерності оркестрантів керівники колективів робили перекладення фортепіанних і скрипкових творів. Тут чітко простежується тенденція переходу репертуару від агітаційно-пропагандистського – до репертуару, побудованого на зразках музичної класики.

Наприкінці 1920-х рр., спостерігається пробудження композиторської уваги до оркестру народних інструментів. Слід відзначити Г. Литвинова, який у 1928 р. написав «Музичний малюнок», що був першим твором для народного оркестру. О. Мартинсен у 1929 р. створив дві композиції на теми українських народних пісень «Задумав дідошок» і «Чумак». Ф. Богданов написав твір «Комсомольська реконструктивна» (1932) і зробив ряд

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

оркеструвань масових пісень та інструментальних творів М. Коляди, О. Дашевського; обробок народних пісень М. Лисенка і Л. Ревуцького. У 1933 р. Г. Литвинов написав «Танок», а у 1935 р. Г. Верьовка створив композицію на народні теми «Плескач». Це були перші твори для народного оркестру, написані професійними композиторами, значення яких важко переоцінити, тому що в них були вперше враховані художньо-виражальні можливості оркестру народних інструментів у композиторській творчості. Але звернення композиторів до народного оркестру в цей період носило досить епізодичний характер, тому проблеми репертуару залишались невирішеними. До того ж, як уже зазначалося, вказані твори були створені для оркестру народних інструментів домрово-балалаєчного складу, тому керівники українських народних оркестрів робили перекладення цих творів для своїх колективів.

Водночас, варто відмітити, що у 1930 р. Л. Гайдамака опублікував частину творів із репертуару оркестру клубу «Металіст», що були першими друкованими партитурами для українського оркестру народних інструментів [44]. До збірника входили композиції Г. Верьовки, В. Верховинця, обробки українських народних пісень. Це видання поштовало й активізувало творчу діяльність оркестрів.

Загалом попит з боку художньої самодіяльності на репертуар набагато перевищував можливість його видання в достатній кількості і в потрібній жанровій різноманітності. Тому вже наприкінці 20-х рр. ХХ ст. при видавництві «Мистецтво» було створено спеціальну редакцію для випуску репертуару і методичних посібників для художньої самодіяльності [191, с. 27].

У 1927 р. при відділі культури ХОРПС було створене Музичне Бюро, яке вивчало стан клубної музичної роботи, організовувало курси для підвищення кваліфікації керівників клубних гуртків і забезпечувало методичну допомогу художній самодіяльності, проводило музичні конференції, друкувало перші партитури для самодіяльних хорів і оркестрів народних інструментів [187].

У 1928 р. було створено новий музичний журнал «Музика масам» – орган відділу мистецтв НКО УРСР, культурного відділу ВУРПС, ЦК ЛКСМУ і Музичного товариства ім. М. Леонтовича. Українські державні і кооперативні видавництва – «Державне видавництво України» (ДВУ), «Книгоспілка», «Київське музичне підприємство» (КМП) – сприяли друкуванню масової літератури з музичних питань і нот для художньої самодіяльності – пісень, хорів, партитур для народних оркестрів. Головним їхнім завданням було

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

створення нового репертуару для потреб художньої самодіяльності [85, с. 127].

Таким чином, наприкінці 1920-х рр. розпочалося становлення репертуару українського народного оркестру.

Досліджуваний період характеризується значним **розвитком навчання на народних інструментах**. Так, у 1928 р. в Києві у Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка було відкрито спеціальний відділ, що мав готувати керівників хору, духових та народних оркестрів. Цей відділ кілька разів змінював свою назву: «Політпрос», «Компрос», «Інструкторсько-педагогічне», «Диригентсько-народно-духове». Тут навчали грі на народних інструментах [70, с. 12]. Прагнучи зробити мистецьку освіту доступною для широких мас, наприкінці 1920-х рр. було відкрито короткотермінові курси при Київському, Харківському та Одеському музично-драматичних інститутах [58]. Тут же з метою підготовки керівників художньої самодіяльності було створено народні оркестри. У 1928 р. у Києві, а в 1929 р. у Харкові було відкрито Робітничі консерваторії, де проводилось навчання грі на домрі, балалайці, гармоніці, фортепіано та смичкових інструментах. Тут же існували оркестр народних інструментів домрово-балалаєчного складу і хор [243]. У 1932 р. в Одесі у Робітничій консерваторії було організовано відділ народних інструментів, де проводилось навчання по класу баяна, акордеона, домри, диригування, існував оркестровий клас. Відділ готував викладачів для музичних професійних шкіл [70, с. 144]. У 1934 р. в Київській консерваторії, що готувала фахівців вищої кваліфікації з різних спеціальностей, почали готувати й виконавців на народних інструментах. Серед перших випускників відділення народних інструментів консерваторії були в майбутньому видатні фахівці народно-інструментального мистецтва – Ю. Тарнопольський, Ж. Лінке, В. Воскобойникова, В. Дзиндра, М. Хіврич, К. Стрельченко, В. Шевченко [70, с. 13–14]. У 1938 р. у Київській консерваторії було засновано кафедру народних інструментів, де здобували освіту спеціалісти в галузі народних інструментів – виконавці, диригенти, педагоги.

Організатором і першим викладачем класу народних інструментів (а згодом – кафедри) Київської консерваторії був видатний педагог і музикант М. Геліс. М. Давидов відзначає великий внесок М. Геліса у розвиток академічного народно-інструментального мистецтва. На етапі зародження професійного навчання на народних інструментах ніякої методичної основи для підготовки фахівців не

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

існувало [72, с. 43]. Але М. Геліс, вивчаючи різні методики, виконавські стилі, інтерпретації музичних творів провідними музикантами того часу, відбираючи все корисне і доцільне та на основі власного педагогічного досвіду розробив методику навчання гри на народних інструментах. Згодом вона стала відомою як київська школа гри на народних інструментах.

На початку 1930-х рр. у різних містах і селах України відкриваються дитячі музичні студії, при яких існували класи гри на народних інструментах [93, с. 29].

У 1932 р. за ухвалою Народного комісаріату освіти в с. Водички Проскурівського району Вінницької області було створено перший в СРСР колгоспний університет самодіяльного мистецтва. Основною метою цього закладу стала підготовка керівників масового самодіяльного мистецького руху – з музики, театру, образотворчого мистецтва для колгоспів і хат-читалень [80, с. 47]. При університеті функціонували майстерні музичних інструментів і музичний кабінет [6, с. 40]. Тут же існував оркестр народних інструментів домрово-балалаєчного складу, до репертуару якого входили «Незакінчена симфонія» Ф. Шуберта, Увертюра до опери «Викрадення з Сералю» В. Моцарта, «Скерцо» з симфонії № 7 Л. Бетховена, Сцена з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, Фрагменти з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, Увертюра до опери «Чорноморці» М. Лисенка та народні пісні в обробці для оркестру. У 1938 р. колгоспний університет самодіяльного мистецтва було переведено до Херсона і перейменовано в «Херсонське училище керівників самодіяльного мистецтва» [191, с. 31].

У 1939 р. в с. Лозоватка Шполянського району Київської області було створено вечірню колгоспну музично-вокальну студію. Тут навчали гри на фортепіано, скрипці, духових та народних інструментах. При студії функціонував народний оркестр домрово-балалаєчного складу, у якому налічувалося 40 виконавців. До репертуару колективу входили перекладення класичних творів – Соната № 2 Л. Бетховена, пісні Ф. Мендельсона, українські народні пісні і танці. Студія виховувала майбутніх керівників самодіяльних мистецьких колективів [197].

Отже, розвиток навчання на народних інструментах сприяв розвитку народно-оркестрового виконавства і формуванню українського оркестру народних інструментів.

Культурна політика в Україні у 30-х рр. ХХ ст. характеризується прагненням держави регламентувати усі сфери культурного життя.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Гучного суспільного резонансу набули щорічні огляди художньої самодіяльності, що почали проводитися з 1930 р. і проходили на трьох рівнях – сільському, регіональному (пізніше – обласному) та республіканському. Так, у 1931 р. у Харкові пройшла Перша Всеукраїнська музична олімпіада, учасниками якої були понад 60 колективів. Серед виступаючих було вісім оркестрів народних інструментів домрово-балалаєчного складу, мандолінний ансамбль і вже згаданий український народний оркестр клубу «Металіст» [112, с. 25]. Олімпіада стала, за словами М. Ржевської, «апогеєм руху до послідовної регламентації з боку держави різних сторін музичного життя» [238, с. 291]. Місцеві органи влади рекомендували музичним колективам для виконання списки «ідеологічно витриманих» музичних творів [193; 235]. Із 1936 р. у Москві починають проводитися національні декади літератури і мистецтва. Слід відзначити, що усі ці заходи мали досить суперечливий характер. З одного боку, вони певною мірою сприяли піднесенню виконавського рівня колективів, залучали до участі у художній самодіяльності нових учасників. З іншого, у їх проведенні бралися до уваги, переважно, кількісні показники, через неусталеність інструментального складу звучання народних оркестрів було ще недосконалим, йому бракувало стрункості і злагодженості.

Проте у зазначений період поряд із негативними моментами існували і позитивні чинники розвитку культури. Держава всіляко сприяла розвитку народно-інструментального виконавства України. Так, 3 вересня 1936 р. Рада Народних комісарів УРСР і ЦК КП(б)У видали спеціальну постанову «Про розвиток українського самодіяльного мистецтва», згідно з якою у тому ж році у Києві мала бути проведена перша республіканська олімпіада самодіяльного мистецтва. У згаданій постанові було приділено велику увагу добору високохудожнього репертуару, народній і класичній музиці [191].

У травні 1938 р. Нарком освіти України наказав при всіх районних, міських і обласних будинках народної творчості організувати відділи нотно-музичної літератури, що сприяли поширенню репертуару оркестру народних інструментів [191, с. 32].

Держава проводила власну репертуарну політику. Хоча репертуар мистецьких колективів складався переважно з українських народних пісень і творів українських композиторів, однак крізь цензурні сита до слухачів доходили лише так звані «ідеологічно витримані» твори. Тематика композиторської творчості була спрямована на висвітлення ідей партії і уряду. Радянські композитори

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

мали виконувати пропагандистські функції, «музика мала оспівувати звершення радянського народу і партії, їхню політичну і моральну єдність, загалом – “щасливу” тогочасну дійсність» [120, т. 4, с. 17]. Надавалася перевага творам «з підкресленим соціально–політичним або специфічно “урбаністичним” змістом» [120, т. 4, с. 448]. Репертуар відображав «любов українського народу до великого російського, непохитну силу радянського ладу, провідну роль Комуністичної партії» [191, с. 46].

30-ті рр. ХХ ст. називають «великим терором». Саме в цей період зазнала нищівної критики уже згадувана книга Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу». У націоналізмі було звинувачено видатних діячів української музичної культури – В. Костенка, Я. Полфьорова, М. Михайлова, М. Грінченка, К. Квітку [16, с. 21–29; 36–34]. Згодом були розстріляні Г. Хоткевич, В. Верховинець, Ю. Юрмас, майже цілим складом репресовано учасників Першої київської художньої капели бандуристів [120, т. 4, с. 18].

Розвитку національної музичної культури шкодила ідейно–політична запрограмованість, що була спрямована на маскування істинного стану речей, вона повинна була дати «установку» на прекрасне життя робітників і селян у країні [120, т. 4, с. 169].

Ідеям національної культури протиставлялися інтернаціональні абстракції: руйнувалися віковічні пам'ятки культової архітектури, стиралися поняття честі, гуманізму, гідності людини, любові її до батьківщини. Натомість нав'язувалася нова, радянська мораль, що пропагувала колективізм, класову ненависть, духовну бідність, зневагу до рідної мови, сліпу покору мас [120, т. 4, с. 18–19].

На думку О. Николишина, до основних принципів культурної політики більшовиків належать:

«Проведення культурної революції, тобто знищення всіх старих культур, національних, класових, релігійних.

Створення єдиної для всіх, спільної культури пролетарської, національної за формою і соціалістичної за змістом. Ідеологічною базою нової культури був марксизм, тобто матеріалізм в світогляді, диктатура в політиці і колективізм в етиці.

Застосування нової методики в керівництві культурними процесами під партійним наглядом і цензурою» [249, с. 420–421].

Зі слів М. Поповича, «Українська культура, що так плідно розвивалася у 20-ті роки, була розгромлена, рештки старих культурно–політичних осередків та зародки нових винищені вже до середини

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

30-х років. Але це був лише початок. Машина терору, розкручена репресіями проти вчених і поетів, набирала обертів» [209, с. 585].

Весною 1934 року, після страшного голодомору 1932–1933 рр., у Харкові проводилася чергова олімпіада, що повинна була показати, як успішно втілюються ідеї колективізації на селі та виконується перша п'ятирічка [120, т. 4, с. 169]. Г. Василенко стверджував, що олімпіада «продемонструвала колосальні творчі сили українського народу» і водночас «підкреслила гостру потребу художньої самодіяльності у кваліфікованих фахівцях галузі» [28, с. 20]. Отже, з одного боку, олімпіади не мали значної художньої цінності, а з іншого – вони активізували народно-інструментальне виконавство України і сприяли його розвитку.

У 1940 р. відбулася IV Республіканська олімпіада дитячої самодіяльності. Тут успішно виступив український оркестр народних інструментів Палацу піонерів м. Харкова (керівник – Л. Гайдамака). Інструментальний склад цього колективу був подібний до складу оркестру клубу «Металіст». До нього входили група оркестрових бандур (п'ятеро, прими, басы), цимбали, ліри, сопілки, трембіти; балалайка-контрабас; ударні інструменти – бубон, трикутник, малий барабан [112, с. 24]. У зазначеному заході також брав участь дитячий гуцульський ансамбль пісні і танцю, до складу оркестрової групи якого входили скрипки, цимбали, сопілки, трембіта, бубон [259, с. 65].

Кінець 30-х – середина 40-х рр. ХХ ст. позначені створенням професійних ансамблів пісні і танцю та народних хорів, до складу яких також входили оркестрові групи. Серед них – ансамбль пісні і танцю «Донбас» (1937, Сталіно, тепер – Донецьк), художній керівник – З. Дунаєвський. Ансамбль пісні і танцю «Подільнянка» (1938 р., м. Хмельницький). Згодом колектив отримав назву «Козаки Поділля», художній керівник – народний артист України – М. Балема. Гуцульський ансамбль пісні і танцю (1939 р., м. Станіслав, тепер – Івано-Франківськ), засновником і художнім керівником якого був видатний музичний діяч Західної України Я. Барнич. Буковинський ансамбль пісні і танцю (1944 р., м. Чернівці) - організатором став збирач пісенного фольклору, місцевий композитор Г. Шевчук. Заслужений Закарпатський ансамбль пісні і танцю (1945 р., м. Ужгород) - художнім керівником і диригентом колективу було призначено М. Добродеева. Із 1948 р. на базі цього ансамблю створили Закарпатський народний хор, яким керував П. Милославський. Прикарпатський ансамбль пісні і танцю

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

«Верховина» (1946 р., м. Дрогобич) - художнім керівником ансамблю був О. Корчинський.

Значною подією в житті республіки стала організація Державного українського народного хору в 1943 р. До складу колективу входило 134 виконавці: 84 артистів хору, 34 музикантів оркестрової групи і 16 артистів балету [138, с. 9]. Художнім керівником Державного українського народного хору було призначено хорового диригента, композитора Г. Верьовку.

Під час Великої Вітчизняної війни розвиток оркестрової справи в Україні дещо послабився, багато учасників і керівників українських народних оркестрів пішли на фронт, а інші працювали в тилу. Своєю творчою діяльністю вони надихали народ на боротьбу із загарбниками. У цей період небаченого розквіту набуває пісенне мистецтво. Пісня допомагала людям пережити жах війни, вона піднімала бойовий дух народу, вселяла віру у перемогу [258]. Тому значну частину репертуару народних оркестрів займали пісні Великої Вітчизняної війни. Загалом репертуар мистецьких колективів у цей період мав військово-патріотичне спрямування.

Розвиток культури в післявоєнний період повинен був спрямовуватись на «прискорений розвиток соціалізму» [215]. Народно-інструментальне мистецтво мало сприяти активному вихованню «нової людини» [215]. Потрібно було відтворювати радянську дійсність, прославляти партію і «великого вождя» [215]. Художній рівень творів, що виконували народно-оркестрові колективи був невисоким. Тематику репертуару визначали рішення з'їздів чи пленумів КПРС, «підпорядковуючись черговій кампанії піднесення колгоспного виробництва...» [215].

Надаючи самодіяльному мистецтву важливого значення у комуністичному вихованні народу, держава всіляко стимулювала його розвиток. Про це свідчить ряд постанов. Так, у серпні 1943 р. ЦК ВКП(б) прийняв постанову «Про заходи щодо посилення культурно-освітньої роботи в районах, звільнених від німецької окупації», згідно з якою передбачалося значне зміцнення матеріально-технічної бази хат-читалень, клубів, бібліотек [34, с. 176–177].

27 вересня 1944 р. вийшла Постанова ЦК ВКП(б) про допомогу Українській РСР у справі покращення масово-політичної і культурно-просвітницької роботи [132, с. 524–525].

У лютому 1945 р. Указом Президії ВР УРСР було утворено Комітет у справах культурно-освітніх установ при Раді Народних Комісарів УРСР, а в обласних центрах – обласні відділи у справах

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

культурно-освітньої роботи при облвиконкомах, які сприяли розвитку художньої самодіяльності [191, с. 43].

У лютому цього ж року в Києві відбулася Республіканська олімпіада художньої самодіяльності, учасниками якої були 14 різних за складом оркестрів народних інструментів та ансамблів. Згодом такі олімпіади почали проводити систематично.

2 серпня 1946 р. вийшла постанова Ради Міністрів УРСР і ЦК КП(б)У «Про підготовку до Всесоюзного огляду музичного і хореографічного самодіяльного мистецтва робітників і службовців» [138, с. 122].

У жовтні 1946 р. ЦК КП(б)У прийняв постанову «Про репертуар художніх самодіяльних культурно-освітніх установ», в якій йшлося про низький художній рівень репертуару хорових, музичних і драматичних колективів, накреслювалися шляхи подолання недоліків. У постанові зазначалося про відсутність у репертуарі колективів «сучасної радянської тематики і наявність застарілих слабких творів, що спотворюють історичну дійсність, шкодять справі комуністичного виховання молоді» [191, с. 46]. З вищевикладеного видно, що подібні дії держави були сповнені протиріч – з одного боку, вона сприяла створенню нового репертуару, а з іншого – гальмувала його розвиток, регламентуючи творчу діяльність колективів і замовляючи потрібні їй твори.

У 1947 р. Президія ВЦРПС ухвалила постанову «Про заходи щодо поліпшення керівництва самодіяльним мистецтвом робітників та службовців», в якій відзначалося, що «...самодіяльне мистецтво є одним з важливих засобів комуністичного виховання. Для багатьох тисяч молодих робітників і робітниць участь у гуртках є первинною школою їх громадської діяльності» [34, с. 197].

У 1949 р. з нагоди десятої річниці вступу Західної України до складу Української РСР було проведено Республіканський огляд художньої самодіяльності. Цей захід виявив недостатній розвиток інструментальної музики, зокрема народних оркестрів. Постали питання відсутності репертуару і методичної літератури для них [191, с. 51].

25 жовтня 1950 р. вийшла постанова Ради міністрів УРСР «Про підготовку і проведення декади українського мистецтва і літератури в м. Москві в травні 1951 р.». Серед учасників декади були Державний український народний хор, Закарпатський народний хор, Капела бандуристів УРСР, Ансамбль пісні і танцю УРСР [138, с. 234–237].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

У 1950-х рр. відбулося реформування системи керівництва культурно-освітньою роботою. Так, відповідно до закону Верховної Ради СРСР від 15 березня 1953 року «Про перетворення Міністерств СРСР» Указом президії Верховної Ради УРСР від 10 квітня 1953 року було утворено Міністерство культури Української РСР, до якого також входив Комітет у справах культурно-освітніх установ республіки. Одночасно було утворено Головне управління у справах культурно-освітніх установ. Обласні будинки народної творчості підпорядковувались управлінням культури при облвиконкомах, а районні будинки культури – районним відділам культури при райвиконкомах [191, с. 53].

Такі заходи сприяли розвитку народно-інструментального мистецтва України і організації нових народно-оркестрових колективів. Так, у 1950-х рр. в селищі Мельниця-Подільська Тернопільської області було створено український оркестр народних інструментів. Його організатором і керівником був талановитий музикант В. Зуляк¹. Еволюцію колективу з 1950 до кінця 1970-х рр. висвітлено у шести хронікальних кінофільмах.

Оркестр було створено на базі ансамблю цимбалістів (до 25 осіб), що організували у 1948 р. Згодом до складу ансамблю були введені сопілки, ліра, басоля, скрипки, бугай, решето, великий барабан з тарілкою, луска, коза (дуда). У такому складі колектив виступив на Республіканському огляді художньої самодіяльності у 1951 р. Він виконав «Колгоспну польку» А. Новикова, український народний танець «Волох», супроводжував виступ Мельнице-Подільського хору. З учасників оркестру також було створено ансамбль троїстих музък (скрипка, цимбали і басоля), який виконав на огляді молдовську народну пісню «Дойну» і старовинний козачок [112, с. 35]. Хоча оркестрові групи колективу були ще недостатньо укомплектовані, але його звучання відзначалося національним колоритом.

У тому ж 1951 р. було створено ансамбль сопілкарів, до якого входили сопілки-прими перші – чотири, другі – шість, сопілки-секунди перші – чотири, другі – шість, треті – вісім, сопілки-тенор –

¹ Зуляк Василь Олександрович (1921–1988) – народний музикант, музичний майстер, заслужений працівник культури УРСР. Йому належить створення першого в Західній Україні самодіяльного українського оркестру народних інструментів (1948). 1959 р. В. Зуляк організував і очолив у смт. Мельниця-Подільська Тернопільської області експериментальну майстерню по виготовленню народних музичних інструментів [172, с. 269].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

шість. Інструменти виготовив народний майстер Г. Каськун за конструкцією В. Зуляка. Згодом до ансамблю сопілкарів увійшли також дві трембіти. У ньому налічувалося 34–38 виконавців. До репертуару колективу входили українські народні пісні «Ой вербо, вербо», «Ой, дівчино, шумить гай», російська народна пісня «Меж крутих бережков», «Ходит ветер у ворот» М. Глінки та ін. [112, с. 35]. У 1954 р. ансамбль був учасником Республіканського огляду художньої самодіяльності, де отримав схвальні відгуки громадськості і фахівців [192, с. 132]. Створення при Мельнице-Подільському будинку культури ансамблю цимбалістів і ансамблю сопілкарів наштовхнуло В. Зуляка на думку організувати великий український оркестр народних інструментів.

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

- сопілки – десять (перші – дві, другі – три, треті – три, басові – дві);
- кларнети – два (перший, другий);
- трембіти – дві (перша, друга);
- луска – одна;
- коза (дуда) – дві;
- скрипки – п'ять (перші – три, другі – дві);
- ліри – дві (перша, друга);
- басолі – дві;
- контрабас – один;
- бандури – п'ять;
- цимбали – п'ятнадцять (перші – п'ять, другі – три, треті – два, альт – три, бас – два);
- решето і трикутник – один;
- бугай – один [192, с. 133].

У 1957 р. таким складом Мельнице-Подільський оркестр успішно виступав на Республіканському фестивалі молоді. Проте для покращення звучання оркестру В. Зуляк згодом дещо реорганізував колектив. Після реорганізації оркестр мав такий склад:

- сопілки – чотири;
- кларнети – два;
- баян – один;
- трембіти – дві;
- луска – одна;

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

- скрипки – дві;
- ліра – одна;
- басоля – одна;
- контрабас – один;
- бандури – три;
- цимбали – шість;
- бубон з тарілками – один;
- бугай – один [192, с. 133].

Із вищевикладеного видно, що зменшилися сім'ї сопілок, скрипок, бандур, цимбалів – це дещо врівноважило оркестрові групи і поліпшило чистоту інтонації колективу. У складі оркестру налічувалося 26 виконавців.

У 1958 р. при Мельнице-Подільському районному будинку культури було створено міжколгоспний ансамбль пісні, музики і танцю «Надзбручанський», до складу якого входили хор, танцювальна група і оркестр народних інструментів. Очолив цей колектив В. Зуляк, керівником танцювальної групи був В. Фалейтеров. Ансамбль «Надзбручанський» виконував переважно обробки народного мелосу, зокрема подільські народні пісні і танці, а також твори українських композиторів. До них належали пісні «Ой шляхами битими» Л. Ревуцького на слова В. Бичка, «В одній сім'ї» Є. Козака на слова В. Бичка, народні пісні в обробці А. Кос-Анатольського «Оре Семен, оре», «Чабан», «Журилася Настя», танець «Матій» в обробці Б. Шейка та ін. [48, с. 153; 305].

Згаданий ансамбль успішно виступав не тільки в Тернопільській, а й у Житомирській, Чернівецькій, Хмельницькій областях. У 1959 р. колектив дав 130 концертів. Творча діяльність ансамблю «Надзбручанський» тривала до 1960 р., пізніше його учасники стали керівниками колгоспної самодіяльності [112, с. 37].

Після розпаду ансамблю пісні, музики і танцю «Надзбручанський» Мельнице-Подільський оркестр став самостійною художньою одиницею. Репертуар оркестру складала обробки українських народних пісень і танців, твори, перекладені з партитур для симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів, твори вітчизняних класиків. Мельнице-Подільський оркестр виконував сюїту з балету «Хустка Довбуша» («Коломийка», «Менует», «Дует») А. Кос-Анатольського, «Гагілку» С. Людкевича, «Марину» Б. Алексєєнка, «Українську симфонію» невідомого автора XVIII ст., сцену «В аулі» з «Кавказьких ескізів» А. Іполитова-Іванова [103].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Слід відмітити, що В. Зуляк разом із народними музичними майстрами П. Вонсулою, О. Возняком, Г. Каськуном, І. Шамлієм займався виготовленням інструментів для Мельнице-Подільського українського народного оркестру. За конструкцією майстра були виготовлені сім'я цимбалів (прима, альт, бас) і концертні цимбали, ліра, ладкова кобза, коза, трембіта, сурма, бугай. У 1959 р. за ініціативою В. Зуляка для задоволення потреб оркестру при Мельнице-Подільському будинку культури була створена експериментальна музична майстерня, яку у 1970-х рр. МХТ УРСР перетворило у виробничу, де над виготовленням українських народних інструментів працювало 17 майстрів [112, с. 38].

У 1960 р. у зв'язку з підготовкою до Декади української літератури і мистецтва в Москві у складі оркестру знову сталися зміни. Творчі пошуки і практика показали, що потрібно дотримуватися певного співвідношення рівноваги оркестрових груп. Тому склад оркестру збільшився до 45 виконавців. Так, група скрипок налічувала до 10 інструментів, вона стала провідною, введено дві басолі і два контрабаси. Крім того, до складу оркестру увійшли дві відроджені сурми, два баяни, двоє литавр, стабілізувалася група сопілок (чотири інструменти), зменшилась кількість цимбалів [112, с. 37].

З 1960-х рр. Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів проводив активну концертно-гастрольну діяльність. Його виступи проходили у Києві, Львові, Тернопільській, Хмельницькій, Житомирській, Чернівецькій, Одеській областях [105]. Концертні програми оркестру розпочиналися розповіддю про Надзбруччя, мешканців цього краю і про народні музичні інструменти, на яких грали артисти колективу. Виступи оркестру відзначалися розмаїттям концертних програм і високою виконавською майстерністю. Резонанс діяльності колективу був досить широким, оркестр швидко здобув визнання і любов численних шанувальників.

У 1962 р. при оркестрі було відкрито музичну студію, що готувала молодих виконавців на народних інструментах (цимбалах, ладковій кобзі, бандурі, сопілці, сурмі, лірі, ударних). Робота в студії проводилася за програмою, виданою Центральним будинком народної творчості УРСР. Крім індивідуальних занять з фаху вихованці студії вивчали елементарну теорію музики, сольфеджію і грали в оркестрі студії. Термін навчання в студії – 1 рік. Після завершення навчального року учнів студії переводили до великого оркестру [111, с. 44–45].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Свідченням високої виконавської майстерності Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів є його численні перемоги на обласних і республіканських конкурсах і фестивалях. Так, на початку 1960 р. на огляді-конкурсі художньої самодіяльності УРСР колективу було присуджено друге місце, його нагородили дипломом другого ступеня [63, с. 151]. У цьому ж році оркестру було присвоєно почесне звання – “Самодіяльний народний оркестр” [103]. У 1964 р. Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів отримав перше місце на обласному огляді-конкурсі, присвяченому 150-річчю від дня народження Т. Шевченка і нагороджений дипломом першого ступеня [206]. У 1967 р. Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів став переможцем заключного конкурсу Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва УРСР і був відзначений дипломом і срібною медаллю [111, с. 18].

У 1968 р. в інструментальному складі оркестру відбулися деякі зміни. Склад оркестру збільшився до 57 виконавців. До складу колективу було введено сім'ю ладкових кобз (малі – п'ять, середні – дві, великі – одна) і двоє концертних цимбалів, що замінили сім'ю цих інструментів. Збільшилася кількість бандур (вісім), скрипок (дванадцять), басолей (три), баянів (чотири), трембіт (три) [111, с. 54–55]. Такі зміни сприяли врівноваженню оркестрових груп, розширенню їх діапазону, поліпшенню чистоти інтонації.

При оркестрі існували два ансамблі троїстих музък. До першого ансамблю входили скрипка, цимбали і басоля. Він був учасником концертів під час творчого звіту Української РСР у Москві і Ленінграді. Другий ансамбль троїстих музък складався із сопілки, бугая, решета. Також були інші ансамблі: скрипка і цимбали, тріо бандуристок і сільські музъки – дві скрипки, сопілка, кларнет, цимбали, басоля, решето [112, с. 37].

Значну увагу В. Зуляк приділив також проблемі розміщення інструментів у оркестрі. Відомо, що основною вимогою щодо їх розміщення є забезпечення монолітного звучання колективу та найкраще виявлення його колористичних можливостей. Досвід і практика диригентів довели, що однорідні інструменти потрібно збирати разом в одну лінію або групу. Це дає можливість музикантам краще чути одне одного у спільній грі і створює компактне, узгоджене звучання кожної групи. Але якісне звучання залежить ще від того, як розміщені ці групи відносно одна до одної. Адже сила звуку і

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

кількість інструментів у кожній групі оркестру різні, і саме правильне розміщення допомагає досягти рівноваги звучання.

Схема розміщення інструментів оркестру, запропонована В. Зуляком була результатом багаторічної практичної діяльності. Вона мала такий вигляд: центр оркестру складали цимбали, скрипки, басолі, кларнети й баяни, які цементують звучання колективу. З лівого боку знаходилися бандури, кобзи, із правого – ліра, сопілки, сурми, коза, трембіти. На задньому плані оркестру розміщувалися контрабаси й ударні інструменти [112, с. 39].

Репертуар Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів відзначався жанрово-стильовою розмаїтістю. П. Іванов у своїй книзі «Музика з Поділля» подав список творів оркестру за 1948–1968 рр., з якого видно, що основу репертуару колективу складали обробки народного мелосу. Серед них: «Віночок з українських народних пісень» А. Бобиря, «Подільська фантазія», «Подільська весільна», І. Вимера, «Сюїта на українські теми», «Сюїта на теми румунських пісень», «Концертна п'єса», Полька «Рах-цях-цях» І. Міського, «Сюїта з українських народних пісень» Д. Пшеничного, «Румунська мелодія», «Фантазія на теми пісень Поділля» Б. Шейка. Чільне місце в репертуарі оркестру також займали перекладення класичних творів вітчизняних і зарубіжних композиторів («Вступ», «Козачок», «Український танець» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Космочанка», «Гротескна полька» з балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Увертюра» до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» П. Ніщинського, «Прелюд пам'яті Т. Шевченка» Я. Степового, «Полонез» М. Огінського, «Солодка мрія» П. Чайковського). Поруч із цим до репертуару колективу входила низка вокальних творів, що виконувалися у супроводі оркестру. До них належать: «Стоїть дуб зелений» музика Г. Верьовки, слова народні, «Гуде вітер вельми в полі» музика М. Глінки, слова В. Забіли, «Через поле широке» музика Д. Задора, слова народні, «Садок вишневий коло хати» музика М. Лисенка, слова Т. Шевченка, «Пісня про рушник» музика П. Майбороди, слова А. Малишка, «Тернопільські коломийки» музика Б. Шейка, слова народні та ін. [111, с. 58–62].

Творча діяльність Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів викликала зацікавленість широких кіл громадськості і вітчизняних діячів мистецтва. Художньому зростанню колективу сприяли творчі зустрічі з композиторами А. Кос-Анатольським, І. Вимером, І. Міським, Д. Пшеничним,

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

музикознавцями Л. Носовим, Б. Шейком, О. Незовибатьком, художнім керівником та головним диригентом Державної заслуженої капели бандуристів УРСР народним артистом України О. Мінківським, видатним українським поетом М. Рильським [111, с. 47–48; 241].

Оркестр отримав схвальні відгуки у пресі: «Велика і різноманітна програма, вдала гармонізація творів, а також чистота і злагодженість звучання, висока виконавська культура цього чудового самобутнього колективу – ось чим характеризуються виступи гостей з Тернопільщини» [288, с. 2].

Творча діяльність Мельнице-Подільського оркестру спричинила появу нових колективів українських народних інструментів. Згодом з'явилися оркестр в с. Брустури Івано-Франківської області, оркестр будинку культури Кіровоградського агрегатного заводу, Уманський оркестр [112, с. 38].

Вітчизняні вчені відзначають, що Мельнице-Подільський український оркестр народних інструментів став експериментальною лабораторією з удосконалення українських народних інструментів, сприяв виникненню оркестрових груп та оволодінню різноманітним репертуаром. Саме тут було зроблено цілий ряд новаторських знахідок у складі інструментів та формуванні оркестрових груп. Уперше введені сурми, сім'ї ладкових кобз і смичкових інструментів [112, с. 39]. Провідною групою Мельнице-Подільського оркестру, на відміну від оркестру клубу «Металіст», була група струнно-смичкових інструментів. Це значно збагатило технічні та художні можливості колективу.

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

Варто відмітити, що у кінці 1970-х рр. оркестр припинив свою творчу діяльність. Функціонувати продовжував лише традиційний ансамбль сільських музък, що складався із двох скрипок, цимбалів, сопілки, кларнета, басолі і бубна [37, с. 70].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

У жовтні 1955 р. в с. Наталине Красноградського району Харківської області на базі ансамблю бандуристів також було створено український оркестр народних інструментів. Його керівником призначили В. Комаренка¹.

Опираючись на досвід українського народного оркестру клубу «Металіст», В. Комаренко укомплектував колектив за таким принципом: духові (дві сопілки, два кларнети, два баяни), струнні (дві ліри – сопрано і баритон, скрипка, басоля, дев'ять бандур, двоє цимбалів – прима й альт, домра-контрабас) та ударні (бубон, трикутник, великий барабан) [131, с. 25].

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

¹ Комаренко Володимир Андрійович (1887–1969) – український диригент, педагог, музикознавець, громадський діяч. Музичну освіту здобув у Харківському музичному училищі (клас кларнета Г. Гека). Він є засновником перших домрово-балалаєчних оркестрів в Україні. У 1920–1952 рр. В. Комаренко очолював домрово-балалаєчний оркестр при Харківському губернському відділі народної освіти, що став першим професійним оркестром народних інструментів. У 1922 р. В. Комаренко – викладач гри на домрі Харківської музичної професійної школи. З 1924 р. вів клас домри і оркестровий клас у Харківському музично-драматичному інституті, у 1926 р. очолив кафедру народних інструментів цього ж закладу. У 1937–1947 рр. – зав. кафедри диригування Харківської консерваторії. У 1947–1969 рр. – організатор і керівник дитячого духового оркестру Харківської середньої школи № 97. У 1965–1969 рр. працює в Харківській середній спеціальній школі, де керує духовим оркестром. У 1930 р. був одним із організаторів Технікуму Музичної промисловості у Харкові, що готував кадри для музичних фабрик України. В. Комаренко є автором методичних посібників «Український оркестр народних інструментів» [131], «Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів» [130], «Методика навчання на чотириструнній домрі» (1962). Здійснив перекладення класичних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів, обробок народного мелосу та створив оригінальні твори для оркестрів народних інструментів [172, с. 313, 158].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

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

У 1955 р. оркестр виступив на огляді художньої самодіяльності Харківської області. Опіраючись на звіт Харківського обласного будинку народної творчості про огляд, Ю. Лошков подає відгуки про виступ оркестру. «Надзвичайним явищем був виступ оркестру українських народних інструментів с. Наталине Красноградського району (керівник – Г. Чуб, консультант – доцент В. Комаренко), організованого в період підготовки до огляду. Це є перший і єдиний в Україні самодіяльний оркестр такого типу, створений в післявоєнні роки. Колектив цього оркестру вдало поєднує інструментальне виконання з високохудожнім співом. Оркестр ще знаходиться на стадії становлення, його слід розглядати як вдалий експеримент, але даний виступ дає всі підстави передрікати йому в майбутньому великі художні успіхи» [154, с. 41].

У 1956 р. український оркестр народних інструментів с. Наталине став переможцем на Республіканському огляді сільської художньої самодіяльності в Києві [191, с. 91]. У цьому ж році інструментальний склад колективу поповнився сопілками, склад оркестру збільшився до 25 виконавців [154, с. 41]. Згодом оркестр розширив свій репертуар. До нього увійшли твори композиторів-класиків («На березку у ставка» з опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Біля хати» М. Лисенка, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського), обробки українських народних пісень («Засвітали козаченьки», «Люди їдуть по ліщину», «Їхав козак за Дунай», «За городом качки пливуть»). В. Комаренко власноруч зробив перекладення цих творів для оркестру. Загалом до репертуару колективу входило близько 30 творів [154].

У 1959 р. за творчі успіхи та широку концертно-виконавську діяльність оркестру с. Наталине було присвоєно почесне звання – «Народний» [154, с. 42]. У цьому ж році у складі 35 виконавців колектив брав участь у Декаді української літератури і мистецтва в Москві, де за високу виконавську майстерність отримав диплом другого ступеня.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Підсумовуючи, слід сказати, що створення українського народного оркестру с. Наталине сприяло розвитку колективів подібного типу. Тут В. Комаренко здійснив спроби вирішити проблеми інструментального складу українського народного оркестру. Зі слів автора, «необхідною умовою гарного звучання кожного оркестру є правильне укомплектування його відповідними музичними інструментами» [130, с. 16]. Провідною групою українського оркестру народних інструментів с. Наталине була група бандур, поруч із цим складу колективу входили сім'ї цимбалів, лір і сопілок, кларнети, баяни, епізодичні інструменти (волінка, брьолка, цівниця). Отже, цей колектив, на відміну від оркестру клубу «Металіст», уже мав досконалішу групу духових (сопілки, кларнети), київські бандури-прими з хроматичним звукорядом. Це призвело до розширення оркестрового діапазону, урівноваження регістрів і створення певного динамічного балансу. Натомість, слід відзначити, що оркестр, основою якого є група бандур має обмежені технічні і звуко-виражальні можливості. Саме тому, очевидно, із середини 1960-х років український народний оркестр с. Наталине перетворився у своєрідну капелу бандуристів, яка мала розширену оркестрову групу (до її складу входили, крім бандур, інші українські народні інструменти) [154, с. 42].

У 1955 р. було створено український оркестр народних інструментів Київського обласного управління трудових резервів. Очолив колектив О. Незовибатько¹. Цей оркестр успішно виступив на

¹ Незовибатько Олександр Дмитрович (1918–1977) – видатний цимбаліст, педагог, диригент, учений, заслужений артист УРСР. Навчався у Харківській (1935–1938), Московській (1936–1937, відділення ударних інструментів), Київській (1956–1960, заочне відділення по класу хорового та оркестрового диригування, клас О. Мінківського) консерваторіях. У 1940–1941 рр. працював артистом Державної зразкової капели бандуристів УРСР, у 1967–1973 рр. – зав. кафедри методики музичного виховання, співу і диригування Київського педагогічного інституту, у 1972–1973 рр. – зав. кафедри музики і співу Ніжинського педагогічного інституту, у 1973–1974 рр. – ректором Донецького музично-педагогічного інституту. У 1950–1973 рр. вів клас цимбалів у Київській консерваторії.

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

О. Незовибатько є засновником української професійної школи цимбального мистецтва. Серед його учнів – відомі цимбалісти М. Олейников,

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві (1957), колектив було нагороджено бронзовою медаллю [70, с. 70].

Згодом оркестр увійшов до складу Ансамблю пісні і танцю Київського обласного управління трудових резервів. Оркестр супроводжував виступи Ансамблю, окремі номери танцювальної групи, а також виступав у концертах із самостійними оркестровими номерами. Спочатку в оркестровій групі Ансамблю налічувалося 12 виконавців, а згодом її склад збільшився до 60 [112, с. 42]. До складу оркестру входили:

Духові: сопілки-прими – дві;

сопілка-альт – одна;

кларнети in B – два (перший і другий);

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

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

ліра – одна (епізодично);

басолі – дві.

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

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

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

Ударні: литаври – три, великий барабан, тарілки, трикутник, клепало, калатало та ін. [112, с. 42].

До його складу увійшли ліра роботи С. Снігирьова і сопілки (прими й альт) роботи О. Шльончика. З музикантів колективу створювались однорідні ансамблі сопілкарів, бандуристів, цимбалістів [112, с. 42].

У період 1964–1966 рр. керівником оркестру був Є. Бобровников. Він розширив групу духових інструментів, до якої входили сім'я сопілок: прими – вісім (перші – чотири, другі – дві, треті – дві), альти – дві, баси – дві, жоломіга – одна, ріжок – один, очеретини – чотири, свирілі – чотири, трембіта – одна, кларнети – чотири

Д. Попічук, М. Щербань, І. Глушко, Р. Скира, А. Козиненко, В. Каптар. Автор методичних праць, серед яких «Школа гри на українських цимбалах» (1966), «Цимбали та їх настроювання», «Поради майстрам мистецтва» (1962), «Атлас музичних інструментів СРСР», «Цимбали прима, альт, бас, конструкції О. Д. Незовибатька» (1963). О. Незовибатько створив концертні твори і обробки народного мелосу для цимбалів і бандури [70, с. 70].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

(перший – два, другий – один, третій – один) [112, с. 42–43]. Це значно збагатило художньо-виражальні можливості колективу.

До репертуару оркестру входили варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай», «Плескач» Г. Верьовки, «Крутяк» та «Ластівка» Є. Бобровникова і К. Мяскова, сюїта «Українські мелодії» Є. Бобровникова [63, с. 190].

Таким чином, до складу цього оркестру входили сім'ї київських хроматичних бандур і цимбалів, що сприяло розширенню оркестрового діапазону і збільшенню виражальних можливостей колективу. Позитивним також було використання великої групи дерев'яних духових народних інструментів, які разом із бандурами і цимбалами надавали його звучанню народного колориту. П. Іванов вважає, що провідна роль в оркестрі трудових резервів належала смичковій групі [112, с. 43]. Але після аналізу інструментального складу цього колективу було з'ясовано, що до складу оркестру входило лише п'ять струнно-смичкових інструментів, натомість група струнно-щипкових була представлена дев'ятнадцятьма бандурами і чотирнадцятьма домрами. Тому провідною групою оркестру трудових резервів, на нашу думку, слід вважати групу струнно-щипкових інструментів.

У 1959 р. було створено український оркестр народних інструментів Харківської вечірньої музичної школи для дорослих. Його керівником був П. Іванов¹. У колективі налічувалося 19 виконавців. Оркестр мав такий склад:

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

баяни – два (перший і другий);

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

цимбали-прими – двоє (перші і другі);

скрипки – дві (перша і друга);

контрабас – один [112, с. 41].

¹ Перекоп Гаврилович Іванов (1924–1973) – український співак-бандурист, педагог, учений. У 1939–1940 рр. навчався гри на бандурі у Л. Гайдамаки. У 1962 р. закінчив Київську консерваторію по класу бандури М. Геліса. У 1957–1962 рр. був викладачем Харківської, з 1962 р. – Київської консерваторій. Водночас у 1962–1967 рр. – артист і концертмейстер Державної заслуженої капели бандуристів УРСР.

П. Іванов автор праць «Музики з Поділля» [111], «Оркестр українських народних інструментів» [112], низки статей про народні оркестри та народні музичні інструменти. Створив ряд п'ес, обробок народних пісень, етюдів для бандури [172, с. 271].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Особливістю і своєрідністю його складу було використання харківсько-київських бандур, що мали повний хроматичний звукоряд. До оркестру також входили інструменти ансамблю троїстих музък (дві скрипки і смичковий контрабас). П. Іванов відзначає, що це продовжувало традиції українських оркестрів народних інструментів, створених Г. Хоткевичем і В. Комаренком. Використання у його складі харківсько-київських бандур розвивало традиції оркестру Л. Гайдамаки [112, с. 42].

Слід відмітити, що у 1950-х рр. набуває розвитку дитяча художня самодіяльність і створюються дитячі народно-оркестрові колективи¹. Так, 1959 р. за дорученням Міністерства культури УРСР В. Комаренко організував дитячий український народний оркестр. Цей колектив був створений до Декади української літератури і мистецтва в Москві. Оркестр нараховував приблизно 200 юних виконавців із Миколаївської, Дніпропетровської, Кіровоградської, Станіславської (нині – Івано-Франківської) областей, Києва та Харкова. В інструментальному складі колективу – групи струнно-смичкових (скрипки), струнно-щипкових (бандури, цимбали, домри, балалайки) і духових (сопілки, баяни) інструментів [154, с. 42]. Провідна роль у цьому оркестрі належала групі струнно-смичкових інструментів.

Репертуар для дитячого українського народного оркестру створили українські композитори І. Марченко та В. Незовибатько. В. Комаренко зробив оркестрування українського народного танцю «Горлиця» та пісні «Реве та стогне Дніпр широкий». Ю. Лошков відзначає, що звучання цього колективу отримало схвальні відгуки фахівців і стверджує, що це була «перша спроба створення академічного оркестру на основі українських народних інструментів» [156, с. 95, 100].

Визначним мистецьким явищем 1960 р. був виступ дитячого оркестру народних інструментів під керівництвом Є. Бобровникова².

¹ Вище зазначалося, що перший дитячий український оркестр народних інструментів функціонував у 1934–1940-х рр. у палаці піонерів м. Харкова (керівник – Л. Гайдамака).

² Бобровников Євген Миколайович (1918–1988) – український сопілкар, музичний майстер, диригент, заслужений артист України. Музичну освіту здобув у Артемівському музичному училищі (1937–1941). У 1944–1979 рр. був солістом оркестру Державного українського народного хору імені Г. Г. Верьовки. Є. Бобровников є засновником і викладачем (1953–1957) класу сопілки в Київській консерваторії. Створив посібник «Грай, музико» [18]. Автор обробок українських народних пісень, творів для сопілки, оркестру народних інструментів [172, с. 69].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

У його складі – 100 виконавців. До оркестру входили сім'я сопілок (сім груп): пікколо, прими перші, прими другі, темброва сопілка, альти, баритони та баси. Використовувалися також очеретини, жоломіги, свирілі, кларнет, трембіта, баян, скрипки перші – дві, скрипки другі – дві, альт, басоля, ударні інструменти – металофон, трикутник, бубон [113, с. 26].

Варто відмітити, що саме творча діяльність українських народних оркестрів клубу «Металіст», Мельнице-Подільського, с. Наталине та інших колективів здійснила вагомий внесок у розвиток народно-оркестрового виконавства України і відіграла важливу роль у підготовці створення професійного українського оркестру народних інструментів.

Еволюцію українського народного оркестру неможливо розглядати ізольовано від реконструкції та удосконалення народного музичного інструментарію, тому що ці явища взаємообумовлені. Створення музичного інструментарію спричинило появу різних інструментальних ансамблів, а згодом, – і українського оркестру народних інструментів, і навпаки – виникнення українського народного оркестру спонукало до реконструкції, вдосконалення і розвитку народного музичного інструментарію.

Ще на початку ХХ ст. вітчизняні музичні майстри почали займатися відродженням ліри, кобзи, бандури, цимбалів. Першим, хто взявся за цю справу, був музичний майстер із Чернігівщини О. Корнієвський – він хроматизував звукоряд бандури. У середині 20-х рр. ХХ ст. Л. Гайдамака разом із харківським майстром С. Снігирьовим створив оркестрову сім'ю бандур (пікколо, приму, бас), яку використовували в українських народних оркестрах. Дещо згодом за пропозиціями Г. Хоткевича та В. Кабачка майстри Г. Палієвець та В. Домонтович виготовили харківські бандури з елементами хроматизації і демпфером. У 1938 р. відомий український майстер В. Тузиченко виготовив бандуру з повним хроматичним звукорядом приструнків і фортепіанною клавіатурою на басах. Водночас він створив сім'ю бандур – пікколо, приму, альт, бас і контрабас, яка згодом використовувалася в українських народних оркестрах. Вітчизняний майстер І. Скляр у 1946 р. удосконалив бандуру київського зразка і тим самим створив досконалий концертний інструмент, на якому можна грати в усіх тональностях. У 1956 р. майстер створив київсько-харківську бандуру, що сприяло раціоналізації виконавських прийомів гри – київської і харківської шкіл. Ця бандура перестроювалась не тільки на приструнках, а і на

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

басах [256, с. 4–5]. Наприкінці 1950-х рр. П. Іванов удосконалив бандуру харківського типу. Основою конструкції цього інструмента стала харківська діатонічна бандура роботи С. Снігирьова і схема хроматичного строю київської бандури. Нова удосконалена бандура мала повний хроматичний звукоряд, її конструкція дозволяла рівноцінно грати обома руками і виконувати твори з різною фактурою. Згодом ці бандури увійшли до складу українського оркестру народних інструментів Харківської вечірньої музичної школи [126].

С. Снігирьов разом з Л. Гайдамакою створив сім'ю лір – сопрано і тенори. Розширенням звукоряду, поліпшенням механіки, тембру, впровадженням елементів хроматизації ліри також займалися І. Абраменко, А. Білоцький, В. Крайко. У 1950 р. І. Скляр сконструював дев'ятиструнну хроматичну ліру, що мала подібну до баянної клавіатуру. В. Зуляк також виготовив ліру на основі опису цього інструмента М. Лисенком. Майстер зберіг загальну будову ліри, але збільшив її розміри, за допомогою двох рядів клавішів хроматизував інструмент і змінив його стрій [111, с. 28]. Ліра конструкції В. Зуляка входила до складу Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів. В. Комаренко створив свою конструкцію лір сопрано та баритона, що мали хроматичний звукоряд і використовувалися в українському народному оркестрі с. Наталине.

У 1920-х рр. почали відроджувати ладкові кобзи. У цей період відомий бандурист і диригент Д. Піка грав на ладковій кобзі в Полтавській капелі бандуристів. У 1936 р. Н. Лупич виготовив ладкову кобзу-контрабас, що мала ладки на грифі і приструнки на корпусі. Вона використовувалася в Київській капелі бандуристів. У 1950-х рр. Ф. Палій і О. Незовибатько створили ладкові кобзи баси і контрабаси, на яких грали в Державній капелі бандуристів України. Та, слід відмітити, що на початковому етапі відродження цих інструментів відбувалося змішування стильових рис ладкової кобзи і бандури, в якій гриф майже втратив свої попередні функції.

У 30–40-х рр. ХХ ст. С. Снігирьов під керівництвом Л. Гайдамаки виготовив цимбали з хроматичним строєм і діапазоном у дві октави. Наприкінці 1940-х рр. О. Незовибатько створив нову конструкцію хроматичних цимбалів (приму, альт і бас). Із 1951 р. Чернігівська фабрика музичних інструментів виготовила близько 10000 цих інструментів [184, с. 20]. У 1956 р. В. Зуляк сконструював

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

сім'ю цимбалів (приму, альт, бас), а у 1964 р. – концертні цимбали. У цей самий період І. Скляр виготовив цимбали приму і втору.

У 1953 р. В. Зуляк. відтворив бугай «за розповідями старих музък, які в молодості грали на сопілках під акомпанемент бугая» [147]. Цей інструмент був уведений до складу Мельнице-Подільського оркестру, де використовувався епізодично.

Із вищевикладеного видно, що вдосконалення та реконструкція українського народного музичного інструментарію сприяли становленню українського народного оркестру.

Як бачимо, формування українського оркестру народних інструментів наприкінці 1920-х – у другій половині 1950-х рр. проходило в надрах художньої самодіяльності. У самодіяльних українських народних оркестрах вирішувалися проблеми інструментального складу (формування оркестрових груп, визначення провідної групи оркестру), створення репертуару, музичної підготовки виконавців, відродження, реконструкції та удосконалення народного музичного інструментарію.

Отже, аналізуючи наявні матеріали, що містять відомості про розвиток народно-оркестрового виконавства України в період кінця 1920-х – другої половини 1950-х рр., ми виявили головні чинники, що вплинули на формування українського оркестру народних інструментів. До них належать:

- державна політика у сфері культури і мистецтва;
- удосконалення та реконструкція українського народного музичного інструментарію;
- розвиток навчання на народних інструментах.

3.2. Особливості професіоналізації українського оркестру народних інструментів у 1960–1980-х рр.

Кінець 50 – початок 60-х рр. ХХ ст. отримав в історії назву хрущовської «відлиги». Для нього характерна часткова лібералізація радянського режиму і поступове «національно-культурне пробудження» [290, с. 439]. У цей період відбувається широка реабілітація репресованих діячів науки, мистецтва, літератури та інших сфер культури. Лібералізація відкрила нові перспективи перед митцями і «дала потужний імпульс «переоцінці цінностей» [267, с. 84]. Зміна політичної ситуації мала позитивний вплив на розвиток культури України загалом і музичної зокрема. Зі слів А. Іваницького,

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

у 1960-х рр. почалося відродження, «однак відсутність спадкоємності, антиукраїнська політика КПРС, відсутність умов і кадрів продовжували гальмувати процес відновлення наукових методів збирання та публікації народної музики» [108, с. 92]. Дослідники визначають 1960–1980 роки як один із складних і суперечливих періодів у розвитку української культури. На думку О. Уманець, «...60–80-ті рр. у вітчизняному мистецтві були часом дійсного зламу системи ціннісних орієнтацій, перегляду концептуальних засад творчості, усталених жанрових рамок. Це був і період оновлення музичної мови, індивідуалізації творчих втілень бачення дійсності. Можна сказати, що за ці десятиліття українська музика пережила як ніколи раніш бурхливий час» [269, с. 63].

У 1950–1960-х роках відбувається становлення стрункої державної системи музичної освіти, що охоплювала музичну школу, музичне училище і консерваторію. У консерваторіях Одеси (1949), Харкова (1951), Львова (1951), Донецька (1968) відкриваються кафедри народних інструментів. При мистецьких навчальних закладах створюються заочні або вечірні факультети – це зумовлено потребою у професійних кадрах. На кафедрах починають вирішуватися проблеми теорії і методики викладання, закладаються підвалини професійного навчання на народних інструментах.

У 1960-х рр. створюється розгалужена мережа училищ та інститутів культури, в яких навчання проводилося за спеціальними програмами, з урахуванням тогочасних найновіших мистецьких і методичних досягнень. Так, у 1968 р. на базі київського філіалу Харківського інституту культури (відкритий у 1929 р.) засновується Київський інститут культури, що мав два філіали – культосвітні факультети у Рівному і Миколаєві. Ці навчальні заклади готували керівників музичних самодіяльних колективів з виконання хорової, духової і народно-інструментальної музики.

У 1959 р. було засноване Хорове товариство УРСР – це громадська організація, що об'єднувала музикантів-професіоналів і аматорів. У різні часи її очолювали заслужений діяч мистецтв УРСР П. Козицький, народні артисти УРСР С. Козак, М. Кондратюк та ін. Діяльність Товариства була спрямована на розвиток музичної культури України. Воно організовувало музичні лекторії, лекції-концерти, семінари для підвищення кваліфікації керівників самодіяльних колективів, влаштовувало конкурси, фестивалі тощо. На базі загальноосвітніх Товариство створило музичні школи, що сприяло розвитку музичної освіти, вихованню музикантів і,

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

щонайголовніше, виникненню і функціонуванню професійних музичних колективів. Також Товариство піклувалося про відродження і розвиток народно-інструментального виконавства. Саме в період його діяльності в Україні виникає велика кількість ансамблів і оркестрів народних інструментів. Особливою заслугою цієї організації, в подальшому, стало утворення професійного українського оркестру народних інструментів.

У 1966 р. було створене державне видавництво УРСР «Музична Україна», яке наприкінці 1960-х рр. починає видавати репертуарні збірники партитур із серії «П'єси для оркестру народних інструментів» А. Онуфрієнка, Л. Дrajниці, М. Т. Лисенка, репертуарні збірники «Вечорниці», «Музичні вечори», збірник для дитячих самодіяльних оркестрів народних інструментів «На дозвіллі». Основу цих видань склали твори вітчизняних та зарубіжних композиторів у перекладенні для оркестру. Авторами перекладень та інструментовок музичних творів, що входили до збірників, були українські музиканти-педагоги та керівники народних оркестрів – В. Воєводін, Л. Дrajниця, І. Дяк, Г. Казаков, М. Колодочка, М. Т. Лисенко, А. Онуфрієнко та ін. Та, слід зауважити, що партитур для українського народного оркестру, що входили до вказаних видань, було зовсім небагато. О. Трофимчук, аналізуючи репертуар оркестрів народних інструментів, опублікований у 1960–1980-х рр., зазначає, що упродовж цього періоду для українських народних оркестрів було видано лише 16 партитур, причому у 1960-х – одна, у 1970-х – сім, у 1980-х – вісім партитур [266, с. 66].

У цей період відбувається великий розквіт художньої самодіяльності, що свідомо спрямовується «на розкриття і відображення злободенних тем і проблем» [267, с. 134]. Для піднесення художньої творчості на вищий рівень держава застосовує різні форми заохочення: найкращим колективам присвоюється почесне звання заслужений, самодіяльний народний, а дитячим – зразковий. Такі колективи мають кращу матеріально-технічну базу, краще фінансування, проте повинні вести постійну концертну діяльність [34, с. 220–221].

Позитивні зрушення в музичній культурі України кінця 1950-х – початку 1960-х рр. мали вплив і на народно-оркестрове виконавство. З 1960-х рр. починається нова хвиля його розвитку. У цей час на виробництві, при навчальних закладах виникає велика кількість ансамблів і оркестрів народних інструментів, організованих державними культурними установами, профспілковими та

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

громадськими організаціями. У результаті цієї діяльності на початку 1960-х рр. по всій Україні поширилися народні оркестри струнно-щипкового типу, до складу яких входили домри, балалайки, баяни. Інколи до такого складу додавали бандури, скрипки, цимбали, сопілки, бубон.

Про розвиток народно-оркестрового виконавства України в цей період також свідчить той факт, що на заключному конкурсі Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва у 1967 р. брали участь 24 оркестри народних інструментів, із них половина – українські народні оркестри. Однак необхідно відзначити, що існував ряд недоліків. Так, колективи мали проблеми зі строем, бракувало чистоти музичного ладу. Давалася взнаки обмеженість репертуару українських оркестрів народних інструментів, основою якого була, переважно, народна музика, не вистачало оригінальних творів для оркестрів подібного типу [122, с. 20–21]. Колективи користувалися, переважно, оркеструваннями не завжди високої художньої якості.

Серед колективів, що виникли в цей час, слід згадати український оркестр народних інструментів Уманського районного будинку культури Черкаської області (художній керівник – М. Баранишин). Цей колектив утворили на основі ансамблю сопілкарів, який організували у 1966 р. У 1967 р. в оркестрі налічувалося 40 виконавців. До його складу входили сім'я сопілок (15 інструментів), гобой, кларнет, баяни (два), сім'я смичкових (10 інструментів), бандури (три), цимбали (двоє) й ударні інструменти. Смичкові інструменти були провідною групою оркестру. Зі складу оркестру також утворили ансамбль троїстих музък (скрипка, сопілка і бубон).

До репертуару Уманського оркестру входило понад 30 творів. Серед них: «Фантазія на тему двох українських пісень» М. Баранишина, «Шумка» М. Завадського, «Фантазія на теми революційних пісень» М. Іванова, «Чабарашка» М. Хіврича. З акомпанементів оркестру співакам варто назвати «Гуде вітер вельми в полі» М. Глінки, «Соловейка» М. Кропивницького, «Пісню Тараса» з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Тихесенький вечір» К. Стеценка та ін. [112, с. 43].

П. Іванов визначає характерні риси Уманського українського народного оркестру – це «злагодженість звучання, врівноваженість ансамблю, яскравий народний колорит, виконавська майстерність» [112, с. 43].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Є відомості про організацію подібних колективів у різних регіонах України. Так, у 1968 р. було створено оркестр гуцульських народних інструментів м. Косів (художній керівник – Д. Біланюк). До його складу входили скрипки (сім), цимбали, флейта, сопілка, кларнет, свиріль, окарина, баян, контрабас, бубон, малий барабан. Оркестр був лауреатом багатьох конкурсів, успішно гастролював в Італії, Румунії, Польщі. Репертуар Косівського оркестру склали переважно гуцульські народні мелодії, що мали обрядову тематику (весняні, жнивні, осінні пісні, колядки, весільні твори), вони поєднувалися в інструментальну сюїту [247]. Звичайно, цей оркестр був колективом регіонального значення, але він теж зробив свій внесок у вітчизняну музичну культуру, його творча діяльність сприяла розвитку народно-оркестрового виконавства України.

Зміна політичної ситуації в країні; значний розвиток професійного навчання на народних інструментах і художньої самодіяльності; активізація видавничої діяльності, зокрема публікація літератури для народного оркестру в досліджуваний період спонукали до певних зрушень у справі організації професійного українського оркестру народних інструментів.

Ще у 50-х рр. ХХ ст. видатні діячі культури і музична громадськість України поставили питання про утворення професійного українського народного оркестру. На сторінках газет, нарадах і конференціях точилися дискусії між фахівцями в галузі народних інструментів щодо складу українського оркестру народних інструментів. Це знайшло відгук Є. Блінова, М. Вериківського, М. Геліса, К. Данькевича, В. Довженка, О. Клімова, П. Козицького, С. Людкевича, І. Ляшенка, О. Мінківського, Л. Ревуцького, М. Рильського [242]. Влітку 1950 р. у Спілці радянських композиторів УРСР відбулася нарада, присвячена питанню організації державного українського оркестру народних інструментів [303]. 1959 р. відбулася поширена нарада працівників Інституту мистецтва, фольклору та етнографії АН УРСР, що мала назву «Створити оркестр народних інструментів». Учасниками наради були вчені-музикознавці, фольклористи й ентузіасти народно-оркестрового виконавства України. Серед них Я. Орлов, В. Зуляк, І. Скляр. Велася полеміка щодо складу українського оркестру народних інструментів.

А. Гуменюк виділив кілька проблем, що перешкоджали створенню подібного типу оркестру. До них належать:

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

відсутність літератури, в якій би висвітлювалися розвиток і шляхи вдосконалення українського народного інструментарію, узагальнювалася народна оркестрова практика в Україні;

відсутність аналізу діяльності керівників існуючих українських оркестрів народних інструментів;

брак професійних виконавців на народних інструментах. Це він мотивував тим, що Київська консерваторія зовсім не готувала цимбалістів, сопілкарів, скрипалів та інших виконавців на народних інструментах, які могли б увійти до складу українського народного оркестру. Також учений вів мову про створення унікального колективу, який «не дублював би інших національних оркестрів» [62].

Перед ученими, керівниками українських народних оркестрів постала проблема визначення інструментів, що повинні увійти до складу оркестру. З цього приводу О. Ільченко зазначає, що «народний оркестр – це не формальне об'єднання звучання зібраних до купи народних інструментів чи механічне об'єднання різних ансамблів. Як цілісний виконавський колектив, «один інструмент», він повинен відповідати певним законам і правилам щодо формування, тим специфічним вимогам і характеристикам, які, власне, і забезпечують його діяльність, художні засади звучання саме як оркестру, а не великої групи виконавців» [116, с. 1–2]. З ним погоджується Мих. Лисенко: «механічне об'єднання великої кількості різних інструментів в одному музичному ансамблі є малопрактичним, не завжди вдячним для оркестрового звучання в цілому і для повного використання художньо-виразових можливостей окремих інструментів» [145].

П. Іванов критерієм для визначення основних інструментів оркестру вважає їх міцний зв'язок з народною пісенною і танцювальною творчістю, присутність у традиційних народно-інструментальних ансамблях. Опираючись на досвід створення ансамблів та оркестрів народних інструментів, він стверджує, що «для їх формування необхідно використовувати реконструйовані і удосконалені зразки, які відповідають вимогам сьогодення. Вони повинні мати:

- 1) хроматичний темперований стрій (у щипкових інструментів);
- 2) можливість видобувати хроматичний звукоряд (у духових);
- 3) достатньої сили звук і красивий тембр;
- 4) широкий діапазон і великі динамічні можливості.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Усі ці дані повинні поєднуватися зі специфікою національного інструментарію, з використанням народних прийомів гри» [112, с. 58–59].

Дослідники народно-інструментального мистецтва зійшлися на думці, що основу українського народного оркестру мають становити смичкові інструменти, бандури, цимбали, сопілки. До оркестру слід також увести ліру, волинку (козу), трембіту, ударні та інші епізодичні українські народні інструменти.

Про це також писали Мих. Лисенко, Л. Носов, Р. Радченко. Із приводу складу українського оркестру народних інструментів точилися постійні дискусії. Одні діячі українського музичного мистецтва пропонували поряд із українськими народними інструментами (бандурами, цимбалами, сопілками, трембітами, віолончелями, контрабасом, лірою та ін.) ввести до складу оркестру також домри, балалайки, баяни, які на той час набули великого поширення в Україні. Інші вчені заперечували введення до складу українського народного оркестру домри, балалайки і баяна, вказуючи на те, що ці інструменти не відповідають національній специфіці музичного побуту українського народу [242].

Так, Л. Носов подає такий склад українського оркестру народних інструментів, у якому є група основних і епізодичних інструментів. До першої групи він відносить бандури полтавського і київського зразків (пікколо, прими, альти, баси, контрабаси), квартет лір (сопрано перші і другі, баритони, бас), квартет сопілок, альтові флюяри, педальні цимбали (прими, альти, баси, контрабас), домри (квінтові), баяни – оркестрові (однобічні), виборний і звичайний, литаври (три) і дрібні ударні інструменти – бубон, тарілки, трензель та інші.

Другу групу складають трембіта, скрипки (дві) і бас (басоля), сопілка-зубівка, сопілка лемківська, волинка (коза), балалайки-прими [189].

Але з вищевикладеного видно, що у складі оркестру Л. Носова є певні недоліки – смичкові інструменти (скрипку, басолю) він відносить до епізодичних, натомість квартет лір, альтові флюяри входять до основних інструментів оркестру, що, на наш погляд, є нераціональним і недостатньо обґрунтованим, адже скрипки, порівняно з лірами, мають значно багатші технічні і звуко-виражальні можливості.

В. Комаренко подав таблицю різного за складом українського оркестру народних інструментів. Таблиця містить вісім варіантів, у

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

складі оркестру налічується від 15 до 50 виконавців. До складу українського народного оркестру входять сім'ї сопілок (неповна), оркестрових гармонік, лір, бандур (неповна), цимбалів, смичкових (неповна), ударних інструментів, які складають чотири оркестрових групи (духову, струнну, струнно-ударну, ударну) [131, с. 36–37].

Мих. Лисенко також давав свої поради щодо укомплектування груп українського народного оркестру. Дослідник стверджував, що колективи, які називалися «українськими», не відповідали тогочасним вимогам [157]. Провідною групою оркестру автор вважав групу оркестрових чотириструнних домр. До цієї групи, на думку вченого, слід додати групу балалайок, смичкових інструментів, бандури, клавішні гуслі, концертні цимбали, баяни (оркестрові гармонії) та народні духові й ударні інструменти. Як епізодичні інструменти можна використовувати флюяру, свиріль, трембіту, дуду, ліру та ін. Мих. Лисенко вважав, що таке укомплектування оркестру не було б надуманим і відповідало б тогочасним вимогам, що ставилися до інструментальних колективів. При цьому він наголошував на тісному зв'язку української музичної культури з іншими національними культурами, зокрема з російською, вказуючи на те, що «домра, баян і балалайка українізувалися» [144, с. 35].

Учений порушував питання щодо удосконалення народного музичного інструментарію, який, на його думку, повинен увійти до складу українського народного оркестру. Так, він був противником використання у оркестровій практиці музичного інструмента бугая, наголошуючи на примітивності його конструкції і невизначеності звучання. Дослідник стверджував, що колективи, створені за «етнографічним рецептом», малотембральні, неспроможні передати всю красу і можливості української народної інструментальної творчості» [144, с. 35]. Натомість «...оркестр, у складі якого є удосконалені сучасні народні інструменти, розширює можливості ансамблевого виконавства. І навпаки, колектив, укомплектований етнографічними одиницями, обмежує свободу творчості композиторів, примушуючи їх писати музику для старих віджилих інструментів, які є гальмом на шляху розвитку народного інструментального ансамблю» [144, с. 35].

Дослідник вважав, що український народний оркестр «як музичний ансамбль, що має самостійні якості, може бути створений тільки за допомогою методу, за яким створювався російський народний оркестр» [157]. На його думку, основу звучання оркестру потрібно будувати на специфіці українських народних музичних

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

інструментів. Важливо розвивати саме ці інструменти, технічно їх удосконалювати. Автор зазначав, що спочатку потрібно створити експериментальний оркестр народних інструментів, а потім, на базі такого колективу має бути остаточно утверджена реальна можливість створення повноцінного українського оркестру народних інструментів [145].

Згодом Мих. Лисенко дещо змінив свої погляди щодо укомплектування українського народного оркестру і визначив провідною групою оркестру кобзову групу. Він вважав, що дана група є найгнучкішою з усіх струнних інструментів, саме кобзи «пов'язані з національними українськими витоками, здатні правдиво і яскраво передавати український музичний колорит» [158, с. 10]. Тому, на думку дослідника, вони можуть стати основою українського оркестру народних інструментів, як струнно-смичкові інструменти є провідною групою симфонічного оркестру.

Учений подає наступний склад українського народного оркестру: сопілки перші і другі, сурми (козацькі труби) перші–другі, баяни перші–другі, гармоніки – баритон, бас, гуслі клавішні, кобзи малі перші – чотири, кобзи малі другі – три, кобзи середні перші – дві, кобзи середні другі – дві, кобзи-ритм – дві, кобзи великі – дві, кобзи басові – три, бандури перші – три, бандури другі – дві, балалайки-прими – дві, скрипки перші – дві, скрипки другі – дві, віолончель – одна, цимбали (концертні) – перші–другі, група ударних інструментів (литаври, бубон, тарілки і т. д.) [158, с. 10–11].

А. Гуменюк висвітлює основні принципи організації українського оркестру народних інструментів. Основою оркестру дослідник вважає струнну групу, зважаючи на її технічні та звуко-виражальні можливості. Провідну роль в оркестрі учений надає струнно-смичковим інструментам (скрипка, басоля, контрабас). Друге місце посідають цимбали, третє – сім'я бандур (прима, альт, бас, контрабас), що надають звучанню оркестру народного колориту. Четверте місце А. Гуменюк відводить сім'ї лір (сопрано, тенор і бас), що підкреслює народний колорит звучання оркестру.

Основу групи духових інструментів становить сім'я сопілок (прима, альт, тенор і бас), флейта і кларнет. Дослідник вважає, що слід використовувати також баяни і педальний тромбон, що збагачують тембральну палітру і розширюють технічні можливості оркестру. Епізодичними інструментами є волинка, трембіта та кувиці.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Останнє місце за своїм функціональним призначенням у оркестрі вчений відводить ударній групі, до якої входять бубон, литаври, тарілки, трикутник [63, с. 221–223].

А. Гуменюк також дає поради щодо укомплектування українського оркестру народних інструментів малого і великого складу.

У малому оркестрі, за А. Гуменюком, налічується 10–12 виконавців. До нього входять скрипки – дві-три, бандури – три, сопілки – одна-дві, баян – один, цимбали – одні, басоля – одна, бубон – один.

Великий склад українського народного оркестру вчений укомплектовує за таким принципом:

«Струнні смичкові: скрипки перші – шість, скрипки другі – чотири, альти – чотири, віолончелі – чотири, контрабаси – два.

Струнні молоточково-ударні: цимбали перші – шість, цимбали другі – чотири, цимбали-бас – одні.

Струнні щипкові: бандури перші – шість, бандури другі – чотири, бандури в строї фа мажор (альтові) – дві, бандури-альт – дві, бандури-бас – дві, бандури-контрабас – одна; струнно-клавішно-смичкові: ліра-сопрано – одна, ліра-тенор – одна, ліра-бас – одна; духові інструменти: сім'я сопілок (прима, альт, тенор, бас), флейта пікколо – одна, флейта – одна, кларнети – два, баяни – чотири. Епізодичні духові – трембіта, волинка, сурма, бугай.

Ударні інструменти: бубон – один, литаври – три, тарілки, барабан» [63, с. 223–224].

Із вищевикладеного видно, що у деяких рекомендаціях автора є раціональні ідеї (особливо це стосується питання співвідношення інструментів у оркестрі), але деякі поради щодо складу оркестру є дещо застарілими, тому що останнім часом відбулась реконструкція і відродження інструментарію, який автором не згадується, а деякий, що учений рекомендує – тепер у музичній практиці не вживається (сім'ї бандур, цимбалів, лір та ін.).

А. Гуменюк також подає схему розміщення інструментів у оркестрі, з якої видно, що в центрі розташована струнно-щипкова група, за нею – група духових інструментів. З лівого боку знаходиться струнно-смичкова група, а з правого – струнно-ударна. Ударні інструменти займають задню лінію оркестру [63, с. 234].

П. Іванов також подає інструментальний склад українського оркестру народних інструментів мішаного типу. Таблиця містить одинадцять варіантів, у складі оркестру налічується від 12 до

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

104 виконавців. Детальну характеристику таблиці давати ми не будемо, лише зазначимо, що П. Іванов, скориставшись попереднім досвідом В. Комаренка, А. Гуменюка, подав кращий на той час склад українського оркестру народних інструментів. Він включив до складу оркестру дев'ять інструментальних сімей (сопілок, сурм, смичкових, лір, бандур, кобз, цимбалів, ударних, епізодичних інструментів), які утворюють п'ять оркестрових груп (духові, струнні, струнно-ударні, ударні, епізодичні) [112, с. 105–106].

Але досвід і практика показали, що подібне поєднання великої кількості різноманітних інструментів та інструментальних сімей є недоцільним, тому що при такому об'єднанні втрачається внутрішня логіка побудови й органічна цілісність. Зі слів О. Ільченка, «...оркестр повинен складатися з інструментів, які сукупно у взаємозв'язку і взаємодії спроможні забезпечити художню ефективність його звучання саме як оркестру. Але в ньому не повинно бути “зайвих” інструментів, таких, що не несуть повноцінного художнього навантаження в аспекті виконання конкретних оркестрових функцій, чи таких, що дублюють, затінюють звучання інших інструментів і, використовуючись у великій кількості, порушують структуру всього оркестру» [117, с. 7].

Отже, із вищевикладеного бачимо, що деякі рекомендації П. Іванова щодо складу українського народного оркестру є дещо застарілими, а інші потребують змін і доповнень.

Наслідком якісних позитивних зрушень у справі організації професійного українського оркестру народних інструментів стало створення 1959 р. на базі ансамблю бандуристів та хорової капели Українського радіо **Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення**. Згодом ансамбль бандуристів та хорову капелу об'єднали в Ансамбль пісні. Зауважимо, що склад ансамблю бандуристів поповнився скрипками, цимбалами, сопілками, флейтою, кларнетом, віолончеллю, смичковим контрабасом та бубном.

Слід зазначити, що у 1959–1960-х рр. при Львівському радіо, а також при Львівському телебаченні (1966–1967 рр.) також працював позаштатний професійний український оркестр народних інструментів (художній керівник – Т. Ремешило) [112, с. 52]. До складу оркестру входили духові (дві сопілки-прими, сопілка-альт, кларнет), струнна (чотири бандури, двоє концертних цимбалів, скрипки перші – дві, скрипки другі – дві, альт, віолончель, контрабас), ударна (бубон, трикутник) групи [112, с. 101].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Художнім керівником і диригентом Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення був призначений А. Бобир¹. У колективі налічувалося 30 виконавців. Із 1965 р. оркестр був відокремлений від Ансамблю пісні і почав існувати як самостійний колектив. Він складався з духової (сопілка, флейта, кларнети, баяни), струнної (скрипки, альт, віолончель, контрабас, бандури, цимбали), ударної (литаври, малий барабан, бубон, тарілки, трикутник) груп. Іноді використовували гобой і валторну.

Характерною ознакою Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення було зосередження його діяльності на фондових записах для Українського радіо.

Основу Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення складала повна група струнно-смичкових інструментів. А. Бобир розробив проект подвоєння складу даного оркестру. До нього входили флейта-пікколо – одна, флейта – одна, кларнети – два, баяни – чотири, сопілки – дві, ліра – одна, цимбали – чотири, бандури – десять, ударні – двоє, скрипки перші – шість, скрипки другі – чотири, альти – чотири, віолончелі – чотири, контрабаси – два. Епізодично можна ввести трембіти, сурми, волинку [102]. Але цей склад повністю не був реалізований.

У 1979 р. до складу оркестру було введено сім'ю кобз (прима, альт, тенор) – це значно збагатило оркестрову, тембральну палітру і виконавські можливості колективу. Також інструментальний склад згаданого оркестру поповнився трьома скрипками, другими цимбалами, бандурами [95].

У різні періоди при оркестрі існували різні малі ансамблі із його складу (троїсті музики, тріо бандуристів, ансамбль мандолін).

¹ Бобир Андрій Матвійович (1915–1994) – український бандурист, диригент, педагог, народний артист УРСР. У 1931–1937 рр. навчався у Київському музичному технікумі по спеціальності хорове диригування, у 1937–1941, 1945–1947 рр. – у Київській консерваторії (клас Г. Верьовки і Г. Компанійця), у 1948–1951 рр. був аспірантом кафедри оперно-хорового диригування цього ж закладу (клас О. Клімова). З 1936 р. був співаком, з 1946–1965 рр. – художнім керівником Ансамблю бандуристів (з 1959 р. – Ансамбль пісні) Українського радіо. У 1965–1992 рр. А. Бобир – художній керівник і головний диригент оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення. Свою плідну творчу діяльність А. Бобир вмів поєднувати із педагогічною – у 1965–1992 рр. був викладачем по класу бандури у Київській консерваторії. Серед його вихованців – відомі бандуристи В. Кухта, А. Голуб, А. Грицай, А. Маціяка, А. Омельченко, В. Герасименко, М. Гвоздь, Н. Москвіна, Ю. Гамова, А. Шутько, Ю. Демчук та ін. А. Бобир є автором більше 500 обробок та перекладень українських творів для бандури [70, с. 53].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Творча діяльність колективу була інтенсивною. Оркестр систематично проводив фондові записи на Українському радіо – виступав двічі на тиждень по радіо і мав одну на місяць телепередачу. Разом із цим у 1980-х рр. Оркестр народних інструментів Українського радіо розпочав свою концертну діяльність, йому вдалося вийти на живу естраду. До цього часу колектив публічно не концертував через відсутність усталеного інструментального складу. Згодом оркестр мав виступи на головній сцені України – в палаці культури «Україна» з народними артистами України А. Мокренком, А. Солов'яненком. Спостерігалось велике піднесення у творчому житті колективу, оркестр отримав публічне визнання.

Репертуар колективу відзначався жанрово-стильовою різноманітністю. До нього входили обробки народного мелосу, оригінальні твори українських композиторів, перекладення класичних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів, супроводи українських народних пісень, пісні і танці народів СРСР. Серед них: «Осетинський танець» та «Російський танець» К. Домінчена, «Румунська рапсодія» Г. Крейтнера, увертюри М. Лисенка до опер «Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Чорноморці», «Гуцульська рапсодія» Г. Майбороди, «Фантазія для бандури з оркестром» К. Мяскова, «Концерт для бандури» І. Хуторянського, «Гопак» А. Штогаренка та ін. [63, с. 187–188].

Отже, коротко охарактеризувавши творчу діяльність Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення, слід підкреслити його важливу роль для розвитку народно-оркестрового виконавства України в 1960–1980-х рр. Цей колектив був першим професійним українським оркестром народних інструментів, про що свідчать інструментальний склад, жанрово-стильова різноманітність репертуару, наявність виконавців із професійною музичною освітою, регулярна концертна діяльність колективу. У подальшому даний оркестр став реальною основою для створення великого професійного українського оркестру народних інструментів.

Згаданий період є складним і суперечливим у розвитку української культури. Вітчизняні вчені називають кінець 60-х – першу половину 80-х рр. ХХ ст. періодом «застою». У цей час спостерігається зневажливе ставлення до української мови, історії, літератури, мистецтва, що виявилось у забороні деяких художніх творів, в яких ішлося про боротьбу за національну гідність, переслідуванні діячів культури. Типовим було командно-директивне

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

втручання у творчий процес, що обмежувало творчі можливості митців.

Значно гальмував розвиток вітчизняної культури ідеологічно декретований метод соціалістичного реалізму як вищої форми художнього мислення, що зародився ще у 1930 р. Для нього характерна примітивізація культури. Мистецтво повинно було зображувати типові характери у типових обставинах, возвеличувати героїку революційних перетворень та виробничої тематики, бути тільки оптимістичним. За свідченням учених, «система намагалась диктувати не лише творчий метод, художню форму, але й зміст» [140, с. 533–534].

Наслідком відповідної культурної політики став занепад традиційної культури народу, формалізація й дегуманізація культурно-освітньої роботи, натомість розвивався псевдонародний етнографізм і «шароварщина» [140, с. 533–534].

Разом із тим 70-ті рр. ХХ ст. позначені значним розвитком художньої самодіяльності. Зі слів Л. Носова, у 1968–1977 рр. розвитку художньої самодіяльності «сприяли багато визначних подій і знаменних дат» [191, с. 64–65]. П'ятидесятиріччя Радянської армії і Військово-Морського Флоту, ВЛКСМ (1968), п'ятидесятиріччя ЛКСМУ (1969), Республіканський фестиваль художньої самодіяльності, присвячений 100-річчю від дня народження В. І. Леніна (1970), Республіканський огляд-конкурс троїстих музък (1970), Всесоюзний огляд-конкурс самодіяльних оркестрів (1970–1971), ХХІV з'їзд КПРС і ХХІV з'їзд КП України (1971), Республіканський фестиваль художньої самодіяльності, присвячений 50-річчю утворення СРСР (1972), Республіканський огляд професійних і самодіяльних художніх колективів (1972–1973), 30-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні (1975), Республіканський фестиваль художньої самодіяльності (1975–1976), ХХV з'їзд КПРС та ХХV з'їзд КП України (1976), Перший Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих (1975–1977) [191, с. 64–65].

Створюються нові ансамблі і оркестри народних інструментів, виникають майстерні і фабрики, де виготовляють народні музичні інструменти. На всій території України проходили масові свята, огляди, декади, тижні самодіяльного мистецтва. У 1970 р. у Республіканському фестивалі самодіяльного мистецтва взяли участь понад десять різних українських оркестрів народних інструментів з Чернівецької, Закарпатської, Тернопільської, Рівненської, Черкаської,

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Кіровоградської областей [112, с. 29]. Українські народні оркестри Уманського міського будинку культури та будинку культури імені М. Калініна Кіровоградського заводу тракторних гідроагрегатів на цьому фестивалі посіли перше місце та відзначені дипломом першого ступеня і золотою медаллю [112, с. 27]. Звісно, всі ці явища підготували і зумовили появу професійного українського оркестру народних інструментів державного значення.

29 квітня 1969 р. було організовано **Оркестр українських народних інструментів МХТ УРСР** [212]. Це був новий професійний мистецький колектив. Організатором і художнім керівником оркестру було призначено Я. Орлова¹.

Створення професійного українського оркестру народних інструментів стало подією республіканського значення. Члени МХТ УРСР їздили по всій Україні і запрошували до оркестру талановитих виконавців на народних інструментах. Зі Львова залучали бандуристів, із Чернівців – цимбаліста (тепер це народний артист України Г. Агратіна), з Харкова – виконавців на кобзі [95, с. 173]. Більшість артистів оркестру складала талановита молодь (випускники музичних навчальних закладів).

Цікавими для нас є спогади О. Гришка: «На мене і на усіх, хто стояв біля витоків цього колективу (нині Київський оркестр народних інструментів) покладалася велика відповідальність за його перші кроки, адже від початку багато в чому залежить і майбутнє <...>. З усієї України ми запрошували музикантів-виконавців на народних інструментах, залучали умільців-майстрів до виготовлення інструментарію, думали про укомплектування створеного ансамблю» [54, с. 12].

В. Гуцал виділяє чинники, що сприяли організації професійного українського оркестру народних інструментів:

– підготовка висококваліфікованих виконавців на народних інструментах;

¹ Орлов Яків Іванович (1923–1981) – український диригент, народний артист УРСР. У 1954 р. закінчив Київську консерваторію (клас диригування М. Вериківського). У 1955–1967 рр. керує армійським ансамблем, у 1956–1966 рр. очолював оркестрову групу Державного українського народного хору. У 1969–1981 рр. – художній керівник і головний диригент Оркестру українських народних інструментів МХТ УРСР. У 1980–1981 рр. викладав у Київському педагогічному інституті. Я. Орлов є автором оригінальних творів і обробок народного мелосу для українського оркестру народних інструментів та народно-інструментальних ансамблів [172, с. 452].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

– удосконалення народних інструментів, що поширені на території України (бандур, цимбалів, сопілок) і реконструкція забутих (кобзи, сурми, козацькі труби, ліри та ін.);

– вивчення і розшифрування записів народно-інструментальної музики, ознайомлення з ними більшості музикантів;

– вивчення попереднього досвіду створення подібних оркестрів.

Автор, вивчивши практичний досвід роботи самодіяльних колективів, стверджує, що «за основу професіонального українського оркестру народних інструментів найдоцільніше обирати троїсту музику» [67]. Про це також зазначав Я. Орлов. Він стверджував, що саме троїсті музики стали основою Київського оркестру народних інструментів. Для нього оркестрували музичні твори, виходячи з традицій ансамблю троїстих музек. Зі слів Я. Орлова: «Можна образно сказати, що всі троїсті музики України тепер злилися в єдиному оркестрі» [59].

У складі оркестру налічувалося 50 виконавців. До нього ввійшли струнна (скрипки, альти, віолончелі, контрабас, бандури, кобзи, цимбали), духова (сопілки, флейти, кларнети, сурми, козацькі труби, ударна (великий барабан з тарілкою, малий барабан, литаври, бубон, трикутник) групи інструментів та епізодичні інструменти (флюярка, трембіта, бугай, бербениця, бийкоза та ін.).

Створення оркестру сприяло відродженню й удосконаленню народних музичних інструментів. До складу колективу входили удосконалені українські народні інструменти (кобзи альт, тенор, бандури з механічним перемиканням тональностей, ладкова ліра, сурми та дерев'яні козацькі труби, сопілки, свиріль) конструкції майстрів В. Герасименка, Д. Демінчука, В. Зуляка, М. Прокопенка, І. Скляра. Тоді ж при МХТ УРСР було засновано майстерню під керівництвом досвідченого музичного майстра Н. Лупича.

Перший концерт Оркестру українських народних інструментів МХТ УРСР відбувся 12 квітня 1970 року на сцені Державного академічного театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка. Концертна програма колективу включала оригінальні твори та перекладення для оркестру творів українських композиторів. У виконанні колективу прозвучали «Дума про Леніна» Г. Верьовки (варіант тексту і мелодії записано від Є. Мовчана), коломийка «Гонивітер» з балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Гагілка» В. Гомоляки, «Чуеш, брате мій» в оркестровій обробці В. Полевого, «Веснянка» В. Гуцала, «Гуцульські наспіви» Т. Ремешила, «Пливе човен» С. Баштана, «Безкінечна» І. Іващенко, «Плескач» Г. Верьовки, вальс із музичної

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

драми «Ялинка» В. Ребікова (оркестровка Я. Орлова), «Козачок» (фінал із симфонії невідомого автора XIX ст.) й увертюра до опери «Чорноморці» М. Лисенка. Фінальним номером програми був «Запорізький марш», який записали від народного кобзаря Є. Адамцевича, в обробці В. Гуцала [61; 112, с. 53]. Цей твір став візитною карткою оркестру.

Аналізуючи перший концертний виступ колективу, слід відзначити такі характерні ознаки: переважання в репертуарі творів українських композиторів та широке використання багатоманітної тембральної палітри народного музичного інструментарію.

Початок творчої діяльності згаданого оркестру отримав схвальні відгуки преси. Так, у газеті «Радянська Україна» писали: «Молодий оркестр справді весняно квітнув барвами, був напрочуд єдиним і виразним мовою своєю, обіцяючи вияви ще не знаних джерел краси. І то – найкраща атестація художнім починанням нового мистецького колективу» [125].

Після виступу оркестру в Москві у 1972 р. у газеті «Советская культура» відзначалося: «Висока музична культура, дисципліна, любов артистів до свого мистецтва допомагає швидкому творчому зростанню колективу» [267].

З метою активізації народно-інструментального виконавства України, виявлення талановитих музикантів і залучення їх до складу цього оркестру у 1970 р. було проведено Республіканський огляд-конкурс троїстих музък і виконавців на народних інструментах. Понад 13000 народних музък взяли участь у відбірковому турі конкурсу. Тут були представлені колективи з різних регіонів України: ансамбль сопілкарів з Хмельницької області, ансамблі троїстих музък з Одеської, Полтавської, Чернівецької, Черкаської областей. Особливо відзначився український народний оркестр м. Рахова Івано-Франківської області, до складу якого входили скрипки, цимбали, сопілки, басолі. Учасниками концерту, що відбувся у Києві, крім перелічених колективів, були також новостворений колектив і український народний оркестр Чернівецького обласного відділення МХТ УРСР (художній керівник – І. Міський) [172; 214]. Уже наступного року в Москві було видано великі платівки в альбомі «Троїсті музъки».

Отже, конкурс троїстих музък відкрив нові можливості для розвитку народно-інструментального виконавства України загалом і українського оркестру народних інструментів зокрема.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Із перших років свого існування Оркестр українських народних інструментів МХТ УРСР залучається до активної концертно-гастрольної діяльності. Він мав близько 120 концертів на рік. Панорама гастрольної діяльності колективу охоплювала майже усі обласні центри, райцентри, і навіть деякі села. Оркестр виступав у Житомирі, Рівному, Луцьку, Львові, Тернополі, Хмельницькому, Вінниці, Черкасах. Згодом колектив концертував і в Росії (Воронезька, Курська, Белгородська, Ростовська області, Кубань, Ставропольський край, Тюмень), Грузії, Вірменії, Азербайджані, Казахстані, Киргизії, Узбекистані, Білоруській РСР, Латвії, Литві, Естонії [99; 100]. Оркестр також виступав із концертами для іноземних туристів у Києві – у палацах культури Авіазаводу, ДВРЗ, ГВФ [150]. Активна концертна діяльність оркестру є свідченням високої популярності колективу серед громадськості України та за її межами.

1973 р. Оркестр українських народних інструментів МХТ УРСР перейменовано в Київський оркестр народних інструментів і переведено з 1 січня 1974 р. у підпорядкування Міністерства культури УРСР [181].

Для забезпечення належного виконавського рівня оркестру і поповнення його складу із 25 січня по 5 лютого 1977 року у Києві було проведено Республіканський конкурс виконавців на народних інструментах. У конкурсі взяли участь 108 виконавців – артисти музичних театрів і концертних організацій республіки, студенти мистецьких навчальних закладів [180]. Результати конкурсу засвідчили, що істотно бракувало виконавців на народних інструментах, особливо не вистачало цимбалістів, бандуристів, сопілкарів, виконавців на кобзі. Перед кафедрами народних інструментів мистецьких навчальних закладів України порушувалися питання про збільшення класів цимбалів, відкриття класів сопілки та інших народних духових інструментів, ознайомлення всіх студентів кафедри з українським народним інструментарієм, створення ансамблів народних інструментів, вивчення народно-інструментального виконавства [176].

Та, попри все, Київський оркестр народних інструментів продовжував активну творчу діяльність. На особливу увагу заслуговує й те, що в цей час при оркестрі було створено ансамбль народних інструментів. До його складу входили сопілки, кувиці, скрипки, бандура, цимбали, контрабас, ліра, козобас, бугай, бубон, береста, бухало. У репертуарі даного колективу переважали твори, побудовані

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

на фольклорній основі (Українська народна пісня «В кінці греблі шумлять верби», «Полька» в обробці І. Марченка та ін.) [229; 223].

Про високий рівень виконавської майстерності Київського оркестру народних інструментів свідчать відгуки преси: «Слухачів зачарувало м'яке звучання, стійкий урівноважений ансамбль, витриманість, рівність і повнота акордів, точна інтонація, вдале використання різноманітних динамічних і тембрових відтінків – від ледь чутного піаніссимо до могутнього фортіссимо» [153].

Л. Шахова веде мову про виховну і просвітницьку функції колективу: «Оркестр народних інструментів. Багатючі засоби його впливу на розум і почуття людей. Він розмовляє із сучасником про сьогоднішнє, будить думку, виховує патріотизм, високі естетичні смаки» [289].

1975 р. оркестр розширює поле своєї діяльності. Колектив робить фондний запис на радіо, два виступи по Республіканському телебаченню і у програмі «Інтербачення» [33]. Влітку 1977 р. для створення кінострічки про оркестр були проведені зйомки колективу на студії «Укртелефільм» [99].

Із плином часу діяльність Київського оркестру народних інструментів ставала дедалі пліднішою – зростала професійна майстерність виконавців, удосконалювався інструментарій, розширювався репертуар. Оркестр активно влився в культурне життя України. Колектив гідно репрезентував своє мистецтво на найкращих сценах столиці та інших міст України. За участю оркестру відбувалися концерти в Київській державній філармонії, Державному академічному театрі опери і балету імені Т. Г. Шевченка, Великому залі Київської консерваторії, палаці культури «Україна», Жовтневому палаці культури, Маріїнському палаці, будинку офіцерів м. Києва. Жодного свята, жодного прийому не проходило без виступу Київського оркестру народних інструментів [224]. Колектив брав участь у ювілейних заходах не тільки в Україні, а й у Москві (День працівників автомобільного транспорту – 1976 р.), у Баку – (100-річчя з дня народження Ф. Дзержинського – 1977 р.) [152]. Із 1976 р. Київський оркестр народних інструментів був учасником Всесоюзного фестивалю мистецтв «Київська весна» та фестивалю музичного мистецтва «Буковинська весна» [88; 222; 223].

Активна творча діяльність оркестру викликала гучний резонанс у пресі і неабияку увагу вітчизняних мистецтвознавців, композиторів, громадських діячів. Так, 1978 р. у газеті «Київська правда» писали: «Оркестрові властива жанрова й стильова різноманітність, широта

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

ідейно-естетичного спрямування творчої діяльності колективу» [307]. М. Давидов визначає найяскравішою особливістю оркестру «неповторно м'який колорит тембрової палітри, співзвучний з характером повільних українських народних пісень» [75]. За словами А. Кос-Анатольського, «Київський оркестр вражає своєю майстерністю передавати стильові особливості і національний колорит народної інструментальної музики» [96]. М. Головащенко дає високу оцінку виконавській майстерності оркестру: «У звучанні кожного (твору – Т. С.) відчувалася справжня майстерність і глибоке розуміння виконуваного, чистота строю, злагодженість ансамблю, незвичайна одухотвореність гри талановитого колективу» [49].

Слід відмітити, що програми згаданого оркестру були побудовані на основі принципів народного музикування України. М. Давидов відзначає, що різні за інструментальним складом ансамблі трієстих музък змагалися із солістами-виконавцями [70].

Водночас держава повністю контролювала усі концертні програми творчих колективів. Міністерство культури УРСР створювало спеціальні групи інспекторів, які проводили систематичний контроль щодо виконавського рівня і концертної діяльності колективів [213]. Репертуарно-редакційна колегія Мінкультури УРСР затверджувала репертуар мистецьких колективів. Під приводом посилення дружби народів оркестрам давали вказівки, накази, згідно з якими вони мали грати музику всіх народів СРСР. Так, у 1978 р. керівництву Київського оркестру народних інструментів зробили зауваження про те, що репертуар оркестру не відповідає вимогам ідейності і сучасності. Звернули увагу, що такі події, як 30-річчя Перемоги, 50-ліття створення СРСР, XXV з'їзд КПРС, прийняття нової Конституції, не знайшли свого втілення в репертуарній політиці Київського оркестру народних інструментів [87]. Цього ж року після виступу оркестру в Москві колективу було заборонено виконувати «Запорізький марш» Є. Адамцевича в обробці В. Гуцала¹. Звісно, це призводило до значних втрат українського репертуару, він не отримував свого розвитку. Концертні програми багатьох оркестрів склалися з вельми обмеженого кола музичних творів. Репертуар практично не оновлювався, у більшості програм переважали повільні ліричні твори, істотно бракувало веселої, танцювальної музики. Для вирішення проблеми розвитку репертуару українського народного оркестру у 1981–1982 рр. у серії «Райдуга»

¹ У 1979 р. було знищено запис цього твору. Лише у 1984 р. оркестр знову записав «Запорізький марш».

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

№ 19 було опубліковано два репертуарні збірники, упорядником яких був В. Гуцал. До цих видань входили обробки народного мелосу і перекладення творів вітчизняних композиторів.

Принагідно зазначити, що 1982 р. художнім керівником та головним диригентом Київського оркестру народних інструментів став заслужений артист УРСР П. Терпелюк. З його діяльністю пов'язані деякі зміни в інструментальному складі оркестру. Так, збільшилися групи струнно-смичкових, духових дерев'яних і мідних інструментів. Майже не використовувались епізодичні інструменти (козацькі труби, ріжки, сурми, трембіти, ліра, бугай, козобас та ін.). Кобзи-прими було замінено домрами, які до того не входили до складу Київського оркестру народних інструментів. Групу бандур було переміщено на правий бік оркестру, що призвело до послаблення її звучності, кобзи розташовані на задньому плані. Натомість група струнно-смичкових інструментів була розміщена на першому плані зліва. За свідченням фахівців, ці зміни істотно вплинули на тембральну палітру оркестру. Звучання колективу втратило свій неповторний національний колорит. М. Головащенко зазначав, що у такому складі оркестр нагадував швидше «...не народний, а симфонічний оркестр (у зменшеному варіанті) з додатком народних інструментів» [50].

У 1984 р. Київський оркестр народних інструментів очолив народний артист України, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка В. Гуцал¹. Із його діяльністю пов'язаний новий етап в

¹ Гуцал Віктор Омелянович – видатний діяч народно-інструментального мистецтва, диригент, педагог. Народився 02.01.1944 р. в селі Трибухівка Летичівського району Хмельницької області. Музичну освіту здобув у Львівській середній спеціальній музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької (1950–1961, клас домри Л. Бендерського) і Київській консерваторії (1961–1966, клас домри М. Геліса, клас диригування Ю. Тарнопольського). Працював артистом Державного українського народного хору імені Г. Г. Верьовки (1966–1969), диригентом Оркестру українських народних інструментів МХТ УРСР (1969–1979), диригентом оркестру Українського радіо і телебачення (1979–1984), із 1984 р. В. Гуцал є художнім керівником і головним диригентом Київського оркестру народних інструментів (у 1987 р. цей колектив перейменовано в Державний оркестр народних інструментів Української РСР, Указом Президента України від 17.04.1997 р. оркестру надано статус «Національний»). Поруч із цим В. Гуцал займається викладацькою діяльністю – у 1970–1980 рр. він викладач Київського державного інституту культури, у 1994–1995 рр. – доцент Київської консерваторії, у 1996–1999 рр. зав. кафедри бандури і кобзарського мистецтва, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

історії колективу. Він характеризується творчим піднесенням оркестру, збагаченням тембральної палітри колективу, плідною співпрацею з композиторами і видатними співаками.

Перелік репертуару дає можливість простежити зростання оркестру як художньої одиниці. Відповідно до цього, розглянемо деякі особливості репертуарної політики Київського оркестру народних інструментів. Для того, щоб краще простежити розвиток репертуару колективу, розглянемо його поетапно, де перший етап – 1970-ті рр., другий – 1980-ті рр.

Слід відмітити, що репертуар колективу складала різноманітні за характером і за жанром твори. У 1970-х роках особливе місце в репертуарі оркестру посідають обробки народного мелосу: «Полтавський козачок» Я. Лапинського, «Диканські музьки», Фантазія на народні теми «Ковалі» Я. Орлова, «Закарпатські вишиванки» С. Мартона, «Українські народні мелодії» для цимбалів з оркестром Д. Попічука, «Українські народні мелодії» І. Міського, «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки [226; 227; 228].

Поруч із цим репертуарний список колективу свідчить, що більшість виконуваних ним творів належала перу українських композиторів. Для нього творили Г. Верьовка, В. Кирейко, А. Кос-Анатольський, В. Польовий, А. Філіпенко, А. Штогаренко та ін. [237; 227].

Оркестр виконував перекладення класичних творів українських, російських та зарубіжних композиторів. До них належали Увертюра з опери «Чорноморці», «Елегія» М. Лисенка, «Щедрик», «Дударик» М. Леонтовича, «Гагілка» С. Людкевича, «Веснянка» Л. Колодуба, «Перепілка» Л. Ревуцького, «Думка», «Пісня» В. Барвінського, Сюїта з балету «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Рапсодія» Л. Дичко, «Не

Плідну творчу і викладацьку діяльність В. Гуцал поєднував із науковою. Він є автором монографії «Грає оркестр українських народних музичних інструментів» [64], посібника «Інструментовка для українського оркестру народних інструментів» [66], збірників «Інструментальні твори» (1981), «Репертуарний збірник для ансамблю сопілкарів» (1982), «П'єси для оркестру народних інструментів» (1984), «Украинские народные наигрыши» [68], опублікував низку статей, що стосуються проблем народно-інструментального мистецтва України.

В. Гуцал створив більше 2000 оркестровок та оригінальних творів для оркестру народних інструментів, написав музику до кінофільмів «Ой, не ходи, Грицю», «Народні картинки», «Приємні знайомства». Здійснив ряд фондових записів на Українському радіо. Концертна діяльність митця відома в Україні, Росії, Азербайджані, Польщі, Канаді [70, с. 59].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

искушай меня» М. Глінки, «Романс» Д. Шостаковича, «В наслідування Альбенісу» Р. Щедрина, «Серенада Сміта» Ж. Бізе, «Болеро» Д. Верді, «Над Влтавою» А. Дворжака, «Казки Віденського лісу» Й. Штрауса та ін. Разом із цим до репертуару колективу входили пісні і танці народів СРСР та марші [237; 227; 222].

Своєрідність виконавського стилю Київського оркестру народних інструментів представлена також у оригінальних творах, створених у 1970-х рр. Серед них: «Гопак» Я. Орлова, «Веснянка» В. Гуцала, «Гуцульські наспіви» Т. Ремешила, «Фантазія для бандури з оркестром» К. Мяскова, «Визволителі», «Свято обжинок» І. Марченка, «Київська увертюра» В. Гомоляки, «Поема-рапсодія» для бандури з оркестром М. Дремлюги та ін. [227; 228; 226; 229; 225; 211; 222].

До репертуару оркестру також входили супроводи пісням, що звучали у виконанні видатних українських співаків: народних артистів України О. Басистюк, Г. Гаркуші, Д. Гнатюка, М. Кондратюка, Л. Кондрашевської, Є. Мірошниченко, Д. Петриненко, А. Солов'яненка.

Отже, характеризуючи жанрову спрямованість репертуару Київського оркестру народних інструментів у 1970-х рр., можемо засвідчити, що основу його складала обробка народного мелосу, чільне місце в репертуарі колективу займали перекладення класичних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів і оригінальні твори, написані українськими композиторами для оркестру.

Композиторська творчість для українського оркестру народних інструментів цього періоду характеризується насиченістю образної сфери і музичної мови, імпровізаційним характером, що притаманний народному музикуванню, збагаченням тембрового колориту оркестру. Яскравим підтвердженням цього є «Гопак» Я. Орлова, який з успіхом виконується і тепер. Тут автор, глибоко проникнувши у стилістику народного музикування, відтворив специфічні прийоми тематичного варіювання, імпровізаційність, що характерні для ансамблю троїстих музък. Композитор використав також колористичні народні інструменти (ліру, сурму, рубель, качалку, бугай), що створили неповторний національний колорит.

Середина 1980-х рр. пов'язана з процесами перебудови в СРСР. У цей час розпочинаються реформи в економіці та політиці, соціальному і духовному житті, що передбачали радикальні перетворення, демократизацію суспільного життя, розширення гласності. Складовою цих процесів стало національно-державне відродження в республіках СРСР, зокрема в Україні. Тут починають

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

створюватися численні неформальні об'єднання та групи. Так, у 1989 р. виникла політична організація Народний рух України, за участю членів якої згодом було підготовлено важливі документи – Закон про мову, Декларація прав національностей, Декларація про державний суверенітет України.

Із середини 1980-х рр. починають заповнюватися прогалини і в царині українського мистецтва. У цей час спостерігаємо зростання зацікавленості національною культурою. Розгортається масовий рух за відродження української мови, оприлюднюється інформація про маловідомі сторінки історії України ХХ ст., повертаються імена і твори митців, що були репресовані і забуті.

Період також позначений організацією різноманітних культурно-мистецьких заходів, що сприяли розвитку народно-оркестрового виконавства. Так, із 1985 року в Харкові щорічно почав проводитися Міжнародний фестиваль «Веселковий світ народних мелодій», учасниками якого є самодіяльні та професійні оркестри народних інструментів України та Росії. Метою фестивалю є підтримка та популяризація дитячих самодіяльних народних оркестрів та розвиток національного інструментального і пісенного мистецтва [283, с. 76].

Відповідно, спалах зацікавленості українською культурою позначився і на виконавському репертуарі мистецьких колективів. У 1980-х рр. спостерігається активізація композиторської творчості для українського оркестру народних інструментів. Особливо яскравими у концертно-виконавській діяльності народних оркестрових колективів були симфонічна сюїта «Рідні джерела» А. Гайденка, «Думи мої», «Поєма» К. Мяскова, «Гуцульська рапсодія» К. Некрасова, «Фантазія на гуцульські теми» П. Теуту – Г. Попадюка, «Партита» В. Степурка, «Маленька українська симфонія» Ю. Щуровського.

Загалом, у творчості українських композиторів для українського народного оркестру цього періоду відбувається процес узагальнення локальних національно-характерних елементів. Інтонації фольклору західних регіонів України стають загальноприйнятими нормами музичної виразності і використовуються як частка загальнонаціонального надбання. Зокрема, це відобразалося у таких творах для оркестру, як, наприклад, «Румунські народні мелодії» Д. Попійчука, «Гуцульське капричіо» Г. Жуковського, «Українська рапсодія» Л. Левицького, Сюїта для оркестру на теми українських пісень, Сюїта «Радуйся, Гуцуліє», Фантазія для скрипки з оркестром, «Гуцульська рапсодія» для скрипки з оркестром, В'язанка українських

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

народних пісень П. Терпелюка [179]. Цим композиціям притаманні такі особливості як використання ладів народної музики, швидких темпів, вишуканої мелізматики, різноманітних ритмічних малюнків (синкопованого, пунктирного ритмів).

У другій половині 1980-х рр. репертуар Київського оркестру народних інструментів поповнився новим списком оригінальних творів, що відзначалися національним колоритом. До них належать «Веселка» В. Пацукевича, «Святковий настрій» Я. Губанова, «Лани мої широкії» Ю. Щуровського, Фантазія на тему української народної пісні «Ой, чого ти, дубе» С. Василенка, «Жартівлива» Д. Клебанова, «Український марш» О. Зноско-Боровського.

У цей час також були створені великі циклічні твори із симфонічним розвитком, що стали новим етапом як для композиторів, так і для оркестру. Серед них: «Концерт для оркестру» В. Шумейка, сюїта «Пори року» В. Степурка, «Поема» В. Пацукевича, «Увертюра» Ю. Щуровського, «Концерт для оркестру» Б. Буєвського [95, с. 357].

З'явилися також композиції народно-інструментального характеру: «Народне свято» Г. Цицалюка, Фантазія на тему «Ой, у полі криниченька» В. Дяченка, «Українська фантазія» І. Марченка, «Ой, при лужку» Є. Кравченка, «Українські візерунки» Д. Попічука.

Отже, розглянувши репертуар Київського оркестру народних інструментів 1980-х рр., можемо засвідчити, що цей період позначений появою низки великих циклічних творів (сюїта, фантазія, рапсодія, концерт, увертюра), виконання яких вимагало від оркестру високої професійної майстерності й оригінальних творів українських композиторів, що наповнені яскравим національним колоритом.

Таким чином, доходимо висновку, що репертуар оркестру еволюціонував. Якщо на першому етапі (1970-ті рр.) його склали переважно обробки народного мелосу, перекладення деяких зразків класичної музики та невелика кількість оригінальних творів, то вже на другому етапі (1980-ті рр.) творча діяльність оркестру викликала неабияку зацікавленість професійних композиторів, які для Київського оркестру народних інструментів почали створювати складні композиції з симфонічним розвитком і високохудожні оригінальні твори. Перелік репертуару Київського оркестру народних інструментів (із 1987 р. – Державного оркестру народних інструментів Української РСР [244]) дав нам можливість зробити висновок про чільне місце колективу в культурно-мистецькому житті країни.

Важливим етапом на шляху розвитку українського оркестру народних інструментів стало **удосконалення народного музичного**

інструментарію, який використовували у своїй творчій діяльності самодіяльні і професійні оркестри.

Особливо це стосувалося групи духових народних інструментів. У 1960 р. за описом Г. Хоткевича В. Зуляк виготовив сурму і ввів її до складу Мельнице-Подільського оркестру. Відомо, що сурма Г. Хоткевича мала сім отворів, а В. Зуляк зробив інструмент із десятима ігровими отворами, за допомогою комбінованої аплікатури з'явилась можливість видобувати хроматичний звукоряд. Наступним кроком у відродженні сурми стало створення цього інструмента Д. Демінчуком у 1971 р. Його сурма мала дванадцять ігрових отворів і хроматичний звукоряд, а суремка (мала сурма) – десять. Як відомо, ці інструменти були досконалішими щодо видобування хроматичного звукоряду [230]. Згодом Є. Бобровниковим, К. Євченком, І. Миколайчуком, Г. Федькиним, О. Шльончиком були створені сурми альт і бас. У плані звуковидобування вони нічим не відрізнялися від сурми-прими. Єдиною відмінністю були розміри, кількість ігрових отворів (сурма-альт мала дванадцять ігрових отворів, сурма-бас – дев'ять) і тембр, що був близький до гобоя, але мав гугнявий відтінок.

Сопілку, як і ряд інших українських народних інструментів, також удосконалювали протягом тривалого часу. Велика роль у цьому належить майстрам-конструкторам Є. Бобровникову, Д. Демінчуку, В. Зуляку, Н. Матвєєву, І. Скляру, О. Шльончику та ін. Спочатку вони виготовляли інструменти емпіричним шляхом, вибираючи з останніх ті, що мали найкращий стрій. І. Скляр першим зробив спробу обґрунтувати на основі законів акустики розміри сопілок (довжину, діаметр та місце свердління отворів). Він сконструював шестиотворні сопілки із запасними целулоїдними обручками, за допомогою яких інструмент перестроювався в різні тональності [257]. Це стало першим кроком в удосконаленні сопілки. У 1970 р. Д. Демінчук виготовив хроматичну сопілку на десять отворів, що була значно досконалішою щодо строю, ніж сопілка на шість отворів. Таким чином збільшилися технічні можливості інструмента, розширилось коло тональностей, поліпшилася чистота інтонації. Згодом майстер виготовив цілу сім'ю хроматичних сопілок, до якої входили сопілки прима, альт, тенор, баритон і бас. Є. Бобровников виготовив буртову і темброву сопілки. Буртова сопілка мала металеве кільце, яке наполовину перекривало голосник, завдяки цьому вона різнилася своєрідним глибоким вібруючим звучанням. Темброва сопілка мала сім отворів, останній з них заклеєно пергаментним папером, і відзначалася своєрідним гугнявим тембром.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Д. Демінчук також працював над удосконаленням флюяри. Він виготовив квартет хроматичних флюяр на десять ігрових отворів. Фрілки і флюяри об'єднав у одну сім'ю [250, с. 280].

О. Шльончик створив сім'ю кувиць, кожний інструмент якої мав по три трубки. Ці інструменти використовувалися в ансамблі кувиць Корюківського будинку культури Чернігівської області [112, с. 67]. На початку 1980-х рр. Є. Бобровников виготовив власну сім'ю кувиць, в якій розширив звукоряд.

Є. Бобровников також удосконалив однобічну свиріль – зробив свистки на кожній трубці (прорізав голосник і вставив денце) [112, с. 66].

У 70-х рр. ХХ ст. К. Євченко і Г. Федькин виготовили козацькі труби. Інструмент К. Євченка мав сім ігрових отворів, дерев'яний мундштук, стрій – ре мажор. Діапазон інструмента був у межах октави. Козацька труба Г. Федькина була дещо досконалішою. Вона мала дев'ять ігрових отворів, металевий мундштук і значно ширший діапазон – від до першої до фа третьої октави. Інструмент мав яскравий тембр із металевим відтінком.

У 1980 р. Є. Бобровников за полтавським зразком із бузини і бамбука сконструював сім'ю ріжків (п'ять інструментів), що мали шість–дев'ять ігрових отворів, подвійну тростину і діатонічний звукоряд [285, с. 224].

У 1983 р. Д. Демінчук створив квартет ріжків із хроматичним звукорядом. Трубки інструментів були зроблені з явора, розтруби – з коров'ячого рогу, тростини – пластмасові. Інструменти мали по дванадцять ігрових отворів [285, с. 224–225].

Д. Демінчук і К. Євченко також удосконалювали волинки. Вони виготовляли хроматичні волинки і грали на них у Буковинському ансамблі пісні і танцю та Українському народному хорі імені Г. Г. Верьовки [285, с. 227].

К. Євченко сконструював козобас, що мав дві струни з певною настройкою на грифі. І. Миколайчук виготовив козобас із чотирма струнами на грифі.

Певного удосконалення зазнав і струнний музичний інструментарій. У 1960-х рр. В. Зуляк створив сім'ю п'ятиструнних ладкових кобз (мала, середня, велика), що входили до складу Мельнице-Подільського народного оркестру. І. Скляр сконструював три варіанти ладкової кобзи. Перші дві були чотириструнними без приструнків, третя мала дванадцять басів на грифі і три приструнки, що розміщені на другому грифі з ладками [112, с. 84].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Мих. Лисенко також сконструював групу кобз (мала, середня, кобза-ритм, велика, басова), які були виготовлені у 1974 р. у Мельнице-Подільських музичних майстернях. Ці інструменти використовувалися і в експериментальному українському камерному оркестрі Рівненського культурно-освітнього факультету Київського інституту культури під керівництвом дослідника.

М. Прокопенко на початку 70-х рр. ХХ ст. створив акомпануючі кобзи – інструменти, що мали шість і сім струн. Вони були виготовлені за зразком інструмента, зображеного на картині В. Васнецова «В кружале» (1919). Стрій акомпануючої кобзи майстра відповідає строю семиструнної гітари. У 1980-х рр. у Мельнице-Подільських музичних майстернях і виготовлялися аналогічні шестиструнні кобзи зі строем класичної гітари [285, с. 117].

На основі чотириструнної домри, яку виготовив Г. Любимов у 1908 р., М. Прокопенко сконструював сім'ю оркестрових ладкових кобз, що складалася з кобзи-прими, альты, тенора, баса і контрабаса. Згодом вона знайшла своє застосування в Київському оркестрі народних інструментів та Оркестрі народних інструментів Державного радіо і телебачення. У 1974 р. оркестрові кобзи конструкції М. Прокопенка виготовляли Мельнице-Подільські музичні майстерні [70, с. 38].

З 1967 р. Чернігівська фабрика музичних інструментів стала виготовляти два зразки бандури конструкції І. Скляра: бандуру без перемикання тональностей і хроматичну бандуру з механічним перемиканням тональностей, яка об'єднала виконавські і технічні можливості двох типів інструментів – київського і харківського. Ця бандура була досконалим концертним інструментом, у якому покращилося звучання, збільшилися діапазон і сила звуку, ширшими стали технічні можливості.

З 80-х рр. ХХ ст. Львівська фабрика музичних інструментів «Трембіта» випускала бандури з механізмом перемикання тональностей музичного майстра і педагога В. Герасименка. Цей інструмент, на відміну від бандури І. Скляра, був значно легший, тому що мав не довбаний корпус, а набраний з окремих клепок. Він також оснащений компактним механізмом для перемикання тональностей і відзначався витонченим сріблястим звуком. Слід відмітити, що В. Герасименко сконструював також харківську бандуру з механізмом перемикання тональностей. Таким чином інструмент, який до цього часу використовувався лише у народному бандурництві, тепер знайшов застосування і в професійній музиці [285, с. 141].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

У 1971 р. Н. Лупич виготовив ліру, що мала шість струн, хроматичний звукоряд і використовувалася в Оркестрі українських народних інструментів МХТ УРСР.

Отже, вдосконалення та реконструкція народного музичного інструментарію у 1960–1980-х рр. сприяли розвитку народно-оркестрового виконавства України і створювали плідний ґрунт для подальшого розвитку українського оркестру народних інструментів.

Слід відмітити, що організація професійних українських народних оркестрів стала видатною подією в мистецькому житті України, підвищила статус народно-інструментального мистецтва в українському суспільстві. І, що найголовніше, творча діяльність Київського оркестру народних інструментів вивела народно-оркестрове виконавство з побутового на якісно новий рівень високої виконавської майстерності, на професійний рівень. Оркестр посів чільне місце в національному мистецькому житті країни.

Це явище спричинило появу і розвиток інших колективів подібного типу (навчальних і самодіяльних українських оркестрів народних інструментів). Вони мали перед собою взірець функціонування повноцінного українського народного оркестру. У цей час організуються колективи, які «діють в музиці не спільними зусиллями окремих виконавців, а узгодженими групами споріднених інструментів» [95, с. 277]. Так, у листопаді 1970 р. року у Львівській консерваторії було організовано український оркестр народних інструментів (керівник – М. Корчинський), а у вересні 1971 р. під керівництвом Т. Ремешила почав функціонувати український народний оркестр Львівського відділення МХТ УРСР [112, с. 55–56]. Пізніше, у 1978 р. на кафедрі народних інструментів Рівненського інституту культури теж було створено колектив подібного типу. До цього в інституті функціонував експериментальний український камерний оркестр (він слугував базою для захисту дисертаційного дослідження «Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине» М. Лисенка-Дністровського).

Головним диригентом оркестру був старший викладач кафедри народних інструментів Рівненського інституту культури П. Свердлик. У колективі налічувалося 45 виконавців. До складу оркестру входили сопілки, баяни, скрипки, кобзи, бандури, цимбали, різні ударні інструменти. У 1981 р. до оркестру вводяться сурми, свиріль, волинка, ліра, що значно збагатило тембральну палітру даного колективу. На

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

базі цього оркестру виховувалися перші диригенти українського оркестру народних інструментів [160].

Слід відзначити, що творча діяльність професійних оркестрів сприяла також розвитку художньої самодіяльності. Адже самодіяльними колективами в цей період керували вже фахівці, які здобули професійну музичну освіту – це сприяло піднесенню виконавського рівня цих оркестрів. Ще однією причиною розвитку була орієнтація самодіяльних колективів у своїй діяльності на репертуар професійних оркестрів.

Справжній розквіт народно-оркестрового виконавства засвідчив Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих (1975–1977). Учасниками згаданого заходу стали багато самодіяльних українських оркестрів народних інструментів, що отримали найбільше поширення в західних регіонах України (Івано-Франківська, Львівська, Чернівецька, Тернопільська області). Серед них – оркестр «Гуцулія» Коломийського районного будинку культури (художній керівник – заслужений артист УРСР П. Терпелюк), згаданий вже нами український народний оркестр Косівського районного будинку культури (художній керівник – Д. Біланюк), оркестр будинку культури с. Шепіт Косівського району (художній керівник – М. Думітрак), український оркестр народних інструментів Верховинського лісокомбінату (художній керівник – А. Кікінчук), оркестр будинку культури с. Космач Косівського району (художній керівник – М. Дехтяр), український народний оркестр педучилища м. Коломия (художній керівник – М. Тимофіїв), оркестр Чернівецького університету (художній керівник – І. Кирилюк), українські народні оркестри Кіцманського (художній керівник – В. Мельницький) та Глибоцького (художній керівник – Ю. Блищук) районних будинків культури.

До складу перелічених колективів входили група струнно-смичкових: скрипки, альти, віолончелі, контрабаси; група дерев'яних духових: сопілка, флейта, кларнет, деякі колективи використовували труби і тромбони; акордеони; цимбали; ударні інструменти. Аналізуючи інструментальний склад згаданих оркестрів слід зазначити, що саме тут чітко простежується регіональний принцип розвитку народно-інструментальної музики в Україні загалом і народного музичного інструментарію зокрема. Про це свідчить група бандур, що знайшла своє застосування лише в оркестрі Чернівецького університету [45; 65].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Варто відмітити, що створення такої великої кількості самодіяльних українських народних оркестрів у зазначений період свідчить про розвиток народно-оркестрового виконавства України.

Потрібно зауважити, що музична самодіяльність загалом і народно-оркестрове виконавство зокрема поступово набували рис професіоналізму. Це пов'язано з розвитком професійного навчання на народних інструментах, відродженням і вдосконаленням народного музичного інструментарію, створенням оригінального репертуару для народно-оркестрових колективів, підвищенням виконавської майстерності.

Відповідно до цього визначимо основні особливості професіоналізації українського оркестру народних інструментів:

- наявність удосконаленого музичного інструментарію, придатного для виконання як обробок народного мелосу, так і найкращих зразків симфонічної музики;
- участь висококваліфікованих виконавців та диригентів із професійною музичною освітою;
- наявність оригінального високохудожнього репертуару;
- регулярна концертна практика.

Слід відзначити, що організація професійних українських народних оркестрів відіграла важливу роль у розвитку народно-оркестрового виконавства України.

3.3. Тенденції розвитку українського оркестру народних інструментів у період незалежності України

Початок 90-х рр. ХХ ст. – це період становлення незалежності України. У цей час відбуваються радикальні зміни, які мають істотний вплив на культуру, з'являється нова соціокультурна реальність. У суспільстві, що у філософській та соціологічній літературі визначається як «постіндустріальне» або «інформаційне», змінюються системи ціннісних орієнтацій, виникають нові знання, інформації та технології, зростає роль теоретичного знання над практичним у виробничому процесі. У цей час відбувається формування нових принципів культуротворчості, мистецтво звільняється від ідеологічних утисків і шукає своє місце у світовому художньому процесі. Зростає потяг до джерел історії та культури України, з'являється зацікавленість традиційною народною культурою,

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

найкращими зразками фольклору. Звісно, це призвело до значної активізації процесу розбудови музично-культурного життя. Спостерігаються нові тенденції в розвитку музичної культури України. Зокрема, переорієнтація музично-культурної політики на відродження основ національної свідомості, духовності, гуманізму.

Це знайшло своє відображення у заснуванні різних мистецьких організацій. Так, на початку 1990-х рр. при Всеукраїнській музичній спілці України було створено Асоціацію діячів народно-інструментальної музики, діяльність якої спрямовувалася на розвиток народно-інструментального мистецтва. Члени Асоціації займалися питаннями відродження і удосконалення народного музичного інструментарію, формування інструментального складу оркестрових колективів, створення репертуару та видання методичної літератури для них, покращення матеріально-технічної бази самодіяльних та професійних оркестрів.

Разом із тим, у культурі України досліджуваного періоду спостерігаються й інші тенденції, які відзначають вітчизняні вчені. Внаслідок економічної кризи (кінець 80-х – початок 90-х рр. ХХ ст.) відбувся розпад традиційно централізованої, одержавленої галузі культури. Посткомуністичні еліти помітно втратили інтерес до культури «як політичного чинника, як засобу ідеологічної обробки населення» [290, с. 446]. С. Безклубенко, характеризуючи культурну ситуацію цього періоду, зазначає, що протягом 1990-х рр. бюджетне фінансування культури скорочувалося навіть швидше, ніж промислове виробництво [12, с. 224].

Помітними були проблеми щодо підприємств музичної промисловості. З 1990-х рр. проблема музичного інструментарію стала однією з найголовніших і найактуальніших проблем народно-інструментального виконавства. Переважна більшість продукції Чернігівської та Львівської дослідно-експериментальної фабрик музичних інструментів не відповідала якісним вимогам. Особливо проблемним було і залишається налагодження випуску в необхідній кількості інструментів, які використовують у своїй діяльності українські народні оркестри (бандур, кобз, цимбалів, духових дерев'яних інструментів). Вище вже було зазначено, що ці інструменти виготовлялися переважно окремими майстрами в обмеженій кількості.

Ще однією проблемою народно-інструментального мистецтва у згаданий період було припинення нотовидавництва, і в тому числі й партитур для народно-оркестрових колективів. Це пов'язано зі

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

стрімким скороченням бюджетного фінансування культури. Тому партитури, які створювали професійні композитори та керівники народних оркестрів поширювалися локально «самдруком» у Одесі, Донецьку, Харкові, Києві, Львові та інших містах. Як бачимо, ці проблеми гальмували розвиток народно-оркестрового виконавства загалом і українського оркестру народних інструментів зокрема.

Значною мірою це стосувалося й інших сфер музичної культури. Так, Р. Безугла, аналізуючи тенденції розвитку баянного мистецтва, констатує його кризу, що «співпала з кризою ідеологічною, кризою “загальноестетичною”, кризою зміни парадигми розуміння мистецтва та засобів соціокультурного функціонування мистецтва, кризу переходу мистецтва від державної підтримки до ринкових відносин шоу-бізнесу» [14, с. 14].

Складні суспільно-політичні процеси, пов'язані з розпадом попередньої політичної системи призвели до значного зменшення мережі установ культури і колективів художньої народної творчості. Так, за даними Державного комітету статистики України на 2005 р. у 1990 р. кількість закладів культури клубного типу становила 25,1 тис., у 1995 р. – 23 тис., у 2000 р. – 20,4 тис., а у 2004 р. – 19,4 тис. Зменшилась і кількість відвідувань населенням концертних заходів. Так, у 1990 р. вона становила 15 млн. за рік, у 1995р. – 7,3 млн., у 2000 р. – 3,8 млн., а у 2004 р. – 4,9 млн. [97, с. 2–3]. Вітчизняні вчені зазначають, що відсутність власної ініціативи закладів культури і художніх колективів, їхня неготовність до функціонування в умовах вільного ринку були однією з причин занепаду художньої самодіяльності. На цьому тлі зростає значення професійних і навчальних українських оркестрів народних інструментів.

Одним із провідних професійних колективів є **Національний оркестр народних інструментів України**, очолюваний народним артистом України, лауреатом Національної премії України імені Т. Г. Шевченка В. Гуцалом. Художні принципи В. Гуцала ґрунтуються на розширенні жанрово-стильової палітри репертуару та залученні оригінальних високохудожніх творів сучасних композиторів, органічному поєднанні народної та академічної традицій, використанні у складі оркестру різноманітного народного музичного інструментарію, розкритті технічно-виражальних можливостей епізодичних інструментів, досягненні злагодженості і тембральної колоритності оркестрового звучання.

Характерними ознаками колективу є довершеність інструментального складу, різнобарвність жанрово-стильової палітри

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

репертуару, опора на національні традиції народного музикування, висока професійна майстерність виконавців.

Важливою складовою будь-якого оркестрового колективу є його інструментальний склад. Слід відмітити, що на сьогоднішній день Національний оркестр народних інструментів України має найоптимальніший (кількісний і якісний) інструментальний склад, що формувався протягом 40 років. За весь цей період становлення, формування, розвитку відбувалися постійні зміни (реконструкція та відродження забутого інструментарію, введення до оркестру нових інструментів). Інструментальний склад саме цього оркестру ввібрав у себе всю новизну, всі здобутки і перетворення народно-оркестрового виконавства України.

У складі цього колективу – 60 виконавців. Струнно-смичкові (скрипки перші – шість, скрипки другі – шість, альти – три, віолончелі – три, контрабаси – два); струнно-щипкові (кобзи-прими – чотири, кобзи-альт – дві, кобзи-тенор – чотири, бандури перші – шість, бандури другі – п'ять); струнно-ударні (цимбали концертні – двоє); духові (флейти – дві, гобої – два, кларнети – два, баян – один, труба – одна, тромбон – один, сім'я сопілок); ударні (литаври, великий барабан, тарілки, трикутник, бубон). Представлені тут також епізодичні інструменти – ліра, сурми, флюяра, теленка, свиріль, зозульки, дрімба, козобас, бугай та інші.

Визначимо особливості інструментального складу Національного оркестру народних інструментів України:

1. Повний оркестровий діапазон.
2. Значні технічні та художньо-виражальні можливості.
3. Повноцінність оркестрових груп щодо складу голосів, діапазону.
4. Динамічний баланс між оркестровими групами.
5. Широке застосування епізодичного інструментарію, який надає унікальності і неповторності звучанню оркестру.
6. Можливість оркестру виконувати різноманітний репертуар (від народної музики – до зразків світової класики).
7. Відповідність інструментального складу оркестру характеру української національної музики.

Саме ці риси Національного оркестру народних інструментів України дозволяють нам стверджувати про довершеність інструментального складу цього колективу. В оркестровій звучності інструментального складу оркестру відображається національний

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

колорит і розмаїття форм народного музикування в традиційних ансамблях [252, с. 160].

Ю. Лошков називає Національний оркестр народних інструментів України за своїм функціональним складом «симфонічним». Зі слів ученого, «поряд із струнною групою оркестру (бандури, кобзи, скрипки, цимбали) провідну роль відіграє група духових інструментів, як дерев'яних, так і мідних, що дає можливість колективу виконувати як оригінальні твори, так і кращі зразки симфонічної музики, не принижуючи їх художньої цінності» [156, с. 76–77].

Але є ще ряд музичних інструментів, які не використовуються у згаданому оркестрі. Їхнє дослідження і застосування обов'язково зумовить зміни у складі українського оркестру народних інструментів. Ці зміни насамперед пов'язані з історичним розвитком людства і культури. Вони спонукають до пошуків нових звучань, введення інших музичних інструментів до складу українського народного оркестру. Так, В. Гуцал має намір ввести до складу оркестру торбан як сольний і акомпануючий інструмент і удосконалити козацьку трубу (покращити її технічні і звуко-виражальні можливості) [95, с. 299]. Але М. Імханицький слушно зауважує, що введення до складу народного оркестру нових інструментів буде художньо виправдане лише тоді, коли вони, сприяючи розкриттю образного задуму композитора, допомагають повніше виявити специфіку традиційних інструментів, яскравіше показати їх національні витоки [107, с. 49].

Зі стабілізацією інструментального складу Національного оркестру народних інструментів України виробилося оригінальне, самобутнє і неповторне звучання оркестру. Нові оркестрові барви додали колективу національного колориту, тому що склад зазначеного оркестру обов'язково повинен відповідати характеру української національної музики, народній виконавській манері. За словами В. Гуцала, «саме в цьому оркестрі й відбулося злиття усіх регіональних музичних концепцій у загальну українську музичну ідею. Виробився той колорит і єдине звучання, в результаті чого постало, виробилось етнозвучання» [95, с. 215]. Саме тембри представлених тут реконструйованих інструментів, що побутували серед українського народу в минулому, – ліра, сурма, ладкова кобза, козацька труба, теленки, зозульки, свиріль, козобас, бугай, флюяра, ріжок, волинка, дримба, рубель і качалка, береста та інші надають звучанню оркестру неповторного національного колориту.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Важливе значення для розуміння художніх засад Національного оркестру народних інструментів України має виконавський репертуар, в якому одне з провідних місць посідають обробки народного мелосу. Оркестром створено багато різноманітних концертних програм, куди входять народно-інструментальні і фольклорні композиції, перекладення класичних творів українських і зарубіжних композиторів, оригінальні твори вітчизняних композиторів, акомпанементи видатним українським співакам. Серед них: «Перлини народної музики», «Сторінки української класики», «Мелодії України», «Танцювальні награвання», «Перлини української вокальної музики», «Перлини українського гумору», «Нові імена України», «Програма для дитячої філармонії», «Програма камерного складу Національного оркестру народних інструментів України», «Програма ансамблю Троїсті музики». У концертах часто звучать оригінальні ансамблі: сопілкарів, дримбарів, виконавців на народних зозульках, троїстих музък, ансамбль бандуристів.

Оркестр має багатий репертуар. До нього входять композиції на українські народні теми – «Українська в'язанка» Ю. Алжнева, «Подільський козачок» І. Вимера, «Мелодія і буковинські козачки» В. Гекера, Закарпатський весільний танок «Березянка», «Троїсті музики», «Танцювальні награвання» В. Гуцала, «Свято на Буковині» О. Должикова, «Коло» Є. Кравченка, «Гуцульські старосвітські награвання» для сопілки з оркестром Л. Колодуба, твори крупної форми – «Гуцульська фантазія» С. Орла, музична фантазія «Калинонька» М. Стецюна, Фантазія на тему української народної пісні «І шумить, і гуде» І. Щербакова, Поема для сопілки з оркестром «Суголося Світояру» Ю. Алжнева, низка мініатюр, здебільшого на народні теми – «Чернігівська полька» О. Должикова, «Гумореска» Ю. Шевченка, «Козачок», «Полька» І. Іващенко та ін. Ці твори презентують народно-інструментальну музику Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Буковини і яскраво відображають регіонально-локальні народні виконавські традиції.

Помітною тенденцією в художньо-репертуарній парадигмі оркестру стало активне залучення до всіх програм майстерно оркестрованих творів української і світової класики (Д. Бортнянського, Й. Брамса, А. Веделя, М. Вербицького, М. Глінки, С. Гулака-Артемівського, А. Дворжака, С. Завадського, М. Калачевського, М. Леонтовича, М. Лисенка та ін.), творів сучасних композиторів – В. Зубицького, В. Кирейка, А. Кожем'якина, Я. Лапинського, Є. Льонка, В. Подгорного, В. Рунчака, М. Скорика,

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

Є. Станковича, В. Степурка, Ю. Шевченка, В. Шумейка, І. Щербакова. Виконання творів цих композиторів сприяє підвищенню художньо-мистецького рівня виконавців. В. Дейнега зазначає, що «теоретично обґрунтоване формування репертуарної політики є одною з головних умов для ефективного функціонування будь-якого професійного колективу, тому що за допомогою конкретних музичних творів можна вирішувати майже всі професійні та творчі завдання» [81, с. 119].

Яскравою репертуарною лінією в Національному оркестрі народних інструментів України слід визначити широку пропаганду і співтворчість із сучасними українськими композиторами. Чільне місце в репертуарі оркестру посідає музика харківського композитора А. Гайденка, що приваблює виконавців та слухачів яскравим національним колоритом, оригінальною самобутністю, сучасною мовою. Його «Весняні ігрища», «Українські візерунки», оркестрові сюїти «Українські майоліки», «Українські сюжетні танці», симфонічна сюїта «Рідні джерела», концерт-рапсодія для цимбалів з оркестром «Циганіада», концерт для бандури з оркестром «Перебендя» отримали високу оцінку музичної громадськості.

Національний оркестр народних інструментів України також супроводжує виступи видатних українських співаків – народних артистів України М. Кондратюка, Н. Матвієнко, Є. Мірошніченко, Д. Петриненко, М. Стеф'юк. Оркестр виступав і з естрадними співаками – Л. Івановою (спільна програма «Вечір романсу») та С. Захаровим [95].

Однією з особливостей репертуарної політики колективу є залучення танцювальних і літературно-музичних композицій, де виявляється сюжетний розвиток і драматургія. Показовою є літературно-музична композиція О. Вишні «Ярмарок», створена оркестром разом із народним артистом України А. Паламаренком, де оркестр акомпанує декламатору. Тут яскраво простежується використання елементів театралізованого дійства, до чого спонукають характерні особливості народної музики і традиції ансамблю троїстих муз'як.

Загалом, порівнюючи репертуар, який виконував оркестр у 1980-х рр. і з тим, що виконує сьогодні, можна відмітити деякі тенденції у його розвитку. Зокрема, у репертуарі колективу збільшилася кількість оригінальних композицій і великих циклічних творів (концерт, рапсодія, фантазія, сюїта), з'явилися ряд композицій, написаних для солюючих інструментів у супроводі оркестру (свиріль, сопілка, кобза, цимбали, ліра) і твори, в яких активно

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

використовується епізодичний народний інструментарій (трембіта, дримба, козобас, бугай та ін.).

Отже, характерними стильовими ознаками творів, що виконує оркестр на сучасному етапі, є органічний синтез народної традиції (використання фольклорних зразків, специфічних колористичних тембрів, відродження особливостей народного виконання) та професійної традиції (оркестрові обробки народного мелосу з використанням сучасних симфонічних методів мислення, застосування нових принципів тематичного розвитку). Це пов'язано зі збагаченням інтонаційного строю музики для українського оркестру народних інструментів – мелодики, гармонії, ладу, поліфонії, оркестровки, метроритму і т. п.

Національний оркестр народних інструментів України проводить інтенсивну гастрольну діяльність в Україні та поза її межами (Росія, Азербайджан, 2002 р.). З ним виступали солісти Національного академічного театру опери і балету України імені Т. Г. Шевченка (І. Даць, І. Семененко, М. Стеф'юк, М. Талаба) і Національної філармонії України (В. Буймістер, А. Остапенко). Виступи оркестру отримали схвальні відгуки російської та азербайджанської преси [20; 171]. Активна концертно-гастрольна діяльність колективу сприяє ознайомленню широких кіл громадськості з найкращими зразками народно-інструментального мистецтва України.

Національний оркестр народних інструментів України є учасником різноманітних культурно-мистецьких заходів. Серед них – «Молоді голоси – зірки національної опери» (1998), де оркестр акомпанував лауреатам міжнародних та республіканських конкурсів, у «Колі друзів» (1999) і «Золоті сторінки української класики» (1999), де супроводжував виступи дуету Л. Маковецької і О. Трофимчука, Л. Березняк (Австралія), О. Гурця, А. Мокренка, Ф. Мустафаєва, Л. Семененка, В. Степової. Всеукраїнський фестиваль «Рідна мова калинова» (2005), в рамках якого виступи колективу проходили у Чернігові, Сумах, Полтаві, Харкові, Луганську, Донецьку, Дніпропетровську, Запоріжжі, Кіровограді, Черкасах, Києві. За участю оркестру відбувся також Всеукраїнський фестиваль «Солов'їна молодь України» (2005). Національний оркестр народних інструментів України постійно бере участь у міжнародному музичному фестивалі «Київ-Музик-Фест». Визнання художніх досягнень оркестру в Україні та за її межами є яскравим свідченням

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

високої майстерності та художньої досконалості виконавського мистецтва колективу.

Національний оркестр народних інструментів України виконує просвітницьку функцію, що полягає у створенні певних освітніх програм. Оркестр влаштовує багато концертів для дітей, перед виступами колективу читаються лекції про особливості розвитку народної музики, демонструються народні музичні інструменти. У Національній філармонії України за участю оркестру проходять лекції-концерти «Чарівна паличка диригента» [224; 225]. У 1994 р. колектив був учасником програми «Мелодії України», у якій висвітлювалася багатомірна картина народної музичної культури України. Отже, активна творча діяльність колективу сприяє формуванню музичних смаків широкої слухацької аудиторії.

Варто відмітити, що при Національному оркестрі народних інструментів України існує музей народних інструментів (він є філіалом Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України), де зберігаються старовинні зразки інструментів, що побутували на території України в минулому. Тут представлені народні духові інструменти, колекція бандур, кобз, лір вітчизняних музичних майстрів. Музиканти оркестру постійно удосконалюють народні інструменти (сопілки, зозулі, бандури, кобзи, цимбали), працюють над покращенням їх технічних і звуко-виражальних можливостей з метою використання у колективі. Водночас багато артистів оркестру володіють не лише одним, а кількома народними інструментами, що свідчить про їхню високу професійну майстерність.

Національний оркестр народних інструментів України є своєрідним методичним центром. На базі оркестру постійно організовуються конференції з проблем розвитку колективних форм народно-інструментального мистецтва [286, с. 110].

Слід відзначити, що Національний оркестр народних інструментів України виробив свій індивідуальний виконавський стиль, що ґрунтується на тембральній насиченості оркестрового звучання завдяки використанню у складі оркестру всього розмаїття народного музичного інструментарію, що побутує сьогодні на теренах України, превалюванні в репертуарі оркестру обробок народних мелодій, що підкреслює художню своєрідність і міцний зв'язок колективу з традиціями народної музичної творчості, емоційності виконання та багатстві прийомів і засобів. Яскрава самобутність оркестру, своєрідність виконавського стилю, заснованого на традиціях

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

народного музикування забезпечують йому заслужений успіх і визнання.

Отже, слід підкреслити визначну роль Національного оркестру народних інструментів України для розвитку академічного народно-оркестрового виконавства України, для формування репертуарної політики та популяризації високохудожніх зразків народної музичної творчості, для збереження, реконструкції та удосконалення українського народного музичного інструментарію, для популяризації національного народно-інструментального виконавства в Україні та за її межами.

У сучасному академічному народно-оркестровому виконавстві одне з важливих місць посідає **Академічний оркестр народної та популярної музики Національної радіокомпанії України**. У різні періоди цей оркестр очолювали відомі митці: А. Бобир та В. Варакута. Їхня творча діяльність сприяла формуванню своєрідного виконавського стилю колективу. Із призначенням на посаду 1996 р. художнього керівника і головного диригента народного артиста України С. Литвиненка¹ в історії оркестру розпочинається новий етап.

Художні принципи С. Литвиненка ґрунтуються на розширенні й оновленні репертуару шляхом використання в оркестрі творів сучасних українських композиторів, передусім, композицій, які характеризуються поєднанням інтонацій народного мелосу,

¹ Литвиненко Святослав Іванович – відомий український диригент. Народився 22.02.1942 р. в селі Ромодан Миргородського району Полтавської області. Закінчив Ворошиловградське музичне училище (клас домри О. Васильєва), Київську консерваторію (1969, клас домри Є. Блінова, пізніше – Н. Комарової, по диригуванню – М. Гозулова), факультет оперно-симфонічного диригування (1970–1973, клас В. Гнедаша).

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

С. Литвиненко є автором понад 400 фондових записів класичних творів українських та зарубіжних композиторів, вітчизняної народної музики. Гастролював у багатьох містах України, Росії, Білорусії, Молдови, Польщі, Чехословаччини, Болгарії, Югославії. Створив понад 150 оркестровок для камерних ансамблів, симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів [70, с. 67].

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

фольклору із принципами розвитку симфонічної драматургії; формуванні своєрідного інструментального складу; опорі на народні традиції музикування, що поєднуються із сучасними формами музичного розвитку; злагодженості оркестрового звучання.

Творча діяльність Академічного оркестру народної та популярної музики НРКУ різнобічна: він виконує інструментальні твори, різні за стилем, жанром і характером, супроводжує виступи солістів-співаків та інструменталістів. При оркестрі існує ансамбль бандуристок.

Слід наголосити, що основним напрямком роботи колективу є фондові записи для НРКУ. Відповідно до цього оркестр має своєрідний виконавський стиль, якому притаманні такі ознаки: камерність і злагодженість оркестрового звучання, жанрове розмаїття репертуару, художня досконалість, висока технічна майстерність.

Розглянемо інструментальний склад зазначеного колективу. В оркестрі – 35 виконавців. До нього входять: струнно-смичкові (скрипки перші – п'ять, скрипки другі – чотири, альти – два, віолончелі – дві, контрабас – один); струнно-щипкові (бандури – п'ять, кобзи-прими – дві, кобзи-тенор – дві); струнно-ударні – цимбали концертні – двоє; духові (сопілка – одна, флейти – дві, гобої – два, кларнети – два, баяни – два, фагот – один); ударні (литаври, бубон, малий барабан, великий барабан, трикутник). Використовуються епізодичні інструменти – ліра, свиріль, бугай, козобас та ін. Аналізуючи інструментальний склад цього оркестру, слід відмітити, що група духових тут представлена повним складом дерев'яних інструментів і не має зовсім мідних, що знову ж таки підкреслює камерність звучання колективу.

У репертуарі оркестру в основному переважає народно-інструментальна музика. Жанрово-стильову палітру репертуару колективу визначають: обробки народного мелосу (Фантазія на тему української народної пісні «Іхав козак містом» В. Марунича, «Гуцульська фантазія» В. Тимофіїва, «Жайворонок» Г. Деніку в обробці Д. Попічука), оригінальні твори («Марш покутських музък» В. Парфенюка, «Гопалки» І. Кириліної, «Три концертних п'єси для народних духових інструментів» В. Степурка, сюїта «Ярмаркові замальовки» О. Чухрая), перекладення зразків академічної музики («Ноктюрн» М. Калачевського, «Два вальси» В. Кирейка, «Вічний рух» Р. Каллаче, «Арія» Й.С. Баха та ін.).

До фондових записів Академічного оркестру народної та популярної музики НРКУ належать оркестрові твори. Найвідоміші з

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

них – «Іспанська сюїта», «Хмари Гранади» А. Білошицького, «Концерт для бандури з оркестром», «Концерти для кобзи з оркестром №№ 1–4», «Українська рапсодія» для кобзи, високого голосу й оркестру, «Українське рондо» для двох кобз і оркестру К. Мяскова, «Астральна пектораль №№ 1–2» В. Степурка, Фольк-кантата на народні тексти «Чумацькі пісні» для баритона й українського оркестру народних інструментів В. Рунчака, опера «Опришки» для хору, солістів, читця і оркестру П. Омельчука та ін. Сюди ж входять українські народні та авторські пісні у виконанні солістів-вокалістів.

Академічний оркестр народної та популярної музики НРКУ є прекрасною виконавською базою і творчою лабораторією для випробовування нових творів композиторів. Записи оркестру відзначаються високою якістю, вони мають певні стандарти і зразки, які є взірцем для інших колективів.

Свідченням активної творчої діяльності Академічного оркестру народної та популярної музики НРКУ є виступи з концертними програмами в рамках музичних фестивалів «Київ-Музик-Фест» (1996–2002), «Прем'єри сезону» (2000). Участь у концертах народних та професійних виконавців з українського зарубіжжя на Всесвітньому форумі українців (1999, 2001), у VII Міжнародному фестивалі народної творчості «Золота рибка» (м. Севастополь, 2000), XXII фольклорному фестивалі Єврововної спілки в м. Мішкольц (Угорщина, 2001).

В оркестрі виховані власні яскраві солісти-виконавці. Серед них: народний артист України Д. Попічук (цимбали), заслужені артисти України Ю. Яценко (кобза, мандоліна), Т. Маломуж (бандура), С. Мирвода (бандура), лауреат міжнародних конкурсів О. Журавчак (сопілка, свиріль), А. Муржа (баян), Є. Собченко (бандура).

З оркестром плідно працюють видатні співаки України В. Бокач, В. Ватаманюк, Л. Давимука, С. Криворучко, М. Миколайчук, Л. Михайленко, Ф. Мустафаєв, В. Пасенюк, Н. Петренко, В. Турець. Солісти Національного академічного театру опери і балету України імені Т. Г. Шевченка І. Борко, О. Гаєвська, О. Ганіна, С. Годлевська, О. Дика, С. Кисла, С. Магера, Н. Николаїшин, О. Терещенко, С. Чахоян, А. Швачка, Т. Штонда, М. Шокша, соліст Мюнхенської опери Т. Конощенко. Солістки Національної філармонії України Л. Кондрашевська, Т. Школьна, солістка Музичного театру для дітей та юнацтва І. Зябченко, солістки Національного будинку органної і

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

камерної музики О. Швидка, М. Ліпінська, соліст Ансамблю пісні і танцю Збройних сил України В. Лісковецький.

Академічний оркестр народної та популярної музики НРКУ часто виступає з хором імені П. Майбороди НРКУ (художній керівник і головний диригент – народний артист України В. Скоромний), дитячим хором НРКУ (художній керівник – заслужена артистка України Т. Копилова), народним хором Київського національного університету культури і мистецтв (художній керівник – народний артист України С. Павлюченко). Колектив супроводжує виступи тріо Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Г. Верьовки у складі П. Павлюченко, Г. Довбаш, Н. Цюпи і вокального тріо цього ж хору у складі Н. Зубок, В. Нянько, Ю. Коломієць.

Таким чином, Академічний оркестр народної та популярної музики НРКУ впродовж багатьох років свого функціонування виробив своєрідний виконавський стиль, що виявляється в особливостях інструментального складу, жанрово-стильовій багатоманітності репертуару, високій виконавській майстерності.

Поряд із професійними українськими оркестрами народних інструментів у народно-оркестровому виконавстві існують і навчальні оркестри подібного типу. Це колективи, що функціонують при музичних академіях, університетах культури, музичних училищах, училищах культури тощо. Навчальні оркестри є творчими лабораторіями, де здійснюється експериментальна робота щодо формування інструментального складу, оновлення репертуару. Завдяки систематичній чітко спланованій навчально-виховній роботі підвищується виконавська майстерність оркестрантів. Творчій діяльності навчальних колективів притаманна орієнтація на професіоналізм зі збереженням найкращих академічних традицій оркестрового жанру.

Яскравим прикладом навчального колективу є **оркестр українських народних інструментів Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка**, створений у 1970 р. (художній керівник – М. Корчинський). Провідною групою оркестру є струнно-смічкові інструменти. До його складу також входять сім'я сопілок, кларнети, епізодично – флейти, бандури, цимбали концертні, група ударних інструментів. Звучання оркестру характеризується стрункістю, злагодженістю, багатством тембральної палітри.

Репертуарну основу оркестру складають твори українських композиторів. Для нього характерне поєднання інструментальних

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

творів великих форм (симфонії, фантазії, сюїти) та обробок народного мелосу. Колектив виконує «Українську симфонію» невідомого автора XVIII ст., «Колядки» В. Барвінського, Парафраз «Ой що ж бо то та й за ворон» С. Людкевича, «Гудаки» М. Колесси – М. Корчинського, «Думку» і «Чабарашку» А. Кос-Анатольського, «Буковинську польку» Є. Козака – М. Корчинського, «Веснянку» І. Шамо, «Гуцульську фантазію» В. Попадюка.

З оркестром плідно співпрацюють українські співаки: народні артисти України М. Байко, І. Кушплер, Л. Посікіра, Р. Вітошинський, лауреат міжнародних конкурсів Б. Корчинська та ін.

Отже, орієнтація колективу на репертуар українських композиторів, певна стабільність інструментального складу, злагодженість оркестрового звучання є свідченням високої виконавської майстерності оркестру і наближенням його за своїми характерними ознаками до професійного.

Охарактеризувавши основні напрямки творчої діяльності й узагальнивши мистецький досвід двох професійних українських оркестрів народних інструментів (Національного оркестру народних інструментів України, Академічного оркестру народної та популярної музики НРКУ) і навчального колективу (оркестру українських народних інструментів Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка), варто визначити особливості розвитку українського народного оркестру на сучасному етапі.

На сьогодні український оркестр народних інструментів має **усталений інструментальний склад**, що відповідає усім вимогам оркестрового виконавства. До нього входять оркестрові групи, що сформовані на основі споріднених чи відносно споріднених інструментів. Оркестр має великий діапазон, що охоплює весь музичний звукоряд і значні динамічні можливості. Український народний оркестр володіє великою кількістю оригінальних тембрів, наявність споріднених і контрастних тембрів збагачують звучання колективу. М. Давидов, досліджуючи специфіку народного оркестру, зазначає, що «настала пора розглядати оркестр народних інструментів як оригінальний, специфічний різновид симфонічного оркестру, який, поступаючись класичною темброво-динамічною могутністю, має і свої жанрово-колористичні особливості та неперевершені можливості вишуканого нюансування, виконавського інтонування, а головне – неповторний тембровий національний колорит» [70, с. 43].

Сучасний етап розвитку українського оркестру народних інструментів характеризується **використанням народного**

музичного інструментарію, над удосконаленням якого продовжують працювати вітчизняні майстри. Так, відомий український бандурист і майстер Р. Гриньків у 1999 р. створив для власної концертної діяльності нову київсько-харківську бандуру, що значно розширило виконавські можливості. Майстер збільшив резонаторний отвір, підняв струни над декою – це істотно вплинуло на звукоутворення. Новим також є введення демпфера, який виконує функцію не лише глушителя, а й регістра, тим самим надаючи інструментові різного тембрального забарвлення. Ще одним новаторством у конструкції бандури Р. Гриньківа є наявність спеціальної підставки, на якій вона стоїть під час гри. Також майстер розробив сім'ю бандур: дитячу, юнацьку та дорослу. Ці інструменти мають спрощену конструкцію і характеризуються значними акустичними можливостями [53, с. 103].

Значного вдосконалення зазнали і цимбали. Великий внесок у реконструкцію цього інструмента й у створення українського сучасного варіанту концертних цимбалів зробили Г. Агратіна, Д. Попічук, В. Руденко, П. Теуту. Вони розробили власні різновиди малих і середніх цимбалів, взявши за основу угорські зразки, але з використанням окремих елементів традиційних українських інструментів [72, с. 69]. У 1998 р. Т. Баран на основі власних досліджень та креслень виготовив удосконалений зразок цимбалів системи «Шунда». Сучасний український майстер І. Дутчак (сmt. Богородчани Івано-Франківської області) за створення власного зразка цимбалів був нагороджений грамотою на Світовому конгресі цимбалістів, що проводився у Львові 2002 року.

Музичний майстер Ю. Збандут активно удосконалює кобзу. У 2002 р. майстер створив кобзу з новою акустичною розробкою – системою замкненої ударної музичної хвилі, завдяки чому цей інструмент набув виразного сріблястого звучання. Згодом Ю. Збандут виготовив цілу сім'ю кобз (прима, альт, тенор, бас, контрабас), що знайшла успішне застосування в оркестрі народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України А. Дубина).

Поруч із цим у колективах застосовуються епізодичні народні інструменти. Для посилення ролі і значення колористичних інструментів створюються музичні твори, де ці інструменти виступають як сольні. Таким чином розкриваються їхні художні, технічні й акустичні можливості. Так, В. Гуцалом був написаний «Козобас», де інструмент почав використовуватися не лише як

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

шумовий, а й як басовий, ударний і шумовий. Згодом з'явилися «Сурма» для сурми з оркестром, «Ліра» – для ліри з оркестром і «Свиріль» автора. Це є справді оригінальним нововведенням і розкриває звуко-виражальні можливості згаданих інструментів.

Та, слід відзначити, що на сучасному етапі для українського народного оркестру є надзвичайно актуальним удосконалення групи народних духових інструментів (сурми, козацької труби, трембіти та ін.), покращення їх технічних і звуко-виражальних можливостей. Широке використання цих інструментів у оркестрі спричинить розмаїття тембрового колориту оркестрового звучання.

Як бачимо, удосконалення народного музичного інструментарію сприятиме подальшому розвитку українського оркестру народних інструментів.

Сучасний період розвитку українського народного оркестру позначений **жанрово-стильовою розмаїтістю репертуару**. Загалом репертуар оркестру відбиває динаміку його розвитку від творів для аматорського музикування до оригінальних високохудожніх зразків. Для формування і поповнення репертуару українські оркестри народних інструментів використовують багато різних джерел. Основну його частину складають оригінальні твори для оркестру, перекладення (інструментовки) класичної музики, обробки (транскрипції) народних мелодій, сучасний авангард, твори для різних видів ансамблів тощо.

У творчості сучасних професійних українських народних оркестрів органічно поєднуються традиції народно-оркестрового виконавства другої половини ХХ ст. та новаторські тенденції, зумовлені творчістю сучасних композиторів, які пишуть для цих колективів (Ю. Алжнева, А. Гайденка, В. Зубицького, В. Степурка, В. Шумейка, Ю. Шевченка та ін.). Однією з характерних ознак композиторської творчості є оновлення принципів втілення фольклорного матеріалу. Сюжети з історичного минулого України, її прадавніх часів, доби Запорізької Січі надихають сучасних українських композиторів. Їхні твори характеризуються орієнтацією на давні жанри фольклору, втіленням національних засад на інтонаційно-образному рівні, яскравим виявленням тембрової специфіки українського народного оркестру, творчими спробами поєднати народну традицію з жанрами професійної музики (інструментальний концерт, токато тощо) та сучасним музичним мисленням. Здійснюються спроби синтезувати фольклорний мелос із музичною стилістикою джазу, естради тощо. Композитори захопилися

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

ідеєю розкриття можливостей солюючих інструментів (кобзи, сопілки, свирілі, ліри, цимбалів) [254].

Важливої ролі у драматургії сучасних народно-оркестрових творів набули різні види тембрових контрастів. Тембровий контраст у сучасній народно-оркестровій музиці став одним з істотних елементів будови розділів всередині окремих частин або одночастинних творів. Важливим проявом нових тембрових можливостей українського оркестру народних інструментів стали знахідки композиторів у сфері характерних барв даного інструментального складу. Найбільше його своєрідність виявилась у різних «мерехтливих» звучаннях, які створюють групи кобз, бандур, цимбалів.

Особливо яскравими творами, де простежуються вищезазначені тенденції є «Українські візерунки» Ю. Алжнєва, «Рапсодія № 1 для скрипки з оркестром народних інструментів», «Святковий концерт» для оркестру В. Зубицького, «Сонячне коло» для цимбалів з оркестром І. Гайденка, парафраз на тему української народної пісні «Ой, вербо, вербо», І. Кириліної, «Рапсодія в стилі гопак», Феєрична поема для оркестру «В ніч на Купала» Я. Лапинського, сюїта «Народні фрагменти» Є. Льонка, марш «Крутії пороги» пам'яті Л. Ревуцького В. Степурка, «Дума про Кобзаря» для бандури з оркестром і «Спомин про Запорізьку Січ» В. Тилика, «Веснянка» Ю. Шевченка, «Посвіт Батуринського замку» В. Шумейка, «Похідна гетьманської варти», «Прадавні суголоси», «Думка-шумка» Ю. Щуровського, фольк-кантата «Подільські співанки» для сопрано з оркестром О. Яковчука.

Простеживши коротко репертуар сучасних українських композиторів, які творять для українського народного оркестру варто відзначити, що поруч із фольклорними засадами, яких дотримуються композитори при створенні репертуару для цього типу оркестру в музичній мові використовуються також елементи сучасного мислення – сонористика (В. Шумейко «Похідна»), зіставлення звукових масивів (В. Шумейко «Посвіт Батуринського замку»), колористичні ефекти (Я. Лапинський «Рапсодія в стилі гопак») тощо.

Отже, репертуар українського оркестру народних інструментів збагатився новаторськими в жанрово-стильовому та виконавському плані творами вітчизняних композиторів. Це сприяє урізноманітненню виконавської палітри, розширенню тембрально-колористичних можливостей, використанню нових засобів виразності оркестрового звучання.

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

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

Звідси можна визначити провідні тенденції українського народного оркестру на сучасному етапі:

- використання удосконаленого народного музичного інструментарію;
- усталеність інструментального складу;
- професійна підготовленість виконавців;
- оновлення та ускладнення репертуару (масштабні тематичні програми; великі циклічні твори – фантазії, сюїти, концерти, токати, рапсодії; літературно-музичні композиції та ін.);
- поєднання народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики.

Аналіз українського оркестру народних інструментів як явища сучасної музичної культури України дозволяє говорити про його розвиток. Про це свідчить постійне удосконалення народного музичного інструментарію, високохудожній репертуар, високий рівень виконавської майстерності.

Підсумуємо. Формування, становлення та розвиток українського народного оркестру тісно пов'язані з історичними, суспільно-політичними та соціокультурними процесами в Україні. Саме вони визначили особливості функціонування оркестру в контексті вітчизняної музичної культури.

Період кінця 1920-х – другої половини 1950-х рр. позначений виникненням самодіяльних українських народних оркестрів. Характерними ознаками цих колективів були орієнтація на народний репертуар, пошуки у вирішенні проблем інструментального складу, формування оркестрових груп. З діяльністю окремих колективів (Мельнице-Подільський оркестр) пов'язане створення експериментальної майстерні по виготовленню народних музичних інструментів та відкриття студії, яка виховувала молодих виконавців на народних інструментах. Окремо слід відзначити важливу роль самодіяльних оркестрів у організації і становленні професійного українського оркестру народних інструментів.

Професіоналізація українського народного оркестру припадає на 1960–1980-ті рр. Вона пов'язана з творчою діяльністю Оркестру

Становлення і розвиток українського оркестру народних інструментів

народних інструментів Українського радіо і телебачення та Оркестру народних інструментів МХТ УРСР. Характерними ознаками цих колективів були певна стабілізація інструментального складу, визначення струнно-смичкових інструментів провідною групою оркестру, використання удосконаленого народного музичного інструментарію, урізноманітнення виконавського репертуару завдяки творчості професійних композиторів, активна концертно-гастрольна діяльність, наявність виконавців із професійною музичною освітою, високий рівень виконавської майстерності.

Сучасний етап розвитку українського народного оркестру характеризується функціонуванням у народно-оркестровому виконавстві професійних і навчальних колективів. Серед професійних оркестрів провідними є Національний оркестр народних інструментів України та Академічний оркестр народної та популярної музики НРКУ, творчості яких притаманна довершеність інструментального складу, жанрово-стильова різноманітність репертуару, опора на національні традиції народного музикування, національний колорит звучання, висока виконавська майстерність. Разом із тим, ці колективи відрізняються один від одного своєрідними стильовими ознаками. Специфіка Національного оркестру народних інструментів України ґрунтується на тембральній насиченості оркестрового звучання завдяки використанню у складі оркестру всього розмаїття народного музичного інструментарію, а для Академічного оркестру народної та популярної музики НРКУ характерна камерність і злагодженість оркестрового звучання, це відображено у невеликому інструментальному складі колективу (35 виконавців). Навчальні колективи є творчими лабораторіями, де здійснюється експериментальна робота щодо формування інструментального складу, оновлення репертуару. Завдяки систематичній навчально-виховній роботі підвищується виконавська майстерність оркестрантів. У своїй творчій діяльності навчальні колективи орієнтуються на професіоналізм зі збереженням найкращих академічних традицій оркестрового жанру.

ПІСЛЯМОВА

Питання становлення і розвитку українського оркестру народних інструментів досліджувалися у вітчизняному мистецтвознавстві, проте здебільшого в окремих аспектах. У працях учених були порушені проблеми теорії і методики роботи з українським народним оркестром; принципи організації такого колективу; історія виникнення та становлення українського народного оркестру; формування інструментального складу і розвиток музичного інструментарію українського оркестру народних інструментів; питання репертуарної політики колективу подібного типу; підготовка диригентів оркестру. Джерельна база і наукова література дали можливість простежити характер розвитку і здійснити аналіз еволюції оркестру відповідно до поставлених у дослідженні завдань.

Упродовж багатьох століть в Україні побутував розмаїтий народний музичний інструментарій, що формувався у контексті історичного розвитку суспільства й еволюції музичної культури. Його становлення і розвиток відбувалися у напрямку підсилення звуку і розширення звукоряду у струнних інструментів та шляхом зміни висоти звуку та удосконалення механізму звуковидобування у духових. Розвиток виражальних можливостей народного музичного інструментарію стає у подальшому однією з передумов створення українського оркестру народних інструментів.

Культурно-історичні умови початку ХХ ст. були сприятливими для виникнення українського народного оркестру. Позитивну роль відіграли широке побутування і популярність в народному середовищі ансамблів троїстих музък, що були важливими чинниками розвитку народно-інструментальної музики. Зростання зацікавлення у колах української національної інтелігенції традиціями народно-інструментального мистецтва активізувало збирацьку практику митців-фольклористів, а також наукове осмислення зібраного у фольклорних експедиціях матеріалу. Великого, не лише суто мистецького, а й загальнодержавного значення набула організація капел бандуристів і різних за складом оркестрів народних інструментів, у лоні яких відбувалося відродження і удосконалення народного музичного інструментарію. У подальшому ансамблі троїстих музък, капели бандуристів і народні оркестри стали основою для створення українського оркестру народних інструментів.

На формування українського оркестру народних інструментів у кінці 1920-х – другій половині 1950-х років мали вплив суспільно-політичні та соціокультурні чинники, зокрема, спрямована на розвиток самодіяльного мистецтва культурна політика держави. Важливу роль відіграли удосконалення та реконструкція народного музичного інструментарію, що відбувалися в напрямку хроматизації духових і струнних інструментів, розширення їхнього діапазону, технічних і динамічних можливостей. Велике значення мав розвиток професійного навчання на народних інструментах, результатом якого стало заснування кафедр народних інструментів у консерваторіях України.

На основі аналізу творчої діяльності професійних колективів (Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення, Оркестру українських народних інструментів МХТ УРСР) визначено особливості професіоналізації українського оркестру народних інструментів. До них належать: наявність удосконаленого музичного інструментарію, придатного для виконання як обробок народних мелодій, так і найкращих зразків симфонічної музики; участь висококваліфікованих виконавців та диригентів із професійною музичною освітою; наявність оригінального високохудожнього репертуару; регулярна концертна діяльність колективів; високий рівень виконавської майстерності.

Провідними тенденціями розвитку українського оркестру народних інструментів на сучасному етапі є використання удосконаленого народного музичного інструментарію; усталеність інструментального складу, що відповідає усім вимогам оркестрового виконавства; професійна підготовленість складу виконавців; стильове й жанрове оновлення, технічне ускладнення репертуару (масштабні тематичні програми; великі циклічні твори; літературно-музичні композиції та ін.); поєднання народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики.

Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів відбувалася в тісному зв'язку з відродженням та удосконаленням народного музичного інструментарію, становленням репертуару і розвитком освіти на народних інструментах. Упродовж означених періодів відбулася зміна форм українського оркестру народних інструментів – оркестр пройшов історичний шлях від простих самодіяльних колективів до складного органічного утворення з удосконаленим музичним інструментарієм, високохудожнім репертуаром, високою майстерністю виконавців.

Натомість, слід відзначити, що на сьогоднішній день помітними є ознаки спаду популярності народно-оркестрового виконавства загалом і українського народного оркестру зокрема. Тому нагальною є потреба збереження і розвитку такої форми національного музикування, як український оркестр народних інструментів. Хотілося б, щоб мистецтвознавці ретельніше досліджували культурні надбання і давні українські мистецькі традиції, частіше цікавилися проблемами традиційного для української культури музикування на народних інструментах. Особливо пильну увагу слід приділити знавцям народних традицій, безпосереднім учасникам мистецького процесу. Адже керівники музичних колективів і виконавці на народних інструментах володіють надзвичайно цінною інформацією, унікальними знаннями і вміннями, які у складних умовах хронічного безгрошів'я, відсутності державної підтримки та спонсорської допомоги можуть бути навіки втраченими. Тому, поки ще не пізно, слід дбайливо збирати, ретельно вивчати, наполегливо пропагувати і вміло рекламувати ці скарби народної культури. Необхідно всіма можливими засобами привернути увагу до цієї проблеми державних працівників, меценатів, загалом шанувальників мистецтва – усіх, хто може посприяти розвитку народно-оркестрового виконавства. Надзвичайно актуальним завданням сьогодення є створення у різних куточках нашої країни оркестрів народних інструментів струнно-смічкового і струнно-щипкового типу, вивчення досвіду роботи таких колективів шляхом інтерв'ювання їхніх керівників, аналізу репертуару, дослідження характеру впливу на слухачів тощо.

Необхідним є також подальше наукове осмислення зібраних матеріалів і публікація таких наукових праць. Слід підкреслити, що збереження народних інструментальних та пісенних традицій, їх наукове дослідження, а ще державна і громадська підтримка мають не стільки культурне, скільки загальнонаціональне значення. Бо втрата цих мистецьких здобутків, нехтування віковичними спадкоємними культурними традиціями загрожує українцям національним нівелюванням, а Україні – втратою державності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агажанов А. Русские народные музыкальные инструменты / А. Агажанов. – М.; Л.: Музгиз, 1949. – 56 с.
2. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / [авт.-упоряд.: А. Лащенко та ін.]. – К.: Музична Україна, 2004. – 560 с.
3. Аністратенко Ж. Музична освіта на Україні в 20-х роках / Ж. Аністратенко // Музика. – 1971. – № 3. – С. 13–14.
4. Ансамбль гуцульської народної пісні і танцю // Народна творчість. – 1940. – № 5. – С. 79–80.
5. Артисты-воины. Очерки-воспоминания. – К.: Музична Україна, 1985. – 55 с.
6. Бабий А. Музыкальное образование на Украине после Октября / А. Бабий // Советская музыка. – 1935. – № 1. – С. 31–40.
7. Бабий А. Ліра або реля / А. Бабий // Музика масам. – 1928. – № 12. – С. 22–23.
8. Баран Т. Концертні цимбали: історико-теоретичні та методологічно-виконавський підходи: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т. Баран. – К., 2003. – 20 с.
9. Баран Т. Світ цимбалів: монографія / Т. Баран. – Львів: Світ, 1999. – 88 с.
10. Баран Т. Українські концертні цимбали і споріднені з ними музичні інструменти народів світу / Т. Баран // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 1. – С. 25–32.
11. Барсова И. Книга об оркестре / И. Барсова. – [2-е изд.]. – М.: Музыка, 1978. – 208 с.
12. Безклубенко С. Політекономія мистецтва: навч. посіб. / С. Безклубенко. – К.: Альтерпрес, 2004. – 250 с. ISBN 966-542-242-1.
13. Безклубенко С. Теорія культури: навч. посіб. / С. Безклубенко. – К.: КНУКіМ, 2000. – 324 с. ISBN 966-602-060-2.
14. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Р. Безугла. – К., 2004. – 20 с.
15. Бибииков С. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта / С. Бибииков. – К.: Наукова думка, 1981. – 108 с.

Література

16. Білокопитов О. Викрити й розтрошити до кінця націоналізм на музичному фронті / О. Білокопитов // Радянська музика. – 1934. – № 1. – С. 18–44.
17. Благовещенский И. Заметки о народной инструментальной музыке / И. Благовещенский // Музыкальная фольклористика. – Вып. 3. – М., 1986. – С. 279–288.
18. Бобровников С. Грай, музико / С. Бобровников. – К., 1968. – 84 с.
19. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку ХХ ст.: монографія / В. Богданов. – Х.: Основа, 2000. – 344 с.
20. Бондаренко А. И зазвучали цимбалы... / А. Бондаренко // Самарская газета. – 2002. – 17 мая.
21. Борисенко А. І оживає доля / А. Борисенко // Українська культура. – 1997. – № 4. – 5. – С. 2.
22. Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Е. Бортник. – К., 1981. – 26 с.
23. Бортник С. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному / С. Бортник // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 191–206.
24. Буланий І. Під зорею Великого Жовтня / І. Буланий // Народна творчість та етнографія. – 1977. – № 5. – С. 22–23.
25. Буланий І. Розквіт самодіяльного мистецтва республіки (України) / І. Буланий // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 1. – С. 3–15.
26. Бурак М. Український народний інструментальний ансамбль – «троїсті музики» / М. Бурак. – ІМФЕ. – Ф. 14–2. – Од. зб. 438. – Арк. 26.
27. Василенко В. Деревня и ее развлечения (очерки и наблюдения) / В. Василенко // Киевская старина. – 1904. – апрель. – Т. 85. – С. 131–148.
28. Василенко Г. Демонстрація творчих сил / Г. Василенко // Радянська музика. – 1936. – № 8. – С. 27–38.
29. Вертков К. К вопросу об украинской кобзе / К. Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 275–284.

30. Вертков К. Некоторые вопросы изучения музыкальных инструментов / К. Вертков // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. – М.: Музыка, 1973. – С. 262–274.
31. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты / К. Вертков. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
32. Вертков К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая. – [2-е доп]. – М.: Музыка, 1975. – 396 с.
33. Виробничо-творчий звіт Київського оркестру народних інструментів за 1975 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 13. – Арк. 1.
34. Виткалов В. Українська культура: сторінки історії ХХ ст. / В. Виткалов. – Рівне: вид. фірма «Ліста», 1997. – 443 с.
35. Відділ рукописів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Ф. 46–2. – Од. зб. 82. – Арк. 95.
36. Водяний Б. Дуда та ліра у музичному побуті Західного Поділля / Б. Водяний // Фольклористичні візії: зб. статей і мат. / ред-упор. О. Смоляк, В. Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 17–24. ISBN 966-7995-37-2.
37. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Богдан Водяний. – СПб., 1993. – 156 с.
38. Воеводин В. Пособие для руководителя студенческого оркестра народных инструментов / В. Воеводин. – К.: Гос. метод. центр учеб. заведений к-ры и ис-в, 2003. – 143 с.
39. Высоцкий С. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской / С. Высоцкий, И. Тоцкая // Культура и искусство Древней Руси / сб. статей в честь профессора М. Каргера. – ЛГУ, 1967. – С. 50–57.
40. Гаврюшенко О. Історія культури: навч. посіб. / О. Гаврюшенко, В. Шейко, Л. Тишевська. / наук. ред. В. Шейко. – К.: Кондор, 2004. – 763 с. ISBN 966-8251-45-8.
41. Газарян С. В мире музыкальных инструментов / С. Газарян. – М.: Просвещение, 1985. – 223 с.
42. Гайдамака Л. Оркестр з українських народніх інструментів / Л. Гайдамака // Музика масам. – 1928. – № 10–11. – С. 6–7.

Література

43. Гайдамака Л. Оркестр з українських народніх інструментів / Л. Гайдамака // Музика масам. – 1929. – № 1. – С. 4–7; 1929. – № 3. – С. 21–22; 1929. – № 5. – С. 6–8; 1929. – № 10–11. – С. 14–16; 1929. – № 12. – С. 20–23.

44. Гайдамака Л. Революційні пісні для української народньої оркестри / Л. Гайдамака. – Х.: ДВУ, 1930. – 16 с.

45. Гамкало М. Інструментальна музика / М. Гамкало // Музика. – 1977. – № 3. – С. 2.

46. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с пол. VII в. до к. X века по Р.Х.) / А. Гаркави. – СПб., 1870. – 308 с.

47. Георги И. Описание Российско-императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного / И. Георги. – СПб.: Импер. шляхетн. сухопутн. кадет. корпус, 1794. – 757 с.

48. Гермаківський І. Ансамбль народної музики «Надзбручанський» напередодні декади / І. Гермаківський // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 1. – С. 153.

49. Головащенко М. Художній керівник / М. Головащенко // Культура і життя. – 1978. – 19 лютого.

50. Головащенко М. Пошук і результат / М. Головащенко // Культура і життя. – 1983. – 9 січня.

51. Гордійчук М. Фольклор і фольклористика: зб. статей / М. Гордійчук. – К.: Музична. Україна, 1979. – 252 с.

52. Горняткевич А. Кобза чи бандура? / А. Горняткевич // Пам'ятки України: історія та культура. – К., 1995. – № 1. – С. 58–60.

53. Гриньків Р. Конструкція бандури / Р. Гриньків // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (23–28 березня 2003 р.). – К., 2003. – С. 10. ISBN 966-7357-27-9.

54. Гришко А. Мелодии воинской славы: очерки / А. Гришко. – К.: Музична Україна, 1985. – 119 с.

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

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

57. Грінченко М. Українські народні думи / М. Грінченко // Вибране / упоряд. і ред. М. Гордійчука; АН УРСР; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1959. – С. 15–54.
58. Грудіна Д. Державний музично-драматичний інститут у Харкові / Д. Грудіна // Нове мистецтво. – 1927. – № 8. – С. 8–10.
59. Гузій П. Злились троїсті у оркестрі / П. Гузій, В. Капуста // Червоний промінь. – 1975. – 26 квітня.
60. Гуменюк А. Вивчення народного музичного виконавства / А. Гуменюк // Народна творчість та етнографія. – 1980. – № 5. – С. 39–42.
61. Гуменюк А. Народження нового художнього колективу / А. Гуменюк // Музика. – 1970. – № 4. – С. 20–21.
62. Гуменюк А. Такий оркестр – потрібний! / А. Гуменюк // Молодь України. – 1959. – 5 червня.
63. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1967. – 241 с.
64. Гуцал В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів / В. Гуцал. – К.: Мистецтво, 1978. – 168 с.
65. Гуцал В. Інструментальна музика / В. Гуцал // Музика. – 1977. – № 3. – С. 3.
66. Гуцал В. Інструментовка для українського оркестру народних інструментів / В. Гуцал. – К.: Музична Україна, 1988. – 79 с.
67. Гуцал В. Київський оркестр народних інструментів / В. Гуцал // Народна творчість та етнографія. – 1975. – № 1. – С. 88–89.
68. Гуцал В. Украинские народные наигрыши / В. Гуцал. / вступ. ст. С. Грицы. – М.: Музыка, 1986. – 128 с.
69. Гуцал В. Запорізький марш / В. Гуцал. – К.: Вік ЛТД, 1995. – 48 с.
70. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): підруч. [для вищ. та серед. муз. навч. закл.] / М. Давидов. – К.: Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського, 2005. – 420 с. ISBN 966-7357-36-8.
71. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва / М. Давидов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва: матеріали Другої Всеукраїнської науково-практичної конференції (20–27 березня 1998 р.). – К., 1998. – С. 5–11.

Література

72. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник / М. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 224 с. ISBN 966-7357-08-2.

73. Давидов М. Народний інструментарій сьогодні / М. Давидов // Музика. – 1995. – № 4. – С. 14–15.

74. Давидов М. Народній музиці – міцну базу / М. Давидов // Музика. – 1978. – № 4. – С. 29.

75. Давыдов Н. Оркестр Орлова / Н. Давыдов // Правда Украины. – № 50. – 1978. – 28 февраля.

76. Давидов М. Пам'ятки Київської давнини – в музичному сьогодні / М. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 22: Музичне виконавство. – Кн. 8. – К., 2000. – С. 9–15.

77. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: зб. статей / М. Давидов / НМАУ ім. П. І. Чайковського – К.: Вид-во ім. О. Теліги, 1998. – 207 с. ISBN 966-7357-09-0.

78. Давидов М. Тенденції розвитку народно-інструментального мистецтва / М. Давидов // Музика. – 1981. – № 5. – С. 24–25.

79. Данилюк А. Українські народні музичні інструменти / А. Данилюк, І. Шрамко // Жовтень. – 1977. – № 10. – С. 116–119.

80. Даньшев М. Колгоспний університет самодіяльного мистецтва / М. Даньшев // Радянська музика. – 1934. – № 2–3. – С. 47–49.

81. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів / В. Дейнега // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 22: Музичне виконавство. – Кн. 8. – К., 2002. – С. 119–129.

82. Дейнега В. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Дейнега. – Одеса, 2006. – 20 с.

83. Демуцький П. Ліра і її мотиви / П. Демуцький. – К., 1903. – 58 с.

84. Довженко В. Музична самодіяльність України передвоєнних років / В. Довженко // Народна творчість та етнографія. – 1961. – № 2. – С. 21–29.

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

86. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики: в 2 ч. / В. Довженко. – Ч. 2. – К.: Музична Україна, 1967. – 319 с.
87. Довідка про роботу Київського оркестру народних інструментів. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 39. – Арк. 1–3.
88. Додаток до наказу Міністерства культури УРСР №. 263 від 13 травня 1977 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 26. – Арк. 18.
89. Дrajниця Л. Джерела музикування / Л. Дrajниця // Музика. – 1987. – № 2. – С. 20–21.
90. Дrajниця Л. Оригінальний репертуар оркестрів народних інструментів УРСР (1930–1970 рр.) / Л. Дrajниця. – Л., 1982. – 39 с.
91. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Дутчак. – К., 1996. – 24 с.
92. Дядиченко В. Нариси суспільно-політичного устрою Лівобережної України кінця XVII – поч. XVIII ст. / В. Дядиченко. – К.: Вид. АН УРСР, 1959. – 532 с.
93. Ескіна Р. Кілька зауважень про роботу дитячих музичних студій / Р. Ескіна // Радянська музика. – 1934. – № 10. – С. 29–33.
94. Ємець В. Кобза і кобзарі / В. Ємець. – Берлін, 1923. – 111 с.
95. Жолдак Б. Музичні війни або талан Віктора Гуцала: художньо-документальна повість / Б. Жолдак. – К.: Криниця, 2004. – 416 с.
96. Заєць І. Розкрилля творчості / І. Заєць // Київська правда. – № 87. – 1978. – 14 квітня.
97. Заклади культури, мистецтв, фізкультури та спорту України у 2004 році. Статистичний бюлетень. Державний комітет статистики України. – К., 2005. – 80 с.
98. Заярузний А. До відродження старовинних музичних інструментів / А. Заярузний // Музика. – 1983. – № 6. – С. 11–12.
99. Звіт про виробничо-творчу діяльність Київського оркестру народних інструментів за II квартал 1977 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 29. – Арк. 3–4, 7.
100. Звіт про виробничо-творчу діяльність Київського оркестру народних інструментів за 1978 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 40. – Арк. 1.

Література

101. Зильберквит М. Музыкально-исполнительское искусство / М. Зильберквит. – М.: Знание, 1982. – 56 с.
102. Золочевський В. Загальмоване кресендо / В. Золочевський // Молодь України. – 1965. – 23 листопада.
103. Зуляк В. Друга весна оркестру / В. Зуляк // Вільне життя. – 1962. – 1 липня.
104. Зуляк В. Творчий звіт / В. Зуляк // Надзбручанська правда. – 1964. – 12 вересня.
105. Зуляк В. Наш творчий звіт / В. Зуляк // Надзбручанська правда. – 1965. – 4 вересня.
106. Имханицкий М. У истоков русской народной оркестровой культуры: монография / М. Имханицкий. – М.: Музыка, 1987. – 190 с.
107. Имханицкий М. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра: учеб. пос. [по курсу «История исполнительства на русских народных инструментах»] / М. Имханицкий. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – 80 с.
108. Іваницький А. Українська музична фольклористика / А. Іваницький. – К.: Заповіт, 1997. – 319 с.
109. Іваницький А. Українська народна музична творчість: навч. посіб. / під ред. М. Поплавського / М-во культури і мистецтв України; КНУКіМ. – [2-е вид., допрацьоване]. – К.: Музична Україна, 1999. – 222 с.
110. Іваницький А. Українське етноінструментознавство в другій половині ХХ століття / А. Іваницький // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–31 березня 1995 р.) / упор. і ред. М. Давидов. – К.: Український центр культурних досліджень, 1995. – С. 26–28
111. Іванов П. Музики з Поділля / П. Іванов. – К., 1972. – 66 с.
112. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / П. Іванов. – К.: Музична Україна, 1981. – 110 с.
113. Іванов П. Сопілка в руках віртуоза / П. Іванов // Музика. – 1970. – № 6. – С. 25–27.
114. Ільченко О. Деякі проблеми формування українського оркестру народних інструментів як художньо-виконавського колективу / О. Ільченко // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–31 березня 1995 р.) / упор. і ред. М. Давидов. – К.: Український центр культурних досліджень, 1995. – С. 31–34.

115. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: монографія / О. Ільченко / відп. ред. А. Лащенко. – К.: КДІК, 1994. – 116 с. ISBN 5-8238-0303-6.

116. Ільченко О. Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Ільченко. – К., 1996. – 60 с.

117. Ільченко О. Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Олександр Ільченко. – К., 1996. – 389 с.

118. Історія світової та української культури: підр. [для вищ. закл. осв. / В. Гречанко та ін.]. – К.: Літера ЛТД, 2002. – 464 с.

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

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

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

122. Канерштейн М. Сурмачі Жовтня / М. Канерштейн, В. Дубровський // Соціалістична культура. – 1968. – № 2. – С. 20–22.

123. Квитка К. К изучению украинской народноинструментальной музыки / К. Квитка // Избранные труды: в 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. – М.: Советский композитор, 1973. – Т. 2. – С. 251–273.

124. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Б. Кирдан, А. Омельченко. – К.: Музична Україна, 1980. – 183 с.

125. Клименко Я. Перші концерти оркестру українських народних інструментів / Я. Клименко // Радянська Україна. – 1970. – 14 квітня.

126. Ковалевський М. Удосконалена бандура / М. Ковалевський // Радянська культура. – 1959. – № 60 (476). – 30 липня.

Література

127. Козицький П. Симфонічний ансамбль з українських народних інструментів клубу «Металіст» / П. Козицький // Вісти. – 1929. – 24 лютого. – С. 11.

128. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Ф. Колесса. – К., 1978. – 95 с.

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

130. Комаренко В. Робота з самодіяльним оркестром народних інструментів / В. Комаренко. – К.: Мистецтво, 1955. – 88 с.

131. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів / В. Комаренко. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1960. – 82 с.

132. Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). – [9-е изд., доп. и испр.]. – Т. 7. – М.: Политиздат, 1985. – 574 с.

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

134. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки / М. Корчинський // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ століть: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (22–28 березня 2003 р.). – К., 2003. – С. 15–19. ISBN 966-7357-27-9.

135. Костомаров Н. Исторические произведения / Н. Костомаров / сост. В. Замлинский. – К.: Изд-во при Киев ун-те, 1989. – 736 с.

136. Круль П. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / П. Круль. – К., 2000. – 30 с.

137. Круль П. Національне духове мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії): монографія / П. Круль. – К.: Вид-во НАН України, 2000. – 324 с.

138. Культурне будівництво в Українській РСР. Найважливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917–1959 рр.: збірник документів: у 2 т. – Т. 2. – К.: Держполітвидав, 1961. – 663 с.

139. Культурологія: теорія та історія культури: навч. посіб. / [за ред. І. Тюрменко, О. Горбула]. – К.: Центр навчальної літератури, 2004. – 368 с.

140. Культурологія: українська та зарубіжна культура: навч. посіб. / [М. Закович, І. Зязюн, О. Семашко та ін.]. – К.: Знання, 2007. – 567 с. – (Вища освіта XXI століття). ISBN 966-346-269-8.
141. Кушпет В. Національне музикування і «війна» самих з собою / В. Кушпет // Пам'ятки України: історія та культура. – 1995. – № 1. – С. 2–4.
142. Лавров Ф. Кобзарі / Ф. Лавров. – К., 1980. – 257 с.
143. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В. Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.
144. Лисенко М. Важливе питання / М. Лисенко // Мистецтво. – 1965. – № 5. – С. 34–35.
145. Лисенко М. Назріла справа / М. Лисенко // Радянське мистецтво. – 1952. – 21 травня.
146. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М. Лисенко / передмова М. Щоголя. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
147. Лисенко М. Оригінальний музичний інструмент / М. Лисенко // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 3. – С. 110.
148. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / М. Лисенко. – [2-е вид.]. – К.: Музична Україна, 1978. – 95 с.
149. Лисенко М. Цимбали / М. Лисенко // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 5. – С. 54–55.
150. Лист Київського оркестру народних інструментів Головному управлінню культури Київського міськвиконкому від 19.03.1984 р. № 59. – Архів Національного оркестру народних інструментів України.
151. Листування з Міністерством культури УРСР, Укрконцертом та іншими організаціями з питань основної діяльності. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 4. – Арк. 17–18.
152. Листування з Міністерством культури УРСР, Укрконцертом та іншими організаціями з питань основної діяльності. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 35. – Арк. 23.
153. Лобко М. Под гром аплодисментов / М. Лобко // Знамя дзержинки. – 1975. – № 18. – 1 марта.
154. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко: монографія / Ю. Лошков. – Харків: ХДАК, 2002. – 113 с.

Література

155. Лошков Ю. Російсько-українські зв'язки і академічне народно-інструментальне виконавство Харківщини / Ю. Лошков // Культура України: зб. наук. праць. – Вип. 8: Мистецтвознавство. – Харків, 2001. – С. 189–197.

156. Лошков Ю. Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (I пол. XX ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Юрій Лошков. – Харків, 2000. – 205 с.

157. Лысенко М. Народному оркестру – современный состав / М. Лысенко // Советская музыка. – 1968. – № 4. – С. 70–72.

158. Лысенко М. Пути формирования развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / М. Лысенко. – Л., 1977. – 11 с.

159. Лысенко М. Успех в поиске / М. Лысенко // Советская музыка. – 1970. – № 7. – С. 70–72.

160. Лысенко-Днестровский М. Первый выпуск / М. Лысенко-Днестровский // Музыкальная жизнь. – 1981. – № 2. – С. 5.

161. Макаренко М. Маріупольський могильник / М. Макаренко. – К., 1933. – 152 с.

162. Марцинковський С. Концертна практика: проблеми і розвиток / С. Марцинковський // Музика. – 1983. – № 6. – С. 19.

163. Марцинковський С. Яким бути оркестрові? / С. Марцинковський // Музика. – 1987. – №2 – С. 13–14.

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

165. Матвеев М. Оновлення сопілки / М. Матвеев. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1959. – 39 с.

166. Мацевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы: автореф. дисс. на соискание научн. степени доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. Мацевский. – Л., 1990. – 47 с.

167. Мацевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И. Мацевский // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, Ленингр. отделение, 1980. – С. 143–170.

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

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

170. Мацієвський І. До проблеми ідентифікації українських народних інструментів / І. Мацієвський // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (24–31 березня 1995 р.) / упор. і ред. М. Давидов. – К.: Український центр культурних досліджень, 1995. – С. 51–54.

171. Мирзоева С. Роскошь и мастерство (рецензия на выступление Национального оркестра народных инструментов Украины в Азербайджане на «Днях культуры Украины в Азербайджане») / С. Мирзоева // Вечерний Баку. – 2002. – 26 мая.

172. Мистецтво України: біографічний довідник / [упоряд.: А. Кудрицький, М. Лабінський / за ред. А. Кудрицького]. – К.: Українська енциклопедія, 1997. – 700 с.

173. Михайленко Г. Конкурс «Троїста музика» / Г. Михайленко // Музика. – 1971. – № 1. – С. 29–30.

174. Мішалов В. Бандурист Л. Гайдамака і його діяльність у створенні першої оркестри українських народних інструментів / В. Мішалов // Бандура. – 1986. – № 17–18. – С. 1–10.

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

176. Мокренко А. Не скаламутити джерело / А. Мокренко // Україна. – 1989. – № 46. – С. 24.

177. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. Келдыш]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с. ISBN 5-85270-033-9.

178. Наказ Наркомосвіти про проведення Першої Всеукраїнської музичної олімпіади 1–8 травня 1931 року в Харкові // Музику на фронт соціалістичного будівництва. Перша Всеукраїнська музична олімпіада. Бюлетень. – Ч. 2. – Харків., 1931. – С. 1.

Література

179. Наказ Міністерства культури УРСР № 39 від 21.01.1982 р. «Про репертуар художніх колективів Української РСР, які беруть участь у заходах по пропаганді досягнень багатонаціональної соціалістичної культури на 1982 рік». – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 70. – Арк. 1, 18–19.

180. Наказ Міністра культури УРСР № 233-к від 14 лютого 1977 р. «Про підсумки Республіканського конкурсу музикантів-виконавців на народних інструментах». – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 26. – Арк. 7.

181. Наказ по Київському оркестру народних інструментів № 2 від 20.01.1974 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 6. – Арк. 2–3.

182. Нариси української популярної культури / [за ред. О. Гриценка]. – К.: УЦКД, 1998. – 760 с.

183. Незовибатько О. Ознайомлення з музичними інструментами та організація інструментальних ансамблів / О. Незовибатько. – К., 1966. – 79 с.

184. Незовибатько О. Украинские цимбалы и их усовершенствование: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. № 821 «Музыкальное искусство» / О. Незовибатько. – К., 1971. – 26 с.

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

186. Ницай І. Конкурс робітничих оркестрів народних інструментів / І. Ницай // Вісти. – 1928. – 11 квітня.

187. Новосадський Б. На музичній конференції ХОРП'у / Б. Новосадський // Харківський пролетар. – 1928. – 18 вересня.

188. Новосельский А. Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов / А. Новосельский. – М.: Госмузиздат, 1931. – 47 с.

189. Носов Л. Важливий крок у розвитку музичної культури / Л. Носов // Радянське мистецтво. – 1952. – 23 липня.

190. Носов Л. Василь Зуляк / Л. Носов. – М.: Советский композитор, 1960. – 23 с.

191. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України: (1917–1977) / Носов Л. – [2-е вид., пер. й доп.]. – К.: Музична Україна, 1984. – 72 с.

192. Носов Л. Самодіяльний оркестр народних інструментів / Л. Носов // Народна творчість та етнографія. – 1960. – № 2. – С. 129–134.

193. Обов'язкові твори для виконання на 1-й Всеукраїнській олімпіяді // Музику на фронт соціалістичного будівництва. Перша Всеукраїнська музична олімпіада. Бюлетень. – Ч. 2. – Харків, 1931. – С. 9.

194. Овчарчин В. Видатні цимбалісти та їх історичний внесок у розвиток і становлення цимбалів в Україні / В. Овчарчин // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 2.: Музичне виконавство. – К., 1999. – С. 18–27.

195. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової – 90 / [упор. Сокол О., Розенберг Р., Самойленко О. та ін.]. – Одеса: Друк, 2003 – 224 с.

196. Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию обратно / А. Олеарий. – СПб., 1906. – 582 с.

197. Олійник С. Колгоспна музично-вокальна студія / С. Олійник // Соціалістична культура. – 1940. – № 1. – С. 62–64.

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

199. Омельченко А. Развитие кобзарского искусства на Украине: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. искусствоведения: спец. № 821 «Музыкальное искусство» / А. Омельченко. – К., 1968. – 25 с.

200. Онуфрієнко А. Читання партитур для оркестру народних інструментів / А. Онуфрієнко, І. Дяк, Ю. Сливинський. – К.: Музична Україна, 1980. – 168 с.

201. Откидач В. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Володимир Откидач. – Харків, 1997. – 165 с.

202. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Л. Пасічняк. – Львів, 2007. – 17 с.

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

204. Підгорбунський М. Кобзарський рух в Україні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / М. Підгорбунський. – К., 2004. – 19 с.

Література

205. Підгорбунський М. Музичні струнні інструменти на території України в XVI–XIX ст. / М. Підгорбунський // Питання культурології: міжвід. зб. наук. статей. – Вип. 18. – К., 2002. – С. 115–119.

206. Пірняк І. Лауреати конкурсу / І. Пірняк // Надзбручанська правда. – 1964. – 26 березня.

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

208. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України / М. Полотай // Радянська музика. – 1940. – № 6. – С. 23–34.

209. Попович М. Нарис історії культури України / М. Попович. – [2-е вид., випр.]. – К.: Артєк, 2001. – 728 с.

210. Попонов В. Русская народная инструментальная музыка / В. Попонов. – М.: Знание, 1984. – 112 с.

211. Постанова колегії Міністерства культури УРСР № 6/3 від 27 червня 1979 р. «Про репертуарні плани постановок нових творів у художніх колективах республіканського підпорядкування на II півріччя 1979 року». – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 46. – Арк. 19–23.

212. Постанова Президії правління МХТ УРСР № 5 від 29 квітня 1969 р. «Про організацію оркестру українських народних інструментів при МХТ УРСР». – Архів Національного оркестру народних інструментів України.

213. Постановление коллегии Министерства культуры УРСР от 09.07.1983 г. № 1/7 «Мероприятия Министерства культуры УРСР по улучшению эстрадно-концертной деятельности в республике». – Архів Національного оркестру народних інструментів України.

214. Правдюк О. Республіканський конкурс «Троїсті музики» / О. Правдюк // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 2. – С. 109.

215. Правдюк О. Народна творчість / О. Правдюк. – ІМФЕ. – Ф. 52–2. – Од. зб. 291. – Арк. 19.

216. Привалов Н. Гудок – древнерусский народный смычковый инструмент в связи со смычковыми инструментами других стран: историко-этнографическое исследование / Н. Привалов // Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества. – Т. 5. – Вып. 2. – СПб., 1904. – С. 61–94.

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

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

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

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

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

222. Програми концертів Київського оркестру народних інструментів. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 49. – Арк. 2, 15, 29.

223. Програми концертів Київського оркестру народних інструментів. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 58. – Арк. 4.

224. Програми концертів Київського оркестру народних інструментів. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 31. – Арк. 42–44, 51–52.

225. Програми концертів Київського оркестру народних інструментів. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 41. – Арк. 13, 28–29.

226. Програми концертів Київського оркестру народних інструментів. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 22. – Арк. 6, 10.

227. Програми концертів Київського оркестру народних інструментів з 21 травня по 30 грудня 1974 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 7. – Арк. 6–22.

228. Програми концертів Київського оркестру народних інструментів на травень – липень 1975 р. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 14. – Арк. 12–14.

Література

229. Протоколи засідань Художньої ради Київського оркестру народних інструментів № 4–12, 24. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 37. – Арк. 2–3.

230. Протоколи засідань Художньої ради Оркестру українських народних інструментів МХТ УРСР. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 2. – Арк. 3.

231. Пшеничний Д. Інструментовка для оркестру народних інструментів / Д. Пшеничний. – К., 1985. – 69 с.

232. Радзієвський М. Оркестр народних інструментів «МІК» / М. Радзієвський // Музика масам. – 1928. – № 2. – С. 7.

233. Радченко Р. Створити оркестр народних інструментів / Р. Радченко // Радянська музика. – 1959. – 23 серпня.

234. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні / Д. Ревуцький. – К.: Час, 1919. – 300 с.

235. Рекомендований музичний репертуар до Всеукраїнської олімпіади самодіяльного мистецтва // Радянська музика. – 1934. – № 2–3. – С. 53–56.

236. Рекомендований список музичних творів до Всеукраїнської музичної олімпіади // Музику на фронт соціалістичного будівництва. Перша Всеукраїнська музична олімпіада. Бюлетень. – Ч. 2. – Харків, 1931. – С. 6–9.

237. Репертуар Оркестру українських народних інструментів МХТ УРСР. – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 13–17.

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

239. Ржевська М. Проблеми динаміки виконавського мистецтва в українській музичній культурі 20-х років / М. Ржевська // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 8: Музичне виконавство. – Кн. 5. – К., 2000. – С. 35–43.

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

241. Рильський М. Дні поета в місті поета / М. Рильський // Вільне життя. – 1959. – 9 вересня.

242. Рильський М. Для дальшого розквіту мистецтва / М. Рильський, Л. Ревуцький та ін. // Молодь України. – 1959. – 4 вересня.

243. Рік роботи Харківської Робітничої консерваторії // Вісти. – 1930. – 10 квітня.
244. Рішення виконавчого комітету Київської міської ради народних депутатів від 13.07.1987 р. № 702 «Про перейменування Київського оркестру народних інструментів у Державний оркестр народних інструментів Української РСР». – Архів Національного оркестру народних інструментів України.
245. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре / Д. Рогаль-Левицкий. – М., 1961. – 288 с.
246. Розумний І. Практичний посібник з диригування для середніх музичних закладів / І. Розумний. – [2-е вид., скороч. і випр.]. – К.: Музична Україна. – 1968. – 120 с.
247. Романюк П. Перша скрипка / П. Романюк // Культура і життя. – 1978. – 26 грудня.
248. Садоков Р. Флейта козлоногого бога / Р. Садоков // Музыкальная жизнь. – 1970. – № 13. – С. 16–17.
249. Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу / М. Семчишин. – [2-е вид., фототипне]. – К.: АТ «Друга рука»: МП «Фенікс», 1993. – 550 с.
250. Сідлецька Т. Еволюція інструментарію українського народного оркестру / Т. Сідлецька // Питання культурології: зб. наук. статей. – Вип. 20. – К.: КНУКіМ, 2004. – С. 276–286.
251. Сідлецька Т. Становлення українського оркестру народних інструментів / Т. Сідлецька // Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: зб. наук. праць. – Вип. 9. – Рівне: РДГУ, 2004. – С. 30–35.
252. Сідлецька Т. Формування складу українського оркестру народних інструментів / Т. Сідлецька // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – Вип. XIV. – К.: Міленіум, 2005. – С. 154–161.
253. Сідлецька Т. Шляхи і тенденції розвитку репертуару українського оркестру народних інструментів / Т. Сідлецька // Вісник ДАКККіМ: наук. журнал. – 2006. – № 1. – К.: Міленіум, 2006. – С. 64–69.
254. Сікорська І. Наче діамант у новій оправі / І. Сікорська // Культура і життя. – 1993. – № 16–17. – 29 травня.
255. Січинський В. Чужинці про Україну / В. Січинський. – К.: Довіра, 1992. – 256 с.

Література

256. Скляр І. Київсько-харківська бандура / І. Скляр. – К., 1971. – 115 с.
257. Скляр І. Подарунок сопілкарям / І. Скляр. – К.: Мистецтво, 1968. – 58 с.
258. Скороходов Т. Звёзды советской эстрады / Т. Скороходов. – М.: Советский композитор, 1986. – 183 с.
259. Скрипніченко О. Сталінське плем'я на олімпіаді / О. Скрипніченко // Народна творчість. – 1940. – № 5. – С. 59–66.
260. Стайнар Ю. Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки / Ю. Стайнар // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. статей и материалов: в 2. ч. – Ч. 1. – М.: Советский композитор, 1987. – С. 132–136.
261. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок / Б. Струве. – М.: Музгиз, 1959. – 268 с.
262. Сумцов М. Українські співці й кобзарі / М. Сумцов. – Харків, 1910. – 19 с.
263. Сумцов Н. Культурные переживания / Н. Сумцов // Киевская старина. – Т. 26. – К., 1889. – С. 631–652.
264. Тоцька І. Музики на малюваннях Софії Київської / І. Тоцька // Пам'ятки України. – 1995. – № 1. – С. 45–53.
265. Тоцька І. Фреска «Скоморохи» в Софії Київській / І. Тоцька // Музика. – 1990. – № 6. – С. 18–20.
266. Трофимчук О. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Олександр Трофимчук. – К., 2007. – 200 с.
267. Тюрина М. Звучат старинные инструменты / М. Тюрина // Советская культура. – 1972. – 4 июля.
268. Українська художня культура: навч. посіб. / [за ред. І. Ляшенка]. – К.: Либідь, 1996. – 416 с. ISBN 5-325-00786-6.
269. Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття: навч. посіб. / О. Уманець. – Харків: Регіон-інформ, 2003. – 192 с.
270. Фаминцын А. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент: исторический очерк / А. Фаминцын. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 177–318.

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

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

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

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

275. Хай М. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу / М. Хай // Проблеми етномузикології: зб. наук. праць. – Вип. 1. – К., 1998. – С. 167–179.

276. Хвиля А. За соціалістичну змістом, національну формою українську радянську музику / А. Хвиля // Радянська музика. – 1934. – № 2–3. – С. 7–14.

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

278. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич. – Х.: ДВУ, 1930. – 288 с.

279. Хоткевич Г. Про кобзу та бандуру / Г. Хоткевич // Музика масам. – Харків, 1928. – № 10–11. – С. 21–23.

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

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

282. Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти / Г. Хоткевич // Пам'ятки України: історія та культура. – 1995. – № 1. – С. 20–31.

283. Цицирев В. Аспекти творчої діяльності оркестрів народних інструментів Харківщини / В. Цицирев // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України: тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (2 грудня 2005 р.). – К., 2005. – С. 72–78.

Література

284. Черемський К. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства / К. Черемський. – Харків, 1999. – 288 с. ISBN 5-7707-8347-8.

285. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л. Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с. – (Народні джерела). ISBN 966-575-111-5.

286. Черкаський Л. Музична палітра Національного оркестру / Л. Черкаський // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 1. – С. 105–110.

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

288. Шаргородський І. Український народний / І. Шаргородський // Культура і життя. – 1965. – 16 вересня.

289. Шахова Л. Оркестр народних інструментів / Л. Шахова // Сільські вісті. – 1977. – 12 травня.

290. Шейко В. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): монографія / В. Шейко, Ю. Богуцький. – К.: Генеза, 2005. – 592 с. ISBN 966-504-469-9.

291. Шрамко І. З історії цимбалів / І. Шрамко // Музика. – 1983. – № 6. – С. 13–14.

292. Шрамко І. Кобза та бандура у контексті світової культури / І. Шрамко // Народна творчість та етнографія. – 1994. – № 5–6. – С. 73–77.

293. Шрамко І. Ще раз про походження кобзи-бандури / І. Шрамко // Пам'ятки України: історія та культура. – 1995. – № 1. – С. 61–64.

294. Шриттер И. Известия византийских историков о славянах / И. Шриттер. – Ч. 1. – СПб., 1770. – 136 с.

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

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

297. Щеголь Н. Кобзари Советской Украины и их творчество: автореф. дисс. на соискание научн. степени канд. искусствоведения / Н. Щеголь. – К., 1953. – 16 с.

298. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – № 7–9. – С. 141–155.
299. Щоголь М. Українська кобза-бандура / М. Щоголь // Мистецтво. – 1956. – № 3. – С. 22–25.
300. Энциклопедический музыкальный словарь / [сост. Б. Штейнпресс, И. Ямпольский]. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.
301. Юрмас Я. Музичне життя на Україні 1926 року / Я. Юрмас // Музика. – 1927. – № 1. – С. 50–57.
302. Юцевич Є. Оркестр народних інструментів / Є. Юцевич, Є. Безп'ятов. – К.: Мистецтво, 1948. – 114 с.
303. Юцевич Є. Відкрити шлях оркестрам українських народних інструментів / Є. Юцевич // Радянське мистецтво. – 1950. – 11 жовтня.
304. Яворницкий Д. История запорожских казаков / Д. Яворницкий. – Т. 1. – СПб., 1892. – 540 с.
305. Яковенко О. Народні мелодії / О. Яковенко // Вільне життя. – 1959. – 23 травня.
306. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы: в 2. ч. / И. Ямпольский. – Ч. 1. – М. – Л.: Музгиз, 1951. – 516 с.
307. Яременко Ю. Справа його життя – музика / Ю. Яременко // Київська правда. – 1978. – 17 лютого.
308. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини / Б. Яремко // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 5. – С. 53–59.
309. Ященко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР / Л. Ященко. – К.: Музична Україна, 1970. – 84 с.
310. Bellerman J. Bemerkungen Uber Russland / J. Bellerman. – Erfurt, 1788.
311. Gutrie M. Dissertation sur les antiquites de Russie / M. Gutrie. – St-Peterbourg, 1975.

Наукове видання

Сідлецька Тетяна Іванівна

**КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ
УКРАЇНСЬКОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

Монографія

Редактор С. Малішевська

Оригінал-макет підготувала Т. І. Сідлецька

Підписано до друку 15.07.2009 р.
Формат 29,7x42j. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman.
Друк різнографічний Ум. др. арк. 10,58.
Наклад 100 прим. Зам № 2009-131.

Вінницький національний технічний університет,
Видавництво «Універсум-Вінниця»
серія ДК № 746 від 25.12.2001 р.
21021, м. Вінниця, Хмельницьке шосе, 95
ВНТУ, ГНК, к. 114
Тел. (0432) 59-85-32
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
Серія ДК № 3516 від 01.07.2009 р.

Віддруковано в комп'ютерному інформаційно-видавничому центрі
Вінницького національного технічного університету
Свідоцтво Держкомінформу України
серія ДК № 746 від 25.12.2001 р.
21021, м. Вінниця, Хмельницьке шосе, 95
ВНТУ, ГНК, к. 114
Тел. (0432) 59-81-59

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