

4. Кручек О.А. Становлення державної політики УСРР у галузі національної культури (1920-1923 рр.) / О.А. Кручек. – К.: Інститут історії України НАН України, 1996. – 49 с.
5. Полфьоров Я. Концерти Всеукраїнського музичного товариства ім. М.Леонтовича / Яків Полфьоров // Нове мистецтво. – 1927. – № 4.
6. Супрун Н.О. Гнат Хоткевич – практик і теоретик кобзарського мистецтва: монографія / Надія Супрун. – Рівне: Ліста, 1997. – С. 125-127.
7. Ткаченко Ю. Концертна естрада в Харкові / Юрій Ткаченко // Нове мистецтво. – 1926. – № 5.
8. Розовик Д.Ф. Національно-культурне будівництво в Україні у 1917-1920 рр.: Автореф. дис... докт. іст. наук.: 07.00.01/ Д.Ф. Розовик. – К., 2004. – 29 с.
9. Виткалов В.Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття: монографія / Володимир Виткалов. – Рівне: Вертекс, 2004. – 640 с.
10. Каневська Г.Г. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта: монографія / Г.Г. Каневська, В.Г. Виткалов. – Рівне: Волинські обереги, 1999. – 381 с.
11. Основи художньої культури. В 2-х частинах. Ч. 2. / За ред. В.Лозового та Л.Анучиної. – Харків: Основи, 1999.
12. Див.: Історія української музики. В 6-х т. Т. 4 (1917-1941). – К.: Наукова думка, 1992. – 614 с.

Резюме

У статті досліджуються основні аспекти діяльності музичної інтелігенції Харкова 20 – початку 30-х років ХХ століття як важливого чинника формування та становлення музичної культури Слобожанщини в контексті тогочасних соціокультурних процесів.

Ключові слова: Харків, соціокультурні процеси, музична інтелігенція, національно-музична культура, організаторська, музично-просвітницька діяльність.

Summary

The article is devoted to the basic aspects of activity of musical intelligentsia of Kharkov are examined 20th beginning of 30th of XX age as important factor of forming and becoming of musical culture of Slobozhanshchyna in the structure of that time historical users.

Key words: Kharkov, historical processes, musical intelligentsia, national musical culture, organizational, musically-elucidative activity.

УДК 785+790(477)

Т.І. Сідлецька

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: ВИТОКИ, ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Питання функціонування і розвитку народно-інструментального мистецтва України були і залишаються об'єктом досліджень вітчизняних учених. Так, вагомим внеском у сферу народно-інструментальної музики є низка праць М.Давидова, присвячена висвітленню проблем збереження і функціонування народного музичного інструментарію, створення репертуару, розвитку професійного навчання на народних інструментах. Дані питання знайшли своє відображення також й у роботах А.Гуменюка, В.Дейнеги, П.Іванова, М.Імханицького, В.Комаренка, Мих. Лисенка, О.Ільченка, Ю.Лошкова, О.Трофимчука, Л.Черкаського та ін. Однак, попри значимість доробку вчених, у вітчизняному мистецтвознавстві помітно бракує досліджень, присвячених висвітленню особливостей становлення і розвитку народно-інструментальної музики України. Відтак, метою даної статті є аналіз й узагальнення провідних тенденцій розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні.

Народно-інструментальне мистецтво залишається однією з органічних складових національної музичної культури. Тому становлення народно-інструментальної музики пов'язане

із загальним процесом розвитку української музичної культури, що формувалась протягом багатьох століть. Численні історико-літературні документи, матеріали археологічних розкопок, пам'ятки архітектури містять відомості про різні види народного музичного інструментарію (струнно-смичкові, струнно-щипкові, духові й ударні інструменти), що використовувався у давніх східних слов'ян. За свідченнями візантійських істориків, слов'яни „употреблены были при инструментальной мусике...” [3; 126-127].

Етап виникнення української народно-інструментальної музики безпосередньо пов'язаний з її використанням у трудовому житті народу. Вона набула поширення в побуті і обрядах народних мас і виконувала в основному прикладні функції. Досить високого рівня розвитку народно-інструментальна музика досягла у період Київської Русі. Про це свідчать літописи, згадки іноземних істориків, мандрівників, пам'ятки образотворчого мистецтва, усна народна творчість.

Важливу роль у процесі розвитку народно-інструментального мистецтва у згаданий період відіграли скоморохи – мандрівні музиканти, співаки, танцюристи, актори. Вони були виконавцями світського і народного мистецтва, учасниками різних обрядових дійств, весіль та інших родинних свят. До складу їх ансамблів входили струнні інструменти (гуслі, домри, гудки), до яких додавались волинки, ріжки, бубни. Отже, скомороство відіграло позитивну роль у розвитку української музичної культури загалом і народно-інструментальної музики зокрема.

Водночас розвиток української музичної культури протягом багатьох століть відбувався у світлі розвитку співочого начала – це пов'язано з діяльністю православної церкви, відправи якої будувалися виключно на вокальній музиці. Служителі християнського культу жорстоко переслідували творців і носіїв народно-інструментальної музики, яка широко побутувала в народному і князівсько-дружинному середовищах.

Наприкінці XI – початку XII ст. умови розвитку і загальний характер української музичної культури значно змінюються. Настає період феодальної роздробленості і утворюється низка окремих князівств. У XIII столітті внаслідок монголо-татарської навали відбувається занепад могутньої держави Київської Русі. Загалом, монголо-татарське іго надовго загальмувало культурну еволюцію на українських землях. Були знищені численні міста і поселення, втрачена культурна еліта. Тому, власне, основним репрезентантом української народності, що утворилася в цей час, виступало саме народне музичне мистецтво, де формувался ґрунт для подальшого розвитку національної музичної культури.

У XVI-XVIII століттях простежуються яскраві тенденції національно-культурного пробудження, що спричинили розквіт української культури. Продовжує розвиватися і українська музична культура. У цей період з'являється новий музичний інструментарій (кобза, бандура, ліра), що мав велику популярність серед різних прошарків українського суспільства. Інструментальна музика відігравала значну роль у житті і побуті козацтва. У Запорізькій Січі широко використовуються духові і ударні музичні інструменти (труби, сурми, литаври, барабани та бубни) [9; 453-454]. У XVI столітті із появою скрипки в Україні виникають ансамблі троїстих музик, діяльність яких учені вважають важливим чинником формування української народно-інструментальної музики [12; 26]. На думку деяких дослідників, створення цих ансамблів пов'язане із функціонуванням музичних цехів. Відомо, що до музичних цехів, що виникли в українських містах протягом XVI-XIX ст., входили скрипалі, цимбалісти, органісти, бубністи, виконавці на духових інструментах [18; 34]. Цехові музиканти об'єднувались в народно-інструментальні ансамблі, до складу яких входили скрипки, цимбали, сопілки і обслуговували родинно-побутові свята, народні гуляння, вечорниці та інші заходи [18; 43]. Відомостей про репертуар інструментальних ансамблів цехових музикантів майже не збереглося. Проте вітчизняні вчені зазначають, що це були інструментальні мелодії, що супроводжували весільний обряд (марші, вітальні мелодії гостям тощо) і танцювальна музика [18; 43]. У музичних цехах відбувалося становлення форм народно-інструментального ансамблевого виконавства.

У XIX столітті на українських землях розгорнулося національно-культурне відродження. У цей період з'являється українська національна інтелігенція, яка виявляє зацікавленість до історії,

мови та культури свого народу. Зростає інтерес й до народної пісні, народних музичних інструментів, започатковується збирацька фольклористична діяльність.

У цей час проводиться низка концертів, лекцій, вистав, учасниками яких були народні музиканти (кобзарі, лірники, скрипалі) та інструментальні ансамблі. Разом із цим відбувається становлення професійного музичного мистецтва, яке значно впливало на розвиток народно-інструментальної музики. Зростає рівень майстерності народних виконавців, оновлювався репертуар, музиканти ознайомилися з новими манерами гри, специфічними прийомами і штрихами.

XX ст. позначене потужним розвитком народно-інструментального мистецтва. Зароджується професійна музична освіта. Так, у 1904 році з ініціативи М.Лисенка в Києві заснована Музично-драматична школа, що стала центром спеціальної музичної і театральної освіти. Тут же у 1908 році було відкрито клас бандури, який очолював відомий український кобзар І.Кучугура-Кучеренко.

Із середини 1920-х – початку 1930-х рр. республіка в умовах жорстокої централізації здійснила курс українізації. Вказаний період у розвитку вітчизняної культури М.Семчишин визначає „найважливішим і найпліднішим” [16; 425]. Розвивається українська преса, наука, освіта, мистецтво.

Духовно-культурне піднесення цієї доби позитивно впливало і на розвиток музичної культури України. У широкої громадськості виникає неабияка зацікавленість національним народним мистецтвом і зокрема народними музичними інструментами – кобзою і бандурою, що зумовило появу великої кількості самодіяльних ансамблів і капел бандуристів. Так, у 1918 році організовано Першу київську художню капелу бандуристів (від неї веде родовід Національна капела бандуристів України), якою керував В.Ємець [11; 517]. У 1922 році на Миргородщині створено капелу бандуристів ім. М.Кравченка, що виступала на сільськогосподарській виставці у Москві [2]. У 1925-1928 рр. організовано капели бандуристів у Харкові, Полтаві, Конотопі, Шишаках, Крюкові, Умані, Одесі, Борисполі [14; 26-28]. Створення подібних капел набуває масового характеру. У свою чергу їх поширення 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.

Характерним явищем розвитку художньої творчості було створення різноманітних самодіяльних, професійних різних за складом ансамблів і оркестрів народних інструментів. Так, активний пропагандист народних музичних інструментів В.Комаренко ще 1908 року організував домрово-балалаєчний оркестр із робітників і службовців заводу „Гельферіх-Саде”. У 1909 році музикант створив домрово-балалаєчний оркестр при Харківському товаристві „Просветительный досуг”. У 1920 році при Харківському губернському відділі народної освіти почав функціонувати перший професійний оркестр народних інструментів, засновником та керівником якого також був В.Комаренко. Цей колектив став своєрідною творчою лабораторією у справі створення репертуару і удосконалення художньої майстерності. У 1922 р. організовано самодіяльний оркестр народних інструментів при Миколаївському суднобудівному заводі, очолюваний талановитим музикантом М.Маніловим [8; 31]. У Сумах, Луганську, Києві – при заводах „Арсенал”, „Більшовик”, клубі залізничників ім.М.В.Фрунзе теж були створені домрово-балалаєчні оркестри. Згодом вони досягли досить високого рівня майстерності і визнання у сфері самодіяльної художньої творчості.

Поруч із цим, Л.Гайдамакою, М.Гелісом, М.Радзівєвським у Харкові, Кременчуці та Києві організовано мандолінні („неаполітанські”) та українські народні оркестри, що досить успішно провадили свою творчу діяльність [15; 7].

У 20-х рр. XX столітті запроваджується академічне професійне навчання на народних інструментах. У 1921 році в Харкові у музичній професійній школі відкрито клас народних інструментів (домра, кобза, мандоліна, балалайка, бандура, цимбали). Випускники цього навчального закладу отримували кваліфікації оркестранта, соліста, інструктора народних інструментів. Із 1922 року в Україні функціонувало понад тридцять музичних професійних шкіл і в більшості із них створені класи народних інструментів [1; 18]. У 1924 р. у Києві, в 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 відкрито клас народних інструментів. Першими викладачами стали В.Комаренко (клас домри, оркестровий клас) та М.Даньшев (клас балалайки). У 1926 р. тут відкрито клас бандури, який упродовж 12 років вів Г.Хоткевич. Цього ж року у Харківському музично-драматичному інституті організовано кафедру народних інструментів, яку очолив В.Комаренко [5; 8], на якій створювалися і запроваджувалися у життя програми підготовки виконавців на народних інструментах.

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

У 1934 році в Київській консерваторії, що готувала фахівців вищої кваліфікації з різних спеціальностей, почали готувати й виконавців на народних інструментах. У 1938 р. у цьому навчальному закладі 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. Митець, 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.

У 1950-1960-х роках відбувається становлення стрункої державної системи музичної освіти, що охоплювала музичну школу, музичне училище і консерваторію. У консерваторіях Одеси (1949 р.), Харкова (1951 р.), Львова (1951 р.), Донецька (1968 р.) відкриваються кафедри народних інструментів, на яких починають вирішуватися проблеми теорії і методики викладання. Велике значення для розвитку народно-інструментального мистецтва мало відкриття у 1951 році у Київській консерваторії першої в СРСР виконавської аспірантури з народних інструментів, що готувала викладачів для кафедр народних інструментів вищих навчальних закладів.

Слід відмітити, що надзвичайно важливою подією у становленні народно-інструментальної музики стала організація професійних українських оркестрів народних інструментів (Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення (1959 р.) і Оркестру українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР (1969 р.)). Створення цих колективів зумовило потребу у висококваліфікованих виконавцях на народних інструментах і диригентах із професійною музичною освітою.

Важливим етапом у розвитку народно-інструментального мистецтва у згаданий період стало удосконалення народного музичного інструментарію. Особливо це стосувалося групи духових народних інструментів. Так, у 1960 році за описом Г.Хоткевича В.Зуляк виготовив сурму і ввів її до складу Мельнице-Подільського оркестру. Відомо, що сурма конструкції Г.Хоткевича мала сім отворів, а В.Зуляк зробив інструмент із десятьма ігровими отворами; за допомогою комбінованої аплікатури з'явилась можливість видобувати хроматичний звукоряд.

Д.Демінчук у 1971 році створив сурму, що мала дванадцять ігрових отворів і хроматичний звукоряд. Як відомо, цей інструмент був досконалішим щодо видобування хроматичного звукоряду.

Значного удосконалення зазнала і сопілка. 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 здійснив 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 [17]. Це стало першим кроком в удосконаленні сопілки. У 1970 році 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.

У 70-х рр. ХХ століття К.Євченко і Г.Федькин виготовили козацькі труби. Інструмент К.Євченка мав сім ігрових отворів, дерев'яний мундштук, стрій – ре мажор. Діапазон інструмента 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.

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 [10; 84].

М.Прокопенко на початку 70-х рр. ХХ століття створив акомпануючі кобзи – інструменти, що мали шість і сім струн. Стрій акомпануючої кобзи майстра відповідав строю семиструнної гітари. На основі чотириструнної домри, яку виготовив Г.Любимов ще у 1908 році, М.Прокопенко також сконструював сім'ю оркестрових ладкових кобз, що складалася з кобзи-прими, альта, тенора, баса і контрабаса [7; 38].

Із 1967 року Чернігівська фабрика музичних інструментів стала централізовано виготовляти два зразки бандури конструкції І.Скляра: бандуру без перемикування тональностей і хроматичну бандуру з механічним перемикуванням 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.

Із 80-х рр. ХХ століття Львівська фабрика музичних інструментів „Трембіта” випускала бандури з механізмом перемикування 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 був оснащений компактним механізмом для перемикування тональностей і відзначався витонченим сріблястим звуком.

Як бачимо, вдосконалення та реконструкція народного музичного інструментарію у 1960-1980-х рр. сприяли розвитку народно-інструментальної музики України.

Початок 90-х рр. ХХ ст. – період становлення незалежності української держави. У цей час зростає потяг до джерел історії та культури України, з'являється зацікавленість традиційною народною практикою, найкращими зразками фольклору. Звісно, це призвело й до значної активізації процесу розбудови музично-культурного життя.

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.) відбувся розпад традиційно централізованої, одержавленої галузі культури.

Помітними залишалися 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 фабрик музичних інструментів не відповідала якісним вимогам. Особливо проблемним було і залишається налагодження випуску в необхідній кількості інструментів, які використовують у своїй діяльності народні оркестри (бандур, кобз, цимбалів, духових дерев'яних інструментів). Дані інструменти виготовлялися переважно окремими майстрами в обмеженій кількості. Все це гальмувало розвиток народно-інструментального мистецтва та виконавства.

Водночас, слід відмітити, що сучасний етап розвитку народно-інструментальної музики характеризується значним удосконаленням народного музичного інструментарію. Деякі майстри виготовляють народні інструменти в незначній кількості. Так, відомий український бандурист і майстер Р.Гриньків у 1999 році 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 демфера, який виконує функцію не лише глушителя, а й регістра, тим самим надаючи інструментові різного тембрального забарвлення [4; 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 [6; 69]. У 1998 році Т.Баран на основі власних досліджень та попередніх креслень виготовив удосконалений зразок цимбалів системи „Шунда”. Сучасний український майстер І.Дутчак (сmt. Богородчани Івано-Франківської області) за створення власного зразка цимбалів був нагороджений навіть грамотою на Світовому конгресі цимбалістів, проведеному у Львові 2002 року.

Музичний майстер Ю.Збандут також активно удосконалює кобзу. У 2002 році він 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 ім. П.І.Чайковського (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України А.Дубина).

Сучасний період розвитку народно-інструментального мистецтва позначений жанрово-стильовою розмаїтістю репертуару. Основну його частину складають оригінальні твори, перекладення (інструментовки) класичної музики, обробки (транскрипції) народних мелодій, сучасний авангард. Сьогодні утворився великий пласт української музики, створеної для народних інструментів, що посів вагоме місце в музичній культурі України. Серед композиторів, які присвятили свою творчість народним інструментам варто назвати імена А.Білошицького, В.Власова, А.Гайденка, М.Дремлюги, В.Зубицького, В.Івка, В.Кирейка, Я.Лапинського, В.Міхеєва, В.Подгорного, К.Цепколенко, Ю.Шамо та ін. Їхні твори характеризуються 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.

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

Слід відзначити, що упродовж свого нетривалого існування, у порівнянні з іншими жанрами академічної музики, у сфері народно-інструментального мистецтва створено солідну методологічну базу, що включає 3 докторські та понад 30 кандидатських дисертацій, 15 підручників, низку посібників, монографій [7]. Зокрема, ґрунтовно розроблено теорію формування виконавської майстерності (докторська дисертація М. Давидова, низка кандидатських дисертацій – Ю.Бая, В.Самітова, В.Шахова, В.Шарова, В.Князева, Є.Іванова (баян), Н.Брояко (бандура), Л.Матвійчук (домра), теорію та історію народно-оркестрового виконавства (докторська дисертація О.Ільченка, кандидатські дисертації М.Лисенка-Дністровського, Ю.Лошкова, О.Трофимчука, Т.Сідлецької), теорію перекладення творів для оркестру народних інструментів (кандидатська дисертація В. Дейнеги), теорію народно-інструментального ансамблевого виконавства (кандидатська дисертація Л.Пасічняк), теорію виховання духовного потенціалу музиканта-виконавця (докторська дисертація О.Олексюк). Низка дисертаційних досліджень вітчизняних учених присвячена висвітленню історичного розвитку народного музичного інструментарію і окремих жанрів народно-інструментального мистецтва. Серед них – кандидатські дисертації Т.Барана, О.Незовибатька (цимбали), Р.Безуглої, Д.Кужелева (баянне мистецтво), В.Дудчак, Н.Морозевич, В.Мішалов (бандурне мистецтво), Є.Бортника (домрове мистецтво).

Звідси можна визначити провідні тенденції народно-інструментального мистецтва на сучасному етапі:

- здійснення підготовки виконавців на народних інструментах на всіх музично-освітніх рівнях (музична школа, музичне училище, музична академія, виконавська асистентура);
- використання удосконаленого народного музичного інструментарію;

- жанрово-стильова розмаїтість репертуару (оригінальні твори, перекладення класичної музики, обробки народних мелодій, сучасний авангард);
- поєднання народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики;
- створення потужної методологічної та науково-теоретичної бази народно-інструментального мистецтва;
- активна популяризація народно-інструментального жанру.

Однак, слід відзначити, що в сучасних умовах помітними є ознаки спаду популярності народно-інструментальної музики. Це значною мірою пов'язано з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави. Тому нагальною є потреба збереження і розвитку народно-інструментального мистецтва України як унікального різновиду європейської культури.

Джерельні приписи

1. Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: автореф. дисс... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Е.Бортник. – К., 1981. – 26 с.
2. Відділ рукописів ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Ф. 46-2. – Од. зб. 82. – Арк. 95.
3. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с пол. VII в. до конца X века по Р.Х.) / А.Гаркави. – СПб., 1870. – 308 с.
4. Гриньків Р. Конструкція бандури // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ ст.: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (23-28 березня 2003 р.) / ред.-упор. М.А. Давидов. – К.: Нац. муз. академія України ім. П.І. Чайковського, 2003.
5. Грудіна Д. Державний музично-драматичний інститут у Харкові / Д.Грудіна // Нове мистецтво. – 1927. – № 8. – С. 8-10.
6. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник / М.Давидов. – К.: НМАУ, 1998. – 224 с.
7. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник / М.Давидов. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 419 с.
8. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики: в 2 ч. / В.Довженко. – Ч. 2. – К.: Музична Україна, 1967. – 319 с.
9. Дядиченко В. Нариси суспільно-політичного устрою Лівобережної України кінця XVII – поч. XVIII ст. / В.Дядиченко. – К.: Вид. АН УРСР, 1959. – 532 с.
10. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / П.Іванов. – К.: Музична Україна, 1981. – 110 с.
11. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. – Т. 4.: 1917-1941 / ред. колегія Л.Пархоменко, О.Литвинова, Б.Фільц. – К.: Наукова думка, 1992. – 616 с.
12. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В.Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25-26.
13. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко: монографія / Ю.Лошков. – Харків: ХДАК, 2002. – 113 с.
14. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України / М.Полотай // Радянська музика. – 1940. – № 6. – С. 23-34.
15. Радзівський М. Оркестр народних інструментів „МІК” / М.Радзівський // Музика масам. – 1928. – № 2.
16. 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.
17. Скляр І. Подарунок сопілкарям / І.Скляр. – К.: Мистецтво, 1968. – 58 с.
18. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI-XIX) / Б.Фільц // Українське музикознавство. – Вип. 17. – К., 1982. – С. 33-45.

Резюме

Узагальнено провідні тенденції розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. Відзначено, що народно-інструментальний жанр характеризується здійсненням підготовки виконавців на народних інструментах на всіх музично-освітніх рівнях; використанням удосконаленого народного музичного інструментарію; жанрово-стильовою розмаїтістю репертуару; поєднанням народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики; створенням потужної методологічної та науково-теоретичної бази; активною популяризацією народно-інструментальної музики.

Ключові слова: народно-інструментальне виконавство, інструментарій, професійна музика.

Summary

There has been given analyses and generalized the main tendencies of the development of the folk-instrumental art in Ukraine in the following article. It was noted that the folk-instrumental genre today is characterized by carrying out the preparation of performers on the folk instruments at all musical educational levels; using the improved folk musical instruments; genre and style diversity of the repertoire; combining the folk melody with the musical and style peculiarities of professional music; creation of considerable methodological scientific and theoretical base; active popularization of folk-instrumental music.

Key words: Folk-instrumental carrying out, tool, professional music.

УДК 785:39(477.85/.87)

Л.Пасічняк

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА АНСАМБЛЕВА МУЗИКА КАЛЕНДАРНИХ ТА СІМЕЙНО-ПОБУТОВИХ ОБРЯДОВИХ ДІЙСТВ НА ГУЦУЛЬЩИНІ

Упродовж багатьох століть формувалась система „живої” традиції ансамблевого виконавства на народних інструментах на теренах Гуцульщини. Скрипкова, цимбальна, сопілкова, трембітальна, дзвонарна, теленкова, дрімбальна, бубонна інструментальні традиції досліджуваної території носять локальний характер побутування у контексті як сольного, так і ансамблевого виконавства.

Фольклорні традиції гуцульської народно-інструментальної ансамблевої музики стали предметом вивчення етноінструментознавства ще на початку ХХ сторіччя. Першим дослідженням у цьому напрямі є праця В.Шухевича „Гуцульщина” (1902 р.) [10]. Поряд із висвітленням багатого фактичного матеріалу (дані історичного, етнографічного, фольклористичного характеру), автором зібрано окремі відомості про мистецтво музикантів-інструменталістів усної традиції у контексті календарно-обрядових та родинно-побутових ритуалів етнічної спільноти Гуцульського регіону. Серед його послідовників – українські, зокрема Г.Хоткевич [8], І.Мацієвський [4; 5], В.Мацієвська [3], А.Іваницький [1], Л.Кушлик [2], Б.Яремко [11; 12] та польські науковці: С.Кондрацький [13], К.Мошинський [15], С.Мерчинський [14].

Напротивагу поширенню вторинних форм популяризації фольклорної традиції, у другій половині ХХ – початку ХХІ сторіч очевидно постає проблема збереження автентичної інструментальної культури Гуцульщини. Необхідність дослідження гуцульської народно-інструментальної ансамблевої традиції, зокрема систематизації даних про засоби виконання інструментальної музики (типи і види традиційних інструментів, їх функціональна приналежність у народних обрядах), жанрові різновиди обрядової інструментальної музики (виконуваний репертуар), склад ансамблів, – викликана потребою нових підходів у вивченні цього питання.

Формування традицій ансамблевої гри на народних інструментах досліджуваного регіону пов'язане з їх роллю у повсякденному трудовому житті (календарний цикл), в обрядах, побуті. Родинні, календарні та ритуально-обрядові традиції гуцулів до сьогодні супроводжуються грою на музичних інструментах: різдв'яні колядки та щедрівки – ріг, трембіта, скрипка, цимбали, дзвоники,