

## Особливості становлення київської школи народних інструментів

*Стаття розглядає засади становлення академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Особливою специфікою цього процесу є ідея перенесення на народні інструменти переосмислених методик виконавства з суміжних галузей виконавства.*

*Ключові слова: академічне народно-інструментальне виконавство, київська школа, методологічні засади, М. М. Геліс.*

*Актуальність дослідження.* Детальне вивчення та дослідження історії, сьогодення та тенденцій розвитку вітчизняної музичної культури сприяє розвитку сучасного виконавства. Увага науковців, насамперед, прикута до визначення самобутніх рис національного музичного мистецтва, композиторської творчості, виконавства, освіти з урахуванням усіх реальних передумов, факторів, взаємовпливів, про що свідчать дедалі послідовні спроби узагальненої характеристики локальних, регіональних, національних шкіл. Автори наукових розробок, які аналізують цю складову музичного мистецтва, висвітлюють різноманітні аспекти з досвіду виконавців, педагогів, методистів. Серед них – В. Антонюк, П. Круль, А. Лашенко, В. Посвалюк, В. Сумарокова, які розглядають генезу вокально-хорового та інструментального мистецтва України, особливості становлення виконавських шкіл.

На жаль, мало уваги українських дослідників прикуто до вивчення передумов створення української народно-інструментальної виконавської школи, в якій київська школа відіграла кардинальну роль у становленні загальнонаціональної школи і у визначенні подальшого магістрального курсу на професіоналізм виконавства на народних інструментах в Україні та за її межами.

Більшість робіт спрямовано на вивчення історії розвитку та передумови піднесення суто баянно-акордеонного мистецтва (дисертації: Є. О. Іванова [4]; Д. О. Кужелева» [5]; ін.).

Подібна тенденція спостерігається в дослідницьких роботах зарубіжних учених, які мають скоріше історико-соціальний характер, де головною метою їх робіт є виявлення характерних ознак і національних рис, а не *методологічних*

засад зародження професійного виконавства (дисертації: А. М. Мірека [6]; Г. О. Гайсина [2]; ін.).

Вбачаючи слабкий акцент науковців на вивчення витоків заснування професійного народно-інструментального виконавства, спробуємо виявити основні *методологічні* засади утворення київської академічної народно-інструментальної виконавської школи, яка виконала епохальну історичну роль у становленні українського народного академічного музичного мистецтва. Пріоритетним напрямком школи є створення прогресивної методики виховання висококласних музикантів, що стало непорушним фундаментом у розвитку професіоналізму. Вагоме місце народно-інструментального виконавства в нашому житті загальновідоме. Напевно, лише це мистецтво здатне найбільш змістовно донести слухачеві глибинність почуттів, пов'язаних із музичним народним побутом, з історією національних традицій, з довіллям людського існування і є невід'ємним елементом загальнонаціональної культури українського народу в сучасних умовах, а також відповідає загальнодержавним настановам на збереження культурної спадщини.

Цілком очевидно, що професійне народно-інструментальне мистецтво відіграє надважливу роль в естетичному вихованні народу, вихованні в ньому дійсно високої художньої культури та глибокого розуміння музики, у вихованні національної гордості. Яскравий, своєрідний характер звучання, можливість оволодіння за короткий час первинними навичками гри саме й роблять народні інструменти прекрасним засобом для активної особистої участі великих груп людей безпосередньо у відтворенні музики, що забезпечує виховання адекватних поціновувачів і знавців музичного мистецтва, пробудження й розвиток справжніх митців.

Кардинально змінилось офіційне ставлення до народного мистецтва після жовтневого перевороту 1917 року та проголошення незалежності України в 1918 році. Визнання й підтримка державою виконавства на народних інструментах сприяли бурхливому розвитку цієї галузі мистецтва та конструктивному удосконаленню самого інструментарію. Поряд зі збереженням

традиційних форм фольклорного музикування, результатом впровадження навчання гри на народних інструментах до професійної освіти стало сучасне академічне народно-інструментальне виконавство.

У дореволюційних музичних навчальних закладах класи народних інструментів були відсутні. Однак одразу після жовтневого перевороту виникла широка мережа гуртків масового музикування, яка зажадала підготовки фахівців, здатних організувати і спрямувати роботу цих зібрань. З метою створення належної системи освіти навчання гри на народних інструментах вводиться спочатку на різних курсах, у студіях, а незабаром і в народних музичних школах, що повсюдно відкривалися, і в так званих народних консерваторіях, що стало однією з найважливіших передумов успішного розвитку народно-інструментального виконавства.

Вже через декілька років бурхливий розвиток самодіяльної художньої творчості поставив вимогу підготовки фахівців більш високої кваліфікації. У зв'язку з цим класи народних інструментів відкриваються вже у спеціальних музичних навчальних закладах. Так, в 1924 році навчання гри на народних інструментах було запроваджено в Київському музичному технікумі, що працював на засадах вищого навчального закладу, а пізніше влився до складу Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, в 1925 році – в Музичному училищі ім. Жовтневої революції в Москві, в 1926 році – в Музичному училищі ім. Мусоргського в Ленінграді і ін.

Організатором і першим викладачем класу народних інструментів, спочатку в Музичному технікумі, потім і в Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, а з 1934 року після чергової реорганізації, у консерваторії, був Марк Мусійович Геліс (народився 26 липня 1903 року в Кременчуці) – засновник першої у колишньому СРСР кафедри народних інструментів в Київській консерваторії, випускник фортепіанного й теоретичного факультетів консерваторії, який добре володів гітарою і мав фахові знання про інші народні інструменти.

Шлях М. М. Геліса до великого мистецтва почався в місті Кременчуці, де він організував першу міську музичну школу, з якої вийшло багато талановитих музикантів. Вже викладаючи в школі гру на народних інструментах, він паралельно починає навчатися гри на фортепіано з метою використання педагогічного й виконавського досвіду із суміжних галузей музичного мистецтва.

Заняття М. М. Геліса з фортепіано відбувалися з М. С. Бафф, прекрасним музикантом, яка свого часу закінчила Петербурзьку консерваторію по класу А. Рубінштейна. Закінчення школи по класу фортепіано одразу ж підняло педагогічну роботу музиканта з народними інструментами на більш високий рівень. Це стало першим практичним підтвердженням правильності ідеї використання фортепіанного виконавсько-педагогічного надбання як «трампліна» для кращого вивчення музики і привнесення фортепіанних методик в народно-інструментальну освіту. Таке положення стало згодом одним із найважливіших педагогічних принципів київської школи, засновником якої став М. М. Геліс.

У 1925 році Марк Мусійович переїздить з Кременчука до Києва, де він спочатку працює на відділенні народних інструментів консерваторської профшколи, а з 1928 року – в Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка.

Одержимий все тією ж ідеєю перенесення на народні інструменти методики й теорії виконавства на фортепіано, скрипці та інших інструментах, М. М. Геліс одночасно з викладацькою роботою в профшколі займається на фортепіанному відділенні згаданого інституту, який в 1929 році закінчує як піаніст-виконавець і паралельно проходить майже всі дисципліни теоретичного циклу.

Основна робота в організації та налагодженню педагогічного процесу на кафедрі здійснювалися М. М. Гелісом. Звідси й велике розмаїття форм роботи. Крім спецінструментів, він викладав інструментовку, сольфеджію, ансамблі, оркестр, читав курс лекцій із методики, розроблений М. М. Гелісом вперше в історії виконавства на народних інструментах, постійно вдосконалюючи та оновлюючи його зміст. Але особливо слід виділити те, що Геліс навчав гри на різних інструментах: баяні, балалайці, бандурі, гітарі, домрі, концертніні. Випадок безпрецедентний для роботи одного педагога, тим більше, що жодна зі згаданих

сфер викладання не стало для нього прохідною. В кожній з них досягнуто справді показові результати. Достатньо назвати хоча б таких його вихованців, видатних представників сучасного народно-інструментального мистецтва, як М. А. Давидов, М. І. Різоль (баян), С. В. Баштан (бандура), Є. Г. Блінов (балалайка), В. Н. Івко, Т. І. Вольська (домра).

Чималий внесок у становлення школи, у формування її художніх і професійних засад внесли разом з М. М. Гелісом інші музиканти, які працювали на кафедрі в кінці 30-х – на початку 40-х років (Г. Г. Вєєрьовка, Н. Г. Рахлін, Р. П. Таранов, ін.).

Позитивних результатів дало також особисте спілкування М. М. Геліса з Г. Нейгаузом, Б. Гольденвейзером, А. Ямпольським, Д. Ойстрахом, Л. Ревуцьким, Р. Глієром, ін.

Тепер, коли різні музичні конкурси, фестивалі проводяться в Україні та за її межами доволі часто, наше сприйняття значущості заходів подібного роду, мабуть, дещо змарніло. Тоді ж подібні заходи були рідкістю, а у виконавстві на народних інструментах взагалі новиною.

Огляд 1939 року був першим змаганням виконавців на народних інструментах у загальносоюзному масштабі, і в цьому, звісно, одна з вельми важливих його особливостей.

Основними завданнями огляду були популяризація найкращих зразків виконавського мистецтва в галузі народно-інструментальної музики, подальше стимулювання його розвитку й підвищення художнього рівня, нарешті, виявлення талановитих виконавців на народних інструментах, а також демонстрація самих інструментів та їх можливостей. Долю учасників огляду вирішувало вельми представницьке журі за участю таких діячів радянського мистецтва, як У. А. Гаджибеков, С. Н. Василенко, К. Потсхверашвілі, В. М. Беляєв, А. М. Луфер.

Огляд відбувся в три тури. Перші з них, в яких брали участь близько двох тисяч музикантів, був відбірковим і провадився на місцях: у республіках, краях та областях.

Вісім вихованців кафедри народних інструментів Київської консерваторії – троє домристів (Г. Казаков, А. Троїцький, С. Якушкін), троє баяністів (М. Різоль, М. Білецька, Р. Білецька), гітарист (К. Смага) та виконавиця на концертіно (Є. Столова) пройшли всі відбіркові тури та стали лауреатами або дипломантами. І всі вони – учні М. М. Геліса.

Підводячи підсумки огляду, журнал «Радянська музика» писав, що «...українська група на огляді продемонструвала прекрасну постановку навчання гри на масових музичних інструментах в Київській консерваторії. Студенти цієї консерваторії одержали шість премій... Всі вони виявили прекрасну школу і серйозну підготовку» [1, с. 98]. «То був тріумф київської школи. Тріумф української школи» [7, с. 10].

Перемоги вихованців класу М. М. Геліса стали ще одним практичним доказом правильності ідеї використання здобутків загальної музичної теорії і методики, що стало основним атрибутом у стрімкій еволюції українського народно-інструментального виконавства від аматорського до академічного. Це основна, змагальна відмінність київської школи виховання виконавців на народних інструментах. На інших подібних кафедрах біля витоків зародження професіоналізму були виконавці-аматори, спеціалізація яких була вузько спрямованою і більшість не мала належної освіти.

Власне, саме в тому перш за все і полягає заслуга М. М. Геліса та його школи, що виконавство на народних інструментах, а також музична педагогіка в даній галузі були збагачені впровадженням найкращих традицій класичного музичного мистецтва. Перенесення на новий ґрунт багатьох принципів і прийомів було здійснене тут вперше і стало справжнім новаторством.

Вважаємо за необхідне зупинитися на принципах музичної педагогіки, започаткованих професором М. М. Гелісом і розвинутих у науково-творчій діяльності доктора мистецтвознавства, професора М. А. Давидова, найважливішими з яких є:

1) Озброєння обдарованої молоді високими морально-етичними принципами. Прищеплення високої культури, художнього смаку, розуміння мистецтва і справжнього професіоналізму.

2. Збагачення виконавських можливостей народних інструментів. Питання звукоутворення і звуковидобування, організація ігрового апарату і застосування виражальних нових засобів; упорядкування елементів постановки, положення інструмента та посадки; введення в музичний вжиток нових прийомів гри і, особливо, штрихів.

3. Прищеплення навичок самостійності, куди входять: прагнення самовдосконалення, художньо-професійна озброєність, досягнення дійсної майстерності через детальне опрацювання музичних творів методом зразкового опанування аналогічних завдань із метою теоретичних узагальнень і висновків, необхідних для самостійних дій; рівноправності учасників творчого процесу в спілкуванні – педагог-учень; прагнення максимальної результативності, майстерності, якомога глибшого проникнення у світ музики; застосування асоціативного мислення; відповідальне ставлення до авторського тексту; організація домашньої роботи студента: її усвідомленості, змістовності, раціоналізації прийомів і методів, режиму роботи; зміцнення теоретичної бази.

4. Індивідуальний підхід до учнів. Неповторність особистості кожного учня; художнє виконання та індивідуальні особливості виконавця неможливі одне без одного; урізноманітнення методів занять; сприяння розвитку індивідуальних нахилів з тенденцією до творчої самостійної ініціативи самого студента; копітка роз'яснювальна робота у поєднанні з переконливою аргументованістю щодо ґрунтовних вимог; створення індивідуального робочого плану студента на основі найдетальнішої його характеристики-діагнозу для подальшого розвитку; багатовекторність індивідуального робочого плану студента.

5. Оволодіння стильовими особливостями музики різних епох і напрямів. Методи порівняння, співставлення, протиставлення стилів і характерів музики; виховання у виконавців високої культури.

6. Технічне удосконалення виконавця. Розробка детальних вимог щодо інструктивного матеріалу.

7. Проблема репертуару. Використання всього найкращого, чим багата музика (фортепіанна, скрипкова, вокальна, оркестрова, органна) на користь зростання культури самого виконавця, щоб через народні інструменти донести до народних мас вікові надбання духовної культури; зацікавленість у створенні оригінальної музики для народних інструментів та творча співпраця з композиторами і виявлення студентів, обдарованих до композиції.

8. Настанова на гру в ансамблі, як засіб: формування музичного мислення; розвитку творчих здібностей учасників, популяризація жанру. Виховання естрадних навичок шляхом: публічних виступів з метою живого спілкування зі слухачем; психологічної підготовки учнів до естради із застосуванням методів виконання музичних творів в умовах, наближених до естрадних; відтворення та опанування такого психічного стану, який виникає при публічному виступі, вміння включитися в потрібний образний стан, наявність потреби грати завжди тільки довершено, уявляти почуття публічності гри з виявом відповідальності, здатність викликати в собі адекватний концертному стан найвищої емоційної напруги зі збереженням при цьому контролю за своїми діями, опанування технікою постійної зосередженості уваги безпосередньо на процесі музично-ігрових дій, велика внутрішня і зовнішня зібраність, відволікання такими методами уваги студента від ситуаційних емоцій, від переживання, не пов'язаного з конкретними завданнями щодо конкретного виступу на естраді, виховання у студентів щирого бажання нести музичну культуру людям.

9. Формування в учня потребу постійно й наполегливо вчитися. Особистий приклад учителя. Різноманітні форми обміну досвідом.

10. Постановка справи в дитячій музичній школі, прищеплюючи учням: розуміння важливості у цій ланці навчання, інтересу до навчання, почуття високої відповідальності при закладенні основ знань, адже закладені основи духовного розвитку людини залишаються у неї на все життя.

11. Удосконалення народного інструментарію.

Саме ці засадничі принципи послуговували платформою для розвитку професіоналізму української академічної школи народно-інструментального виконавства і дали вагомі результати.

Сучасна київська школа виховання виконавців на народних інструментах посідає провідні позиції у популяризації та ствердженні академічного народно-інструментального виконавства, демонструючи багатогранність і глибоку змістовність вагомих здобутків у всіх без винятку аспектах творчої діяльності. Ілюстрацією цього є як успіхи її представників на міжнародних конкурсах, так і постійна популярність солістів-народників та народних колективів з України на зарубіжних гастролях.

### Література

1. Беляев В. Смотр народных талантов / В. Беляев. – Сов. музыка, 1939. – № 11. – С. 98.
2. Гайсын Г. О. Гармоника и её разновидности в музыкальной культуре Казахстана : автореф. дис. на соиск. ученой степени канд. Искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Г. О. Гайсын. – Ленинград, 1986. – 17 с.
3. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підруч. [для студ. вищ. та серед. муз. навч. закл.] / М. А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 420 с.
4. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Євгеній Іванов. – К., 1995. – С. 5–11.
5. Кужелєв Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. / Д. О. Кужелєв – К., 2002. – 190 с.
6. Мирек А. М. История гармонно-баянной России с 1800 до 1941 гг. : автореф. дис. на соиск. Ученой степени д-ра искусствования : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. М. Мирек. – Москва, 1983. – 32 с.

7. Різоль М. І. Слово про вчителя / М. І. Різоль // Академічне народно-інструментальне мистецтво в Україні ХХ–ХХІ століть. – К., 2003. – С. 10–14.

*Статья рассматривает основы становления академического народно-инструментального искусства в Украине. Особой спецификой этого процесса является идея перенесения на народные инструменты переосмысленных методик исполнительства из смежных сфер исполнительства.*

*Ключевые слова: академическое народно-инструментальное исполнительство, киевская школа, методологические основания, М. М. Гелис.*

*The article examines the principles of formation of academic instrumental folk art in Ukraine. A specific feature of this process is the idea of transfer of reconsidered methods of performing from various performance sectors onto folk instruments.*

*Keywords: academic folk instrumental performance, Kyiv School, methodological principles, M. Gelis.*