

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра інструментального виконавства**

**Розвиток ансамблевого та оркестрового виконавства України у 30-60
роках ХХ століття**

Кваліфікаційна робота

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконала: студентка
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво
Нечай Віра Миколаївна

Керівник професор
Марцинковський С. Л.
Рецензент доцент
Гриценко І.В.

Херсон – 2020

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Формування перших професійних інструментальних колективів в Україні.....	6
1.1. Становлення перших інструментальних ансамблів в Україні.....	6
1.2. Перші українські оркестри народних інструментів.....	16
Розділ 2. Збереження та відродження національних традицій фольклорної музики у творчих колективах України.....	21
2.1. Створення та підбір оригінального репертуару для колективів.....	21
2.2. Перші досягнення ансамблевого та оркестрового виконавства України.....	24
2.3. Захист унікальності народних інструментів як складової частини народного оркестру.....	35
Висновки.....	39
Список використаних джерел.....	42

ВСТУП

Актуальність дослідження. У процесі розвитку музичного мистецтва України виникла велика кількість різноманітних ансамблевих інструментальних колективів та оркестрів, що є самостійним явищем у музичному просторі та виконавському мистецтві в цілому. Прагнення виконавців до пошуку нових ансамблевих та оркестрових форм відображає процес свідомого розвитку інструментальної виконавської культури.

У 30-60 роках минулого століття почала інтенсивно зростати популярність ансамблевого виконавства, виявилася потреба музикантів у самореалізації індивідуального творчого потенціалу через колективну творчість. Також починають формувати професійні оркестри народних інструментів. Цьому сприяли такі чинники: загальна тенденція до відродження забутих ансамблевих традицій минулих століть, велика кількість високохудожніх творів композиторів XVIII-XX століть, а також невичерпний інтерес до національних музичних інструментів.

У ансамблевому та оркестровому народно-інструментальному виконавстві пройшло багато змін, і тому вкрай важливо досконало вивчити його еволюцію: дослідити етапи формування й творення, визначити специфічні регіональні особливості щодо інструментарію, виявити стильові тенденції.

Протягом історії розвитку народного інструментального колективного музикування було проведено багато досліджень щодо походження та функціонування зазначених колективів. Серед видатних дослідників народного ансамблевого виконавства України слід назвати К. Квітку, М.Лисенка-Дністровського, І. Мацієвського, І. Федун, К. Чеченю, С. Марцинковського. Зокрема, слід відзначити доробок Г. Хоткевича та М. Хая в галузі дослідження народного інструментарію та музично-інструментальної культури українського народу.

Зазначене вище дозволяє вважати актуальним і науково виправданим обрання теми даного дослідження **«Розвиток ансамблевого та оркестрового виконавства України у 30-60 роках ХХ століття».**

Мета дослідження – розширити уявлення про історичні передумови виникнення та функціонування ансамблю народних музичних інструментів як виконавського жанру, дослідити перспективи подальшого розвитку оркестрового виконавства.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

1. Окреслити основні тенденції розвитку ансамблевого виконавства в Україні.
2. Розглянути особливості оркестрів українських народних музичних інструментів.
3. З'ясувати унікальність українських народних інструментів.
4. Дослідити шляхи розвитку ансамблевого бандурного виконавства України.
5. Визначити стилеві тенденції ансамблевого репертуару українських народних інструментів ХХ століття

Об'єкт – ансамблева та оркестрова музична творчість.

Предмет – процес становлення та розвитку ансамблю та оркестру народних музичних інструментів, специфіка їх функціонування у виконавському аспекті.

Для досягнення поставленої мети, розв'язання визначених завдань використано комплекс взаємодоповнюючих **методів дослідження**, зокрема, теоретичних – аналіз історичної, музичної та мистецтвознавчої літератури з проблеми дослідження, зіставлення різних поглядів на досліджувану проблему; порівняльно-історичного – дослідження основних етапів еволюційного розвитку ансамблю народних інструментів на прикладі ансамблю «троїстих музик», ансамблів бандуристів, ансамблів сопілкарів та цимбалістів; аналізу і синтезу – відтворення цілісної картини становлення та

розвитку народних інструментів в контексті музичної культури України тощо.

Структура роботи. Відповідно до визначеної теми і завдань наукового пошуку робота складається із вступу, двох розділів, п'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає сорок п'ять сторінок.

РОЗДІЛ 1

Формування перших інструментальних колективів в Україні

1.1. Становлення перших професійних інструментальних ансамблів в Україні

Основний період розвитку української музичної культури, якщо змінити форму колективної творчості на професійні та індивідуальні колективи, позначений епохою Відродження. За цей період набувала значення особа лідера. Музична культура має різний розподіл музики для людей, це музика для дворянства та народу. Характеризувався цей поділ тим, що народні музиканти не мали професійної музичної освіти, вони грали на слух та нотного запису не мали. Професійні музиканти в цей час мали освіту з європейських закладів. У Києві та Львові починають виникати перші професійні музичні цехи під керівництвом спеціалістів. В епоху Ренесансу змінилися інструменти у складі гуртів. Набула популярності скрипка. Вона мала функцію мелодії, а функцію баса виконували басоля або віолончель.

У Києві та Львові починають виникати перші професійні музичні цехи під керівництвом спеціалістів. В епоху Ренесансу змінилися інструменти у складі гуртів. Набула популярності скрипка. Вона мала функцію мелодії, а функцію баса виконували басоля або віолончель.

У 20-30-х роках ХХ ст. починаються нові пошуки академізації українського народного інструментарію, вже з опорою не на усну, а на письмову європейську музичну культуру. Ще за часів Середньовіччя в Україні (в залежності від регіону) народні ансамблі отримали стійку назву «музиканти», «музіки» або «музіка». Також побутувала загальноприйнята назва – «весільні музики», що вказувала на основне призначення музичних колективів. Слово «музика» у стародавні часи означало гру на скрипці або «скрипаля» (як виконавця), а слово «музіки» – гру інструментального ансамблю за участю скрипки. Термін «троїсті музики» в різних регіонах України затверджувався у різні часи, приблизно з початку ХІХ до середини ХХ ст [21, с. 18].

Різноманітність складу інструментальних ансамблів почала розширюватись, в ньому з'явилися такі інструменти як: баян, гобой, кларнет, скрипка, ударні-шумові, гармошка. Колектив був зумовлений певним регіоном України та специфічними культурними чинниками. Назви цих ансамблів залежали, як правило, від інструментів.

Виконавські склади інструментального ансамблю лише відносно були сталими, бо музиканти могли змінюватися. Така ситуація загалом характерна для традиції народно-інструментального музикування. Слід зазначити, що майже ніколи не змінювався скрипаль, тому що був керівником колективу. Непостійними учасниками найчастіше були барабанщики, оскільки їх легко було замінити у випадку відмови грати або інших життєвих обставин. Стосовно гармоністів (в подальшому й баяністів), то їх також замінювали рідко, в силу важливої функції інструменту в колективі [26, с. 70].

Поступово склад колективів значно розширювався. Найменші ансамблі мали у своєму складі 2-3 інструменти. Розмаїття інструментів давало великі переваги у виконанні різного репертуару. Однак, незважаючи на варіабельність складів традиційних інструментальних ансамблів та кількість учасників таких колективів, як правило стабільною залишалася диференціація партій. Незалежно від диференціації партій, ступінь професійного виконавства та майстерності залежала від злагоженості в колективі, яка визначала функціонування ансамблю за принципом «єдиного колективного виконавця».

Ансамбль – це колективна форма гри, у процесі якої музиканти спільними виконавськими засобами розкривають художній зміст твору. Виконання творів в ансамблі передбачає не лише вміння грати разом, але й відчуття один одного та бажання до творчої співпраці. Мистецтво ансамблевого виконання ґрунтується на вмінні виконавця співставляти свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує

злагожденість та суголосність загалом. Ансамблеві заняття стимулюють інтерес студентів до інструментів, на яких вони грають, прививають любов до колективної творчості. Відчуття відповідальності перед партнером, колективом за результат спільної роботи, якість публічного виступу, цілком природно виникає саме у класі ансамблю [22, с. 43].

Майстерність колективу визначалась тим, що колектив був на професійному рівні. Єдина інтонація, злагодженість, репетування та розучування сольних партій частіше були від родинних або дружніх стосунків. Такі ансамблі найчастіше знали ідеально репертуар та установлені мистецькі традиції та обряди.

На жаль, сучасні тенденції культурно-мистецького простору України не сприяють збереженню та розвитку традицій народного ансамблевого виконавства. При цьому, фактична відсутність державної підтримки традиційного народно-інструментального виконавства, переважання масової культури над організованими формами аматорства призвели до вузьколокального характеру розвитку даної форми традиційного музикування. Слід відзначити, що наприкінці ХХ ст. повертається зацікавленість традиційними формами народно-інструментального виконавства, зростає інтерес до музичного фольклору, навіть популяризуються автентичні виконавські форми. Проте, методика професійного навчання музикантів-виконавців в Україні, як правило, носить академічний характер, що стало традиційним в умовах писемної культури. Дана тенденція унеможлиблює забезпечення виконавськими кадрами фольклорний напрям, оскільки даний напрям музикування повинен спиратися на усну традицію музичної культури, на вміння імпровізувати[26,с. 72].

Утворені. склади ансамблів за участю нових інструментів та під впливом вимог до виконавської майстерності та стильових тенденцій, мають власну традицію музикування, яка впливає на систему функціонування колективу, репертуару тощо.

Становлення професійних інструментальних колективів в Україні належали до розвитку традиційної музичної культури. До них відносились властиві постійні пошуки удосконалення музичного інструментарію, особливо у колективних формах музикування. При цьому мали неабиякий вплив, національний досвід, фольклорні традиції та регіональні особливості народної музичної культури.

Традиційний інструментальний ансамбль «Троїсті музики» свою назву отримав в давні часи. У фольклорній практиці до його складу, в більшості, входять три виконавці: скрипаль, цимбаліст (або виконавець на якомусь іншому інструменті) та бубоніст. У сучасних умовах до такого ансамблю зазвичай входять скрипка, бас (або по народному – басоля), цимбали, контрабаси, бандури, ліра, сопілка, бубон чи інший ударний музичний інструмент. Значно пізніше до них стали залучати гармоніку, баян та акордеон.

Крім цих колективів, основою яких була троїста музика, почали виникати й однорідні інструментальні ансамблі цимбалістів, бандуристів, сопілкарів, баяністів тощо. Ансамблі цимбалістів виникають в основному в західних областях України. Вони виконують репертуар троїстої музики. Загалом, українські народні інструментальні ансамблі всіх різновидів у залежності від регіональних та місцевих традицій, перш за все пісенних, укомплектовуються в основному з таких інструментів: струнні – скрипка, басоля (віолончель), бас (контрабас), цимбали, бандура; духові – флейта, кларнет, сопілка, сопілка-зубівка, зрідка труба або корнет в строї «сі-бемоль», тромбон педальний в строї «до»; клавішні – гармонія або баян; ударні – барабан разом із мідними тарілками на яких вибивають металевим прутиком чи бубон [23, с. 69].

Також набували своєї популярності інструментальні ансамблі: сопілкарів, ложкарів, домристів, балалаечників, баяністів. Склад та репертуар в таких колективах визначав талановитий керівник. Це свідчить про постійні

пошуки вдосконалення та із розширенням музично-виконавського репертуару.

Існують інші інструментальні колективи, утворені шляхом розширення їх складу. В них поєднуються різні за етнічною приналежністю та походженням музичні інструменти, на яких грають у даній місцевості, наприклад: домри, балалайки, баяни, сопілки, бандури та інші. У таких колективах завжди є старший музикант, найчастіше той, хто грає на основному музичному інструменті. Усе більше поширеними стають інструментальні ансамблі сучасного естрадного спрямування, у чому, безумовно, відчувається вплив сучасної молодіжної культури на традиційного інструментального музикування [6, с. 117].

Починаючи з другої половини XVI – початку XVII століть, коли у музичному побуті українців отримали популярність скрипка і цимбали, розпочинає своє становлення та розвиток найпопулярніший в Україні ансамбль «троїстих музик». Традиції народно-інструментальної ансамблевої музики «троїстих музик» висвітлені у працях українських вчених (В. Шухевича, Г. Хоткевича, А.Іваницького, С.Грици, М. Хая, Л. Кушлика, Б. Яремка та інших) [23, 24, 9, 22].

На початку XX ст. в с. Красноїлля Верховинського району у Гуцульському художньо-етнографічному театрі, організованому Г.Хоткевичем, досить часто «танцювальні номери у виставі супроводжувалися блискучим звучанням оркестрової капели, до складу якої входили такі музичні інструменти, як скрипка, цимбали, флюяра, тилинка, дуда, трембіта, дримба».

Упродовж 30-60 років ансамбль «троїстих музик» на заході України – активний учасник весільного обряду, різдвяної коляди, звітних районних та обласних концертів, різноманітних фольклорних фестивалів тощо.

Визначення терміну «троїста музика» у багатьох авторів неоднозначні. Походження терміну «троїста музика» подає доктор мистецтвознавства І. Мацієвський: «Термін «троїста музика» (буквально: потроєна музика, або потроєний скрипаль) в Україні і в Білорусії достатньо широко застосовується

в побуті, і особливо, в різноманітній літературі по відношенню до традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики».

До цього часу різдв'яні колядки та щедрівки на Прикарпатті супроводжуються інструментальним супроводом: дзвониками, рогом, трембітою, флюорою, скрипкою, басом, цимбалами, бубном, баяном. В описах про хрестини, вечори молоді, танці, розколяду, входини, «від'їдини», календарні та сімейні свята, весілля, похорон гуцулів, які опублікував В.Шухевич, знаходимо згадки про ансамблі, так звані «музики», інструменти, які користуються популярністю у даній етнічній спільноті: скрипку, дуду (козу), дзвоника, сопілку, трембіту, цимбали, дрімбу [1, с. 182].

Справжньою «академією» навчання народних музик, ареалом збереження автентичної народно-інструментальної музики є весільний обряд, де супровід «весільної капели» відіграє важливу роль. Свого часу професор Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, скрипаль-віртуоз, Народний артист України Петро Терпелюк зазначив, що «весільна капела, до якої, окрім скрипки і сопілки, входять цимбали, акордеон чи баян з темперованим строем, усе ж акомпанують латканковим мелодіям....вони тримають народну гармонію, характерну для різних місцевостей» [4, с. 148].

Характерною особливістю формування та функціонування інструментальних капел є «родинність» традиції. Як зазначає доктор мистецтвознавства М. Черепанин, «однією з найстарших генерацій весільних музикантів (від середини XIX ст. до 1914 року) вважається сімейство Варваруків з Космача» [13, с. 36].

У 50-і рр. XX ст. на Коломийщині широкої популярності набувають «музиканти-народники». Вони мали склад весільних капел та розповсюджували традиційну гуцульську народну музику. Найвідоміша на той час капела була під керівництвом П.Терпелюка. Вона складалася з: скрипаль Петро Терпелюк, сопілкар-віртуоз Василь Попадюк, цимбаліст – рідний брат П. Терпелюка Василь, бубоніст Іван Майданський. Завдяки

цьому колективу П. Терпелюк здійснював свої творчі мрії, а саме презентування гуцульського інструментального обрядового фольклору.

У продовж 50-60 років минулого століття у традиціях ансамблів «троїстих музик» відбувся ряд змін: трансформація жанрів інструментальної, вокально-інструментальної гуцульської народної музики (створюються фантазії, рапсодії, п'єси), поява авторських композицій з використанням мелодики автентичного фольклору.

Серед найбільш поширених форм популяризації, збереження і передачі традиції сучасними представниками гуцульських капел можна виділити: засоби масової комунікації (радіо, телебачення); видання нотних збірників (у якості навчального і концертного репертуару); навчальних посібників; репрезентацію «вторинних» форм фольклорної інструментальної традиції у фольклорно-етнографічних концертах, регіональних, всеукраїнських та міжнародних фольклорних фестивалях, конкурсах, оглядах народної творчості; запис компакт-дисків.

У справі відродження та популяризації автентичної інструментальної музики Прикарпаття велику роль відіграє Регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик імені Могура, який зазвичай проводиться у смт.Верховина. Постійними його учасниками є традиційні капели троїстих музик (понад 30 колективів), солісти-інструменталісти [17, с. 96].

Концертні виступи, виконання різножанрового репертуару, зміна інструментального складу, середовища побутування – є основними у переліку особливостей функціонування ансамблю «троїстих музик» у 50-60 роках минулого століття. Фольклорні фестивалі, огляди, конкурси, огляди-концерти, де беруть участь «троїсті музики», покликані сприяти вихованню бережливого ставлення до джерел духовних традицій, пропагуванню національної культури, збереженню автентичного фольклору.

Також одним із здобутків традиційної української культури є бандурне виконавство зі своїми давніми традиціями, формами (сольна, ансамблева) та різновидами (інструментальний й вокально-інструментальний), що

обумовлює потребу його осмислення як феномену національної української культури. Його унікальність полягає в неповторності будови та звучанні інструмента. Виконавство на бандурі є втіленням національної самобутності українців зі своєрідним віддзеркаленням української «картини світу», з притаманним їй морально-етичним характером. Відбиття вищих духовних цінностей у творчості бандуристів тісно пов'язане з українською національною самосвідомістю, в якій домінує ліричне начало. У зв'язку з цим, з одного боку, формуються лірико-епічні жанри, які були в основі репертуару кобзарів (бандуристів), а з іншого – ця специфіка проявляється в академічному бандурному виконавстві, що яскраво демонструє вокально-інструментальне втілення лірично-драматичного начала [5, с. 25].

Бандура вважається геніальним витвором українського народу, аналогів якому не має в світі. Впродовж багатьох десятиліть точаться завзяті суперечки щодо історії виникнення українського народного інструмента кобзи-бандури між вченими та фольклористами, остаточні висновки різняться і по сьогодні.

Видатний педагог-бандурист Г. Хоткевич у підручнику гри на бандурі (Львів, 1909), подає найвірогіднішу версію: «Із давніх-давен всім народам взагалі відомий був музичний інструмент: пудло (корпус), ручка і струни на ній. Такий інструмент мали і ми. Це була наша кобза, потім у XVI ст. до основних струн додалися короткі струни (приструнки) – і тоді цей інструмент почав називатися бандурою» [23, с. 129].

Розвиток бандурного виконавства згодом починає поповнюватись новими творами. Пошуки композиторів у різних стилях та жанрах дають гарний результат. Починають виникати високохудожні, професійні твори вітчизняних композиторів. З 60-х років минулого століття виникають нові твори у академічному так естрадному напрямках.

Початок XX століття пов'язаний з появою нового типу кобзаря-бандуриста з використанням фіксованого нотного репертуару. З народженням концертного типу виконавця науковці виокремлюють в мистецтві бандуристів два

напрями: перший спрямований на збереження виконавцями традиційного стилю народного виконання та усну передачу знань та навичок, другий – на використання нових сучасних пісенних мотивів та відмову від традиційного виконавства в музичному супроводі (використання письмових носіїв музичного матеріалу) [15, с. 9].

50-60-ті роки ХХ століття характеризуються зростанням ролі академічного професіонального спрямування в бандурному виконавстві. Починають розробляти плани навчання київські та львівські бандурні школи, спрямованість на навчально-методичної літератури, створення нових оригінальних творів для бандури, поява в бандурній практиці солістів-бандуристів, різних ансамблевих форм, проведення конкурсних змагань та фестивалів, розвитком традиційного кобзарського напрямку та детальним вивченням життєвого й творчого шляху кобзарів-бандуристів ХХ століття. Також цей час відзначається розробкою науково-теоретичних засад в дослідженні кобзарського й бандурного мистецтва в різні історичні епохи.

Наприкінці ХІХ століття гармоніка почала входити й до складу багатотембрових інструментальних ансамблів. У ансамблі троїстих музик вона була як акомпануючий інструмент, але згодом виконувались й сольні партії. Віртуозність інструменту, здатність забезпечити гомофонно-гармонічний супровід, ритмічну акцентованість ансамблю, спричинило розповсюдження нових інструментів та жанрів. Найпопулярнішими на той час були такі як частівки, різні танцювальні та плясові жанри. Яскравість гармоніки давала змогу оновлення жанрового репертуару.

Як й інші різновиди народно-інструментальної традиції виконавство гармоністів яскраво виявляло себе у колективних формах музикування, найбільш притаманних фольклорній традиції. Наприкінці ХІХ ст. виникають численні гармонні ансамблі. Вони створювалися у рідній традиції природного для народних інструменталістів колективного музикування як часто ситуативне, спонтанне об'єднання. Іншим чинником виникнення гармонних ансамблів було намагання, внаслідок чисельного збільшення

виконавців, запобігти художніх втрат спрощеного викладу, неминучих при виконанні твору на виразово обмеженій діатонічній гармонії. Колективне музикування натомість давало змогу розширити репертуарні можливості гармоністів й частково уникнути, завдяки підключенню нових учасників гри, «деформацій тексту» в умовах одноосібного виконання на недосконалій гармонії [12, с. 141].

Поступово спонтанні поєднання гармоністів переростають у стабільні групи виконавців. Це спостерігається на початку ХХ століття. Оригінальний репертуар, тембральні звучання, специфічна манера гри – все це доповнювало колективи новим колоритом. Аматорські колективи згодом переходять на професійну основу. Поширюються, як правило, монотемброві колективи (2-6 виконавців-баяністів). Різноманітні поєднання баяна з народними та академічними інструментами стає новим етапом у формуванні нових груп оркестру. Назва «ансамбль» чи «оркестр» не має чіткого поділу. Назва частіше залежала від самих виконавців. Оркестр міг бути меншим за ансамбль. Колектив з 4-5 баяністів був оркестром, а ансамбль складався з 8-10 гармоністів.

1.2. Перші українські оркестри народних інструментів

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 [27, 672].

Одним з важливих методів відтворення творів музичного мистецтва є оркестрове виконавство. Його ріст дає змогу побачити історію та культуру всього людства, а також поява високохудожнього мислення, засобів та форм музичного виконавства. У різних джерелах поняття «оркестр» (від грецького слова *orchestra*) перекладається як невелике місце перед сценою в давньогрецькому театрі. Діяльність українського народного оркестру мала багато змін. Однією з найважливіших була перехід від традиційних українських форм музики до професіонального колективу. З цього часу починається нова форма оркестру. Постають питання формування репертуару для оркестру, виготовлення інструментів, залучення активістів та талановитих музикантів.

Перший оркестр народних інструментів, який був професійним та мав чітку теоретичну базу, з'явився при губернському відділі народної освіти у Харкові. В. Комаренко заснував його та став першим диригентом та керівником. Оркестр під його керівництвом втілював всі академічні традиції професіонального колективу. Це спостерігається у майстерному інструментуванні партій для різних груп оркестру, вдосконалення інструментарію, теоретичній підготовці учасників колективу. Багаторічна праця та вдалі виступи на багатьох концертах та творчих вечорах зацікавили Харківську державну філармонію. Таким чином у 1938 р. колектив В. Комаренка перетворився на симфонічний оркестр народних інструментів.

У 30-ті рр. ХХ ст. творча діяльність Симфонічного оркестру народних інструментів стала знаковою подією для всієї країни. Колектив був виділений високою виконавською майстерністю. В Україні це був єдиний на той час професіональний колектив.

Симфонічний оркестр народних інструментів досить значно збагатив свій репертуар у період 1940 – 1950-ті рр., в якому налічувалося 74 найменування. Більшість творів були перекладення симфонічних творів Й. Гайдна.

В. Моцарта, Й. Штрауса, Б. Сметани, М. Глінки, М. Мусоргського, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, А. Лядова, В. Каліннікова, Р. Глієра, А. Хачатуряна, Д. Кабалевського, С. Гулака-Артемовського, А. Верстовського, М. Лисенка, М. Людкевича.

У 1952 р. оркестром диригують випускники Харківської державної консерваторії В. Савіних та В. Яровий. Після цього оркестр змінюється на ансамбль народних інструментів. До початку 1990-х рр. він вдало працював та проводив багато концертів.

Ще однією відомою постаттю у становленні національної культури України є Л. Гайдамака. Закінчивши Харківську консерваторію по бандурі у відомого педагога, композитора, бандуриста Г. Хоткевича, він створює капелу бандуристів при клубі «Металіст» та стає її художнім керівником. Згодом він перетворює її на оркестр народних інструментів. Додавши до групи бандур, яка мала бандури піколо, прими та бас-бандури, такі інструменти як: цимбали, ліри, трембіти та ударні інструменти, колектив перетворюється на професійний оркестр. Завданням Гайдамака було втілення українських етнічних народних інструментів у культурне життя народу. За допомогою оркестру він хотів розкрити можливості кожного інструмента. Це стало відкриттям для культурної спадщини України.

Щоб зберегти та відтворити забуті фольклорні традиції українського мелосу, Л. Гайдамака створює майстерню з виготовлення українських

музичних інструментів. Разом з майстром Герасимом Снегірьовим створив удосконалені бандури харківського зразка. Саме група бандур мала визначну ролі в оркестрі. Всі провідні та солі партії писалися для неї. Це було зумовлено тим, що технічні можливості цього інструменту переважали перед можливостями інших інструментів оркестру. Кількість виконавців в оркестрі вже налічувала 27 чоловіків. Склад поповнився сопілками та свиріллю. Складу колективу складав людей віком від 16 до 20 років.

У 1931 році оркестр українських народних інструментів було відправлено на Всесоюзну Музичну Олімпіаду до Москви. Там цей колектив одержав звання Першого зразкового оркестру українських народних інструментів. Їх виступи рекомендували на запис платівки.

Плідка праця Гайдамака не обмежувалась лише організаторською, керівниковою, композиторською, виконавською діяльністю. Він стає диригентом Харківського обласного Радіокомітету, а також художнім керівником Харківської філармонії.

Здобувши професійну музичну освіту, деякі вихованці оркестру, починають працювати у професійних художніх колективах. Серед таких майстрів виділяється: О. Незовибатько, П. Іванов, І. Фількенбург, Г. Казаков. Саме О. Незовибатько став згодом солістом цієї капели та деякий час був керівником Державної заслуженої капели бандуристів УРСР.

У 1934 році Гайдамака очолює другий оркестр Українських народних інструментів. Він був створений при клубі піонерів у Харкові.

Нажаль у 1938 році оркестр перестав існувати. Це трапилось після того, як багатьох учасників заарештували.

Свою творчу діяльність Л. Гайдамака продовжив у братстві кобзарів імені Остапа Вересая. Цей ансамбль було створено у 1946 році в Німеччині. Він складався з: Л. Гайдамака, Д. Кравченко, В. Варченка, Г. Бажуля та Н. Рєви. Колектив проіснував лише два роки.

Ще одною з основних постатей української музичної творчості є талановитий музикант Василь Зуляк. Здобувши приватну освіту у місцевих скрипалів

Я.Яреми та Гефнера, починає цікавитись українськими етнічними музичними інструментами. Після навчання у А.Маличка починає самостійно виготовляти українські музичні інструменти. Згодом стає завідувачем клубу у с.Гермаківка.

У 1948 році В. Зуляк створює ансамбль цимбалістів. Він налічував 25 осіб. Додавши до існуючого складу сопілки, скрипки, ліри, великі барабани, решето, басолю, бугай, козу та дуду В. Зуляк перетворює його на український оркестр народних інструментів. Таким чином у 50-х роках в селі Мельниця-Подільський Тернопільської області почав функціонувати професійний колектив.

Вже у 1951 році оркестр виступив на Республіканському огляді художньої самодіяльності та мав успіх серед інших колективів. В репертуарі колективу були твори А. Новикова, українські народні пісні та танці. З деяких учасників оркестру також було вирішено створити ансамбль троїстих музик у складі: скрипки, цимбал та басолі. Цей колектив виконав молдавську народну пісню «Дойна» та старовинний козачок. В цей же рік було створено ансамбль сопілкарів до яких входили прими, секунди, тенори. Виготовляв інструменти В. Зуляк.

Оркестр ще деякий час не мав певних груп оркестрантів, але його звучання вже відзначалося національним колоритом. Цим питанням займався Зуляк та Г. Каськун.

Реставрація, вдосконалення та виготовлення нових українських музичних інструментів наштовхували майстрів на створення повноцінного оркестру.

Вже у 1957 р., в оркестрі налічувалося 50 виконавців. До участі у колективу були залучені музиканти-аматори: робітники, колгоспники, службовці, учні середньої школи. Інструментальний склад оркестру дещо почав поповнюватись різними групами оркестрантів. Інтерес людей без спеціальної освіти вражав керівників. Згодом почали поступово виготовляти нові види музичних інструментів. Відомими творами у звучанні оркестру стали: “Ой, дівчино, шумить гай”, “Ой вербо, вербо”, російська народна пісня “Меж

крутих бережков”, “Ходит ветер у ворот” М. Глінки. Колектив успішно гастролював та виступав на різних фестивалях.

Згодом при Мельнице-Подільському районному будинку культури створили міжколгоспний ансамбль пісні, музики і танцю «Надзбручанський». Склад його відрізнявся від усіх інших колективів. Він мав: хор, танцювальну групу, оркестр народних інструментів. Керівником колективу став В. Зуляк. Ансамбль «Надзбручанський» виконував різні фольклорні обробки, як українські так і подільські народні пісні і танці. У репертуарі також були твори українських композиторів. До них належали пісні «Ой шляхами битими» Л. Ревуцького на слова В. Бичка, танець «Матій» в обробці Б. Шейка, народні пісні в обробці А. Кос-Анатольського «Оре Семен, оре», «Чабан», «Журилася Настя», «В одній сім'ї» Є. Козака на слова В. Бичка та ін.

Починаючи з 1959 р. цей ансамбль дав більше 130 концертів. Мельнице-Подільський оркестр народних інструментів мав свою публіку та славу серед певних регіонів. Про це свідчить використання традиційних музичних інструментів. Виступи проходили у Тернопільській, Хмельницькій, Житомирській, Чернівецькій областях. Також було відкрито при оркестрі ансамблі троїстих музик. Згодом учасники колективу стали самостійними керівниками колгоспної аматорської самодіяльності.

У 1960 р. у складі оркестру почали відбуватися зміни у зв'язку з підготовкою до Декади української літератури і мистецтва в Москві. Керівники почали змінювати склади груп колективу. Це потрібно було для того, щоб дотримуватися певного співвідношення рівноваги оркестрових груп. Склад оркестру вирішили збільшити ще до 45 виконавців. Група скрипок вже мала до 10 інструментів, вона стала провідною в оркестрі. Також було введено дві басолі і два контрабаси. Склад оркестру згодом поповнили дві відроджені сурми, два баяни, двоє литавр, група сопілок поповнилась ще чотирма інструментами, але кількість цимбалів зменшилася.

У 1962 р. почали відкривати музичну студію при оркестрі. В ній готували молодих виконавці 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 із фаху вихованці студії вивчали елементарну теорію музики, сольфеджіо і грали в оркестрі студії. Термін навчання в студії – 1 рік. Після завершення навчального року учнів студії переводили до великого оркестру.

Мельнице-Подільський оркестр народних інструментів привертав увагу не лише слухачів, але й визначних композиторів та діячів культури. Розробкою нового репертуару для колективу зацікавилися: І. Вимер, І. Міський, А. Кос-Анатольський, Д. Пшеничний, музикознавці Л. Носовий, Б. Шейко, О. Незовибатько, художні керівники та диригент Державної заслуженої капели бандуристів УРСР народний артист України О. Мінківський, а також видатний український поет М. Рильським. Окрім розробки нового репертуару керівник колективу вирішує відкрити при оркестрі експериментальну музичну майстерню для розробки музичних інструментів не тільки для оркестрантів, але й для музичних шкіл.

Плідна робота Мельнице-Подільського оркестру спричинила появу нових колективів українських народних інструментів. З'являється оркестр в с. Брустури Івано-Франківської області, оркестр будинку культури Кіровоградського агрегатного заводу, Уманський оркестр.

Починаючи з 50-х рр. ХХ ст. видатні діячі культури та музичні фахівці України почали міркувати про утворення професійного українського народного оркестру. Різні дискусії щодо майбутнього складу оркестру народних інструментів був між провідними диригентами колективів самодіяльності. Спілка радянських композиторів УРСР ухвалила рішення про організацію державного українського оркестру народних інструментів. Рада працівників Інституту мистецтва, яка відбулася у 1959 р., створила рішення щодо фольклору та етнографії АН УРСР, що мала назву «Створити оркестр

народних інструментів». Це питання вирішувалося вченими-музикознавцями, фольклористами й ентузіастами народно-оркестрового виконавства України. Яскравими представниками були Я. Орлов, В. Зуляк, І. Скляр. Питання складу українського оркестру народних інструментів було відкритим та мало багато суперечок. Різні знавці українського національного музичного мистецтва мали своє уявлення про українські народні інструменти. Розглядалось питання внести до складу бандур , цимбал, сопілок, трембіти, віолончелі, контрабасів та ліри також домри, балалайки, баяни, які на той час набули великого поширення в Україні. Інші знавці національного інструментарія наголошували на те, що ці інструменти не підходять за специфікою музичного побуту українського народу. Для оптимальності вчені вирішили обрати смичкові інструменти, бандури, цимбали, сопілки, як основного складу українського народного оркестру. Для національного колориту колективу також ввели ліру, волинку (козу), трембіту, ударні та інші епізодичні українські народні інструменти.

У 1959 р. було вирішено створити Оркестр народних інструментів Українського радіо і телебачення. Приводом було об'єднання ансамблю бандуристів та хорової капели. Це стало наслідком становлення професійного українського оркестру народних інструментів.

Згодом колектив бандуристів та хорової капели поповнився скрипками, цимбалами, сопілками, флейтою, кларнетом, віолончеллю, смичковим контрабасом та бубном.

Ще одним професійним українським оркестром народних інструментів збагатилась країна у 1959 – 1960-х рр. Це відбулось на Львівщині. Через деякий час там відкрили ще один професійний український оркестр народних інструментів при Львівському телебаченні. Склад оркестру мав: бандури, цимбали, скрипки, сопілки, віолончель, контрабас, кларнет та ударні інструменти. Художнім керівником було обрано Т. Ремешило.

Згодом керівником і диригентом Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення був призначений А. Бобир. Колектив

значно розширився виконавцями. Із 1965 р. оркестр був відокремлений від Ансамблю пісні і почав існувати як самостійний колектив. Складався з духової (сопілка, флейта, кларнети, баяни), струнної (скрипки, альт, віолончель, контрабас, бандури, цимбали), ударної (литаври, малий барабан, бубон, тарілки, трикутник) груп. До складу оркестру також додавали гобой і валторну.

Головною метою Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення було збереження та відтворення українського колориту. Згодом цей колектив почали записувати на платівки. Оркестр українських народних інструментів мав дуже високий рівень, про що свідчить інструментальний склад, жанрово-стильова різноманітність репертуару. Керівники відповідально відносились до оркестрантів та надавали їм професійну музичну освіту. Регулярні виступи оркестру сприяли позитивному рівню серед інших колективів. У подальшому цей оркестр став суттєвою основою для створення великого професійного українського оркестру народних інструментів.

РОЗДІЛ 2

Збереження та відродження національних традицій фольклорної музики у творчих колективах України

2.1. Створення та підбір оригінального репертуару для колективів

В 30-ті роки минулого століття розвиток української музичної культури було затримано. Кількість справжніх художніх набутків зменшилась, а саме у галузі камерно-інструментального виконавстві. Провідними композиторами на той час були: Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Косенко, М. Вериківський, П. Козицький, М. Скорульський та ін.

На прикінці 30-тих років набув розвитку сюжетно-ілюстративний тип програмності. Він зустрічається у тричасному Першому квартеті А. Філіпенка та чотиричастинному П'ятому квартеті В. Косенка, в яких відбулося прагнення до національного стилю.

Стильові та стилістичні ознаки баянних ансамблів набувають специфічних амбівалентних характеристик періоду формування академічного напрямку музичної творчості – направленість на широкі кола виконавців-аматорів та початкова академізація баянних ансамблів. Новий професійний пласт баянної культури ставить нові вимоги до професійної композиторської творчості, потребує нової мови, нових тембрових сполучень, нових жанрів, нового підходу до навчання і формування виконавської інтерпретації[21,с.21].

Остання чверть ХХ століття – період, що характеризується стильовим оновленням музичної мови в літературі баянних ансамблів. Композитори, що стали провідниками в процесі осучаснення репертуару баянних ансамблів – К. Цепколенко, Ю. Гомельська, Л. Самодаєва, О. Щетинський, С. Пілютиков, В. Польова – створили нові жанри, сучасні міксти, що по-новому розкривають тембр інструменту, збагатили ансамблеву баянно-акордеонну літературу оригінальними прийомами, що свідчить про входження української баянної ансамблевої культури в контекст євроінтеграційних процесів зламу ХХ-ХХІ ст [26, с. 73].

У 1930-х рр. репертуар Харківського симфонічного народного оркестру поповнюється перекладеннями класичних творів відомих композиторів. Це були номери із сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга та балету «Лебедине озеро» П. Чайковського, симфонічна картина «У Середній Азії» О. Бородіна. Обробки українських пісень були представлені у творах М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Дрімцова, П. Ніщинського, інструментовку яких зробив В. Комаренко. Репертуар оркестру значно поповнився вітчизняними та зарубіжними композиторами, хоровими та вокальними обробками. Створюються такі твори як: Симфонія № 1 В. Каліннікова, та № 18 К. Мясковського; увертюра «Каріолан» Л. Бетховена, «Робесп'єр» А. Літольфа, «Сон на Волзі» С. Аренського, увертюра до опери «Іван Сусанін» М. Глінки; Концерт Ре мажор для фортепіано з оркестром Й. Гайдна, Угорська рапсодія № 2 Ф. Ліста, твори М. Мусоргського, О. Глазунова та ін.

Провідну роль у складенні репертуару для Харківського професійного симфонічного оркестру народних інструментів мав інструментаторський талант В. Комаренка. Під час роботи з цим колективом художній керівник зробив понад 200 інструментовок. Після цього обробки почали друкувати та відправляти до інших колективів країни.

Оркестранти починають отримувати професійну музичну підготовку. При оркестрі організуються курси гри на народних інструментах. Термін навчання на курсах складав два роки. В ньому викладалися: гра на народних інструментах, елементарна теорія музики та гармонія, інструментовка, оркестрова гра, інструкторські методи, фортепіано. Після іспитів випускники отримували посвідчення інструктора з навчання гри на народних інструментах.

В Харкові у 1935 р була створена перша в Україні самодіяльна опера на базі Симфонічного оркестру народних інструментів і вокальних курсів при Основ'янській музичній школі. Виконувались опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та «Русалка» О. Даргомижського. Ці опери звучали впродовж багатьох років у колективі.

Твори для репертуару Мельнице-Подільського українського оркестру народних інструментів відрізнялися жанрово-стильовою багатоманітністю. В основі репертуару колективу були обробки народних пісень. Це були:

«Подільська фантазія», «Подільська весільна» І. Вимера, «Сюїта на українські теми», «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, «Сюїта на теми румунських пісень». Також репертуар оркестру мав 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. Також репертуар колективу поповнився низкою вокальних творів, які 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.

2.2. Перші досягнення ансамблевого та оркестрового виконавства України

Втілення у розвиток концертного виступу бандури України показало позитивні досягнення в цьому процесі:

- глобальне поширення вокально-інструментального різновиду в Україні (складання численних за формою і складом колективів) у професійному та самодіяльному колективах в різних регіонах України;

- показ та визнання ансамблевого бандурного виконавства в світовому музичному просторі (перемога провідних колективів України на міжнародних конкурсах та фестивалях: тріо «Вербена» (Черкаси), тріо «Мальви» (Одеса), дует «Бандурна розмова» (Львів), квартет «Львів'янки» (Львів), секстет «Чарівниці (Дніпро) тріо «Оріана» (Тернопіль) та ін.;

- активна пропагування творчості й української музичної спадщини в цілому у вокальній творчості бандуристів; суттєві зміни у підході до репертуару (концертна програма колективів українських та зарубіжних естрадних творів квартетом «Львів'янки» (Львів), секстетом «Чарівниці (Дніпро) та ін. мала великий успіх), зокрема поява електронних музичних інструментів у тріо «Вербена» (Черкаси), квартеті «Львів'янки» (Львів);

- новітнім в репертуарі ансамблів бандуристів є виконання вокальних творів з естрадним аранжуванням (секстет «Чарівниці» (Дніпро), тріо «Вербена» (Черкаси), квартет «Львів'янки» (Львів) [19, с. 73].

Аналіз виконавської діяльності провідних ансамблевих форм України та особливостей репертуару засвідчує певні досягнення у розвитку бандурного мистецтва сьогодення, пов'язані з інтенсивним розповсюдженням вокально-інструментального різновиду (функціонування розмаїтих за формою і складом колективів) на професійному та самодіяльному рівнях в різних регіонах України; перемогою провідних колективів України в престижних міжнародних конкурсах та фестивалях; популяризацією вітчизняного сучасного композиторського доробку з різних регіонів країни й української музичної спадщини загалом; творчими пошуками та якісними змінами в репертуарі (виконання українських та

зарубіжних естрадних творів), використанні у супроводі інших музичних інструментів (зокрема, струнних) та сучасних електронних інструментів (електрогітара, електроклавіші тощо); включення в репертуар ансамблів бандуристів творів з естрадним аранжуванням [25, с. 38].

Знаковою подією для України стає проведення перших конкурсів робітничих оркестрів народних інструментів. Це відбулося у 1928 році в Харкові. На конкурсі були представлені шість колективів. Щоб для всіх учасників були однакові умови, вирішили обрати один твір, який будуть виконувати всі учасники. В. Комаренко обрав «Танець маленьких лебедів» із балету «Лебедине озеро» П. Чайковського та зробив власний переклад. Єдиним унікальним колективом став оркестр народних інструментів «Металіст». Лише цей колектив налічував у своєму інструментарію бандури, сопілки, цимбали, кобзи та ін. Цей оркестр отримав другу премію. Оркестр клубу імені Ілліча під керівництвом М. Юзефовича також отримав другу премію. Цей колектив мав склад домр та балалайок.

Організовувалися ці конкурси для виявлення кваліфікаційних колективів та їх керівників. Після участі у конкурсі керівники колективів вирішують відновити репертуар, вдосконалити по групах оркестрові партії. Також було рішення надати художніх керівників всім колективам та забезпечити їх творами вітчизняних композиторів. Це повинно було сприяти вдосконаленню народно-оркестрової творчості України.

Перші перемоги клубу «Металіст» відбулися на Всеукраїнській музичній олімпіаді у 1931 році. Він показав себе як професійний оркестр. Вже за п'ять років колектив отримав нову винагороду. Це була перша Республіканська олімпіада самодіяльного мистецтва. Оркестр народних інструментів «Металіст» здивував всіх слухачів своєю художньо-виконавською майстерністю. Через війну колектив перестав існувати.

Створений у 1951 році ансамбль сопілкарів під керівництвом В. Зуляка, значно розширився інструментальним складом. Він налічував вже 34 – 38 виконавців. Головною особливістю ансамблю було те, що колектив мав

трембіти. Репертуар підбирали з українських та російських народних пісень: «Ой, дівчино, шумить гай», «Ой вербо, вербо», «Меж крутых бережков». Також виконували «Ходит ветер у ворот» М. Глінки.

Вже за три роки існування колективу, який мав вдосконалені інструменти, добре підібраний репертуар, його рекомендують на Республіканський огляд художньої самодіяльності. Колектив відзначили високим професіоналізмом та індивідуальністю у своєму роді.

Перетворення ансамблю на оркестр народних інструментів також мав великі успіхи. Цьому є свідчення його перемог на обласних та республіканських конкурсах і фестивалях.

На початку 1960 р. оркестр отримав другу премію на огляді-конкурсі художньої самодіяльності УРСР. У цьому ж році оркестру було присвоєно почесне звання – «Самодіяльний народний оркестр».

Плідна праця керівників та оркестрантів давала вагомі результати. На обласному огляді-конкурсі, який був присвячений 150-річчю від дня народження Т. Шевченка, оркестр народних інструментів здобув дипломом першого ступеня. Це була не остання перемога колективу. На Республіканському фестивалі самодіяльного мистецтва УРСР оркестру було присвоєно диплом та нагороджено срібною медаллю.

На початковому етапі аматорські колективи виконували обробки народних мелодії, танцювальної музики, мелодії революції та народних мас. Пісні, які мали здебільшого низьку художню якість, були вимовлені як агітація. Кожен керівник оркестру народних інструментів самостійно відтворював та записував партії для груп оркестрантів, вони часто відрізнялися інструментальним складом. Кожний керівник оркестрів постійно підлаштовував під інструментальний склад своїх колективів репертуар - це, звичайно, не давало змоги розширенню репертуару для народного оркестру.

Майстерність художніх керівників, відповідальність оркестрантів надавали оркестру професіоналізму. З цього часу керівники колективів

вирішують перекладати класичні твори для оркестрів. Першими були фортепіанні та скрипкові твори. Перехід репертуару від пропаганди політичних уподобань до класики відзначався великим стрибком у творчості в подальшому всього колективу.

Держава хотіла підпорядковувати репертуарну політику колективів, хоча репертуар музичні колективи складали частіше з українських народних пісень та суто українських композиторів.

Отже, у 1930-х – 1960-х рр. формувалися репертуар та розвиток оркестру народних інструментів. Репертуар народно-оркестрових колективів відзначався жанрово-стильовою різноманітністю. Основу його складали обробки народного пісень, особливе значення займали перекладення класичних творів вітчизняних і зарубіжних композиторів та супроводи вокальних творів.

Так, першу кафедру народних інструментів було відкрито у 1926 р. у Харківському музично-драматичному інституті.

У 1950-х рр. після скорочення кількості студентів кафедру змінили на відділ народних інструментів, який очолювали В. Комаренко, а згодом К. Дорошенко. Відділ працював у складі диригентсько-хорового факультету. Студенти відділу співали у хорі й набували навичок хормейстерства. Велика увага приділялася вдосконаленню методики підготовки майбутніх диригентів. Це було зумовлено тим, що аматорські та самодіяльні оркестри повинні були мати професіональних керівників. Методологічно важливим для формування диригентської майстерності було досконале вивчення творів симфонічної музики. Увага приділялась європейським класикам, а також масштабним композиціям вітчизняних авторів. Оригінальному репертуару для оркестру народних інструментів приділяли значну увагу. Оркестр виконував народні та класичні твори на однаковому рівні.

З 1951 р. кафедра народних інструментів Харківського музично-драматичного інституту увійшла до складу оркестрового факультету. Це мало позитивні результати. Важлива роль у процесі різносторонньої

підготовки студентів належала завідувачу кафедри струнних інструментів, професору І. Добржинцю – блискучому вихованцю Санкт-Петербурзької консерваторії (клас Л. Ауера). Він сприяв розвитку народно-інструментального жанру, вважаючи його самобутньою сферою музичного мистецтва. У цей же час на кафедрі було вперше відкрито клас баяна. Завідувачем став Л. Горенко. Саме завдяки йому у 1960-ті рр. було запроваджено готово-виборний баян. Горенко запроваджував нову методику гри на вдосконаленому інструменті, навчав студентів майстерній грі. Його учні відзначалися технічною підготовкою та культурним смаком.

У 1958 р. відбулося відновлення статусу кафедри народних інструментів Харківської державної консерваторії. В цей час її керівником був М. Лисенко. У цей період запроваджується нова науково-методична база кафедри. Розробка питань артикуляції, втілення штрихової техніки на баяні, професійне виконання кантилени, слуховий контроль культурі звука виховували майбутнього фахівця.

Зародження народної кафедри у Київській державній консерваторії почалося з 1934 року. Організатором і першим викладачем її був Марк Мусійович Геліс. Він закінчив консерваторію з класу фортепіано, але в той же час добре володів гітарою і мав фахові знання про інші народні інструменти. Вже за декілька років у Київській державній консерваторії було засновано кафедру народних інструментів. Спеціалісти отримували освіту в галузі народних інструментів. Випускники могли працювати виконавцями, диригентами, педагогами. Великий внесок М. Геліс вніс у розвиток академічного народно-інструментального мистецтва. При зародженні професійного навчання на народних інструментах методичної основи для підготовки фахівців не було. Митець вкладав дуже багато зусиль, щоб створити власну методику гри на народних інструментах. Для цього він відвідував інших професорів консерваторії. Згодом ця методика вдосконалювалася талановитими учнями та стала відома як київська школа гри на народних інструментах.

Першими випускниками відділення народних інструментів були в майбутньому видатні спеціалісти народно-інструментального мистецтва – Ю. Тарнопольський, Ж. Лінке, В. Воскобойникова, В. Дзиндра, М. Хіврич, К. Стрельченко, В. Шевченко.

На початку діяльності кафедри М. Геліс викладав домру, баян, гітару, концертину, балалайку. Знання з диригування, інструментовки, читання партитур студенти отримували з інших кафедр консерваторії. У класі з фаху студенти вивчали твори вітчизняної та зарубіжної класики, фольклорну музику. На домрі та концертині грали переважно твори з скрипкових партій.

У системі навчання значна увага приділялася професійному художньому вихованню мистецького смаку студентів. Студентів навчали розуміти стилістику творів. М. Геліс прагнув від своїх вихованців самостійно творчо працювати, надавав практичні поради щодо вибору специфічних методів роботи.

У 1950-х рр. склад викладачів поповнився такими постатями як: М. Різоль, Ю. Тарнопольський, М. Канерштейн, П. Поляков, Є. Столова, Н. Потоцька, К. Домінченко. Згодом список поповнився викладачами І. Алексєєвим, І. Яшкевичем, Н. Комаровим.

В цей же час знаковою подією на кафедрі було відкриття класу бандури та цимбалів. Викладати бандуру запросили В. Кабачка, А. Бобира, М. Полотая. Цимбалами завідував О. Незовибатько.

У 1951 р. Київська консерваторія відкрила першу аспірантуру. Вона була єдиною на той час у СРСР. Це мало велике значення для розвитку професійного навчання на народних інструментах для підготовки викладачів на кафедрах народних інструментів вищих навчальних закладів. І. Алексєєв був першим аспірантом. Його робота «Основи викладання гри на баяні» мала успіх у подальшому розвитку баянного мистецтва.

Відкриття кафедри народних інструментів в Одеській державній консерваторії зумовлено було становленням народних відділів у різних навчальних закладах. Головним завданням було підготовка майбутніх

фахівців з народних інструментів. Таким чином у 1932 р. в Одесі у Робітничій консерваторії було організовано відділ народних інструментів. Навчання проводилось на таких інструментах як домра, баян, акордеон. Також викладали диригування та оркестр.

Перший відділ народних інструментів в Одеському музичному училищі був відкритий у 1945 р. Керівником було назначено Л. Перельмана. Викладачами народних інструментів були В. Гаузбрант, К. Кондратьєв, Г. Нарядков.

У 1949 р. в Одеській державній консерваторії почав функціонувати відділ народних інструментів. В. Базилевич, В. Єфремов, К. Кондратьєв, О. Касьянова були першими викладачами. Клас баяна викладав Л. Шаврук, випускник Київської державної консерваторії, під керівництвом професора М. Геліса .

Створена у 1961 р. кафедри народних інструментів в Одеській державній консерваторії, засновником якої була талановитий музикант, диригент і теоретик В. Базилевич. Вона викладала класи баяна, диригування та ансамблю. Створення кафедри було зумовлено на підготовку фахівців. Майбутні професіонали мали освіту педагогів та диригентів. Деякі залишалися на кафедрі та розробляли методичні матеріали, вивчали інші можливості народних інструментів, були знаменитими виконавцями.

Першими випускниками кафедри були баяністи А. Зелінський, Г. Духанов, Л. Кучеренко. Згодом ще одними талановитими педагогами стали домристи В. Касьянов, Д. Іваненко-Орлова, баяністи В. Дікусаров, В. Євдокимов. Їх творча діяльність сприяли на розвиток народно-інструментального мистецтва на півдні України.

Спочатку на кафедрі переважала вітчизняна та зарубіжна класика для баяна, домри, балалайки. Репертуар становив основу художнього виховання музикантів і поруч із цим стимулював навчання аранжуванню, перекладенню і транскрипції фортепіанної, скрипкової, оркестрової літератури. Це стало

вагомим внеском у розвиток музичної культури майбутніх фахівців. Пошуки доцільного репертуару сприяли всебічному розвитку музиканта.

Питання відсутності спеціальної фахової методичної літератури для мистецьких вищих навчальних закладів вирішувались по класах. Тому при створенні методики гри на народних інструментах викладачі використовували як зразки методики гри на фортепіано та вокально-хорового мистецтва.

У 1960-х рр. відбувається значна подія для народного мистецтва. Удосконалення методики викладання гри на народних інструментах, педагогічної підготовки майстерності викладачів, сприяло підвищенню виконавського рівня студентів.

З'явилися перші професійні виконавці на готово-виборному багато тембровому баяні, що дало змогу виконувати різноманітні музичні твори. Можливості баяна тепер дають змогу виконувати різні жанри, стилі, епохи. Репертуар студентів поповнився оригінальними творами А. Репнікова, В. Подгорного, В. Золотарьова, П. Лондонова. Починають виникати нові композитори. Це випускники кафедри народних інструментів Одеської консерваторії: В. Дікусаров, який створив два концерти і низку творів для баяна і домри, М. Кацун та М. Могилевич. Вони зробили вагомий внесок до репертуару оригінального баяну. В. Власов написав оригінальні твори, такі як: три концерти, сюїту, ряд п'єс, джазових композицій для баяна, твори для домри, балалайки, бандури. Також він писав для різних ансамблів, оркестрів народних інструментів та музику до кінофільмів.

2.3. Захист унікальності народних інструментів як складової частини народного оркестру

Першим дослідником українських народних інструментів був М. Лисенко. У своїх роботах він відтворив їх будову, проаналізував стрій і подав характеристику художньо-виражальних можливостей. Збереження українського інструментарію та розуміння методології його дослідження займалися відомі фахівці народного мистецтва України, а саме: А. Гуменюк, П. Демуцький, В. Ємець К.Вертков, М. Грінченко, , П. Іванов, Ф.Колесса, А. Омельченко, Д. Ревуцький, І. Скляр, Г. Хоткевич.

Своєрідною історичною ілюстрацією кобзоподібного інструмента в часи Київської Русі є фрески, на яких зображено старовинний щипковий інструмент, схожий на кобзу. Це було знайдено на Софії Київській. Він має невеликий опуклий корпус, вузьку шийку з ладками і кілька струн. Аналогічні інструменти мали й інші народи, про що свідчать їхні назви: у татар – «кобиз», у турків – «купуз», у румунів – «кобза», в англійців – «бандоре», в іспанців – «бандуррія», у грузин – «пандуї».

Зазначимо, що кобза й бандура – це різні інструменти, які змінювалися протягом століть. Починаючи з XIX ст., відмінність між цими інструментами майже зникла і тому за ними закріпилися назви «кобза», «бандура». Вони стали основою для формування самобутніх інструментів, які, побутуючи протягом віків, є символом національної музичної культури України [7, с.78].

Ансамблям бандуристів виповнилося 117 років. В історичному ракурсі це не так вже й багато. І тому зрозуміло, що цей напрямок діяльності ще досконало не вивчений. Активно працюють над цією проблематикою дослідники Л. Воріна (жіночі та дитячі капели бандуристок), В. Дутчак (становлення та функціонування бандурних колективів за кордоном), Н.Морозевич (проблеми моноансамблю в контексті вокально-інструментальної співогри на бандурі), Л. Мандзюк (ансамблево-виконавська творчість бандуриста), Л. Пасічняк (ансамблеве мистецтво України XX ст.), О. Герасименко та ін [15, 5].

Слід зазначити, що для XIX століття характерним стало пробудження інтересу фольклористів, письменників, композиторів до вивчення кобзарського та бандурного мистецтва науковими методами: запис виконавського репертуару та його аналітичне осмислення, детальний опис побудови інструментарію тощо. Упорядковуються збірки текстів дум, історичних, народних пісень, які згодом вийшли друком як музичні матеріали з традиційного кобзарського репертуару (М. Лисенко, М.Белозерський). У цей час творчість бандуристів розглядалась науковцями переважно в площині аналізування героїчного епосу, а виконавці виступали як такі, що культивували жанр думи [5, с. 112].

Наші предки перетворювали знаряддя праці у музичні інструменти. Це відповідало ставленню людей до звуку. Інтерес до музики, музичних інструментів поширювався від міста до найменшого селища.

Важливою причиною для виготовлення музичних інструментів стало усвідомлення залежності висоти звуку від довжини трубки звукового знаряддя. Це залежить від того, що чим довша трубка, тим нижчий звук. Учені зазначають, що на цій основі з'явилася флейта Пана (багато-ствольна флейта).

Духові музичні інструменти та ударні мають дуже давню історію. В ті часи духові музичні інструменти називали аерофони. Про давність їх побутування свідчать археологічні знахідки.

Так, у 1950-х рр. біля с. Молодове Кельменецького району на Буковині були знайдені три кроманьйонські флейти, виготовлені з рога і гомілкової кістки північного оленя.

Вчені стверджують, що у кургані поблизу с. Скатовка Саратовської області знайдено інструмент типу флейти Пана. Він мав вісім малих кістяних трубок різної довжини та діаметра і з'явився три тисячоліття до н. е.

У 1931 р. у Маріупольському могильнику було знайдено сім дудочок із пташиних кісток, які лежали разом, їх відносять до періоду неоліту. Знавці стверджують що це ствольна флейта типу флейти Пана.

Як відомо, Україна займає одне з найпочесніших місць країн світу щодо різноманітності народного музичного інструментів. Належність до певного народу керуються трьома факторами: часу, простору і суспільним фактором.

До народних музичних інструментів ми відносимо ті, що протягом певного історичного періоду використовувалися тим народом, де його знайшли. Виготовлялися і вдосконалювалися інструменти майстрами та знавцями мелосу. Згод почали підготовувати специфічний фольклорний репертуар.

Ще одним поділом інструментів вважається різновид на загальнонаціональні і регіональні. Загальнонаціональні музичні інструменти включають в себе: бандуру, скрипку, ліру, сопілку, зозулю, торбан тощо. До регіональних народних музичних інструментів відносяться вже: цимбали, флюяра, дводенцівка, дуда, трембіта, теленка, дрімба, бугай, флейта Пана та ін.

Різний інструментарій всіх регіонів значно відрізняється. Але з часом певний народний музичний інструмент міг з'явитися вже в іншому куточку України. Можемо прослідкувати за таким інструментом як цимбали. Вперше на ньому грали на західній Україні, але згод він поширився у центрі країни.

Популярність бандури в цей час переходить з східної України до Львівщини, Івано-Франківська, Тернополя, Рівненської, Житомирської областей. А вже згодом стала загальнонаціональним народним інструментом.

Ще одним показником розмаїття інструментів України є суспільний фактор. Дворянство, духовенство, міщани, козаки мали власні традиційні інструменти, що використовувалися і у сфері народної музики. Таким чином ми бачимо що серед дворянства були поширені гуслі і торбан, духовенство грало на гусях-псалтирах та столоподібних гусях. Козаки частіше за все грали на торбані, тому що це підходило для їх пісень.

Всі ці інструменти збагдшують національну культуру України. Деякі інструменти нажаль не збереглися та загубились впродовж століть. Це ми можемо простежити з історії України, коли козаки мали при собі на війні музичний інструмент, та через поразку ці інструменти загублювалися чи

знищувались ворогами. Також у ХХ ст. більшовицькою владою нищилися інструменти. Влада забороняла грати та відновлювати українські національні інструменти. На той час було знищено багато пам'яток національної музичної культури України. Але піклування та вдосконалення сучасних музичних інструментів України є цінністю для всього людства.

ВИСНОВКИ

1. Народно-інструментальне мистецтво України є величезним духовним скарбом, надбанням багатьох поколінь, яке ґрунтується на принципах міжетнічного взаємозбагачення, взаємодоповнення і взаємозв'язку. Ансамблеве та оркестрове виконавство на народних інструментах в Україні має давні традиції та є важливою складовою музичного мистецтва України як минулого, так й сьогодення.

Колективне та народно-інструментальне виконавство від зародження до повної сформованості, становлять глобальні тенденції розвитку культури України. Це сприяло змінам у мисленні музиканта-виконавця, суспільної свідомості в цілому.

2. Ансамбль – це колективна форма гри, у процесі якої музиканти спільними виконавськими засобами розкривають художній зміст твору. Мистецтво ансамблевого виконання ґрунтується на вмінні виконавця співставляти свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнерів, що забезпечує злагодженість та суголосність загалом.

Крім колективів, основою яких є трійста музика, розрізняються однорідні інструментальні ансамблі цимбалістів, бандуристів, сопілкарів, баяністів тощо. Перехід від ансамблю до професійного оркестру народних інструментів мав багато систематичних змін. Фольклорні національні колективи зверталися до традиційних інструментів, що мали епізодичне значення(ложки, рубелі, інші побутові предмети). Слід врахувати, що в Україні налічується більше 120 інструментів як національного так і іншого походження, які розповсюджені по всій території країни. При формуванні колективу, керівнику слід враховувати специфіку майбутньої творчої роботи ансамблю чи оркестру, яка повинна враховувати потреби суспільства до колективного народно-інструментального виконавства, мати певні темброві групи та інструменти які б відображала національний колорит звучання. Це

давало б можливість виконувати твори, як академічної, так і народної музики.

3. Ансамбль «троїстих музик» відіграє неабияку роль у збереженні традицій ансамблевого народно-інструментального мистецтва України. Від нього починають зароджуватись вже професійні ансамблі та оркестри. Ці колективи орієнтуються на фольклорну та традиційну національну музику. Згодом й професійно-академічна музика з'являється у репертуарі оркестрів. Репертуар традиційних ансамблів «троїстих музик» пошився новими формами та жанрами інструментальної, вокально-інструментальної гуцульської народної музики. Композитори починають писати для оркестрів фантазії та рапсодії. Художні керівники інструментують транскрипції для своїх колективів нові п'єси.

4. Одним із здобутків традиційної української культури є бандурне виконавство зі своїми давніми традиціями, формами (сольна, ансамблева) та різновидами (інструментальний й вокально-інструментальний), що обумовлює потребу його осмислення як феномену національної української культури. Його унікальність полягає в неповторності будови та звучанні інструмента. Виконавство на бандурі є втіленням національної самобутності українців зі своєрідним віддзеркаленням української «картини світу», з притаманним їй морально-етичним характером.

Аналіз виконавської діяльності провідних колективних форм України та особливостей репертуару засвідчує певні досягнення у розвитку бандурного мистецтва сьогодення, пов'язані з інтенсивним розповсюдженням вокально-інструментального різновиду (функціонування різноманітних за формою і складом колективів) на професіональному та самодіяльному рівнях в різних регіонах України; перемогою провідних колективів України в престижних міжнародних конкурсах та фестивалях; популяризацією вітчизняного сучасного композиторського доробку з різних регіонів країни й української музичної спадщини загалом; творчими пошуками та якісними змінами в репертуарі (виконання українських та

зарубіжних творів), використанні у супроводі інших музичних інструментів (зокрема, струнних); включення в репертуар ансамблів бандуристів творів з естрадним аранжуванням.

5. Як й інші різновиди народно-інструментальної традиції виконавство баяністів яскраво виявляє себе у колективних формах музикування, найбільш притаманних фольклорній традиції. Наприкінці XIX ст. виникають численні гармонійні (баянні) ансамблі. Сильові та стилістичні ознаки баянних ансамблів набувають специфічних характеристик періоду формування академічного напрямку музичної творчості – направленість на широкі кола виконавців-аматорів та початкова академізація баянних ансамблів. Новий професійний пласт баянної культури ставить нові вимоги до професійної композиторської творчості, потребує нової мови, нових тембрових сполучень, нових жанрів, нового підходу до навчання і формування виконавської інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусишин Р. Обрядові танці Гуцульщини ХІХ – початку ХХ століття / Р. Андрусишин // Мистецтвознавство. Вісник Прикарпатського університету. – Вип. 30-31. Ч. ІІ. – Івано-Франківськ: Плай, 2015. – С. 181-184.
2. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): дис.... канд. миства: спец. 17.00.01. – теорія та історія культури / Р. Безугла. – К., 2004. – 200 с.
3. Волощук Ю. Гуцульська музика в репертуарі сучасних ансамблів та оркестрів народних інструментів Прикарпаття / Ю. Волощук // Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура: збірник статей та повідомлень наукової конференції з міжнародною участю «Гуцульщина як історико-культурний феномен». – Коломия: Вік, 2009. – С. 35-38.
4. Волощук Ю. Чинники взаємодії автентики та академізму в народно-ансамблевому виконавстві Гуцульщини (на матеріалі творчої діяльності ансамблю «Черемош») / Ю. Волощук // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. ХІ-ХІІ. – Івано-Франківськ: Плай, 2008. – С. 148-152.
5. Герасименко О. Становлення та розвиток професійного ансамблевого бандурного виконавства на Львівщині / О.Герасименко // Наукові збірки Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка. Музикознавчі студії. – 2006. – Вип. ІІ. – 163 с.
6. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: зб. статей / М. Давидов. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського 1998. – 207 с.
7. Жеплинський Б. Кобзарськими стежинами: науково-публіцистичне дослідження / Б. Жеплинський. – Львів, 2002. – 278 с.

8. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект): автореф. дис... канд. миства: спец. 17.00.02. – музичне мистецтво / Є. Іванов. – К., 1995. – 17 с.
9. Іваницький А.І. Український обрядовий фольклор західних земель. Регіональна музична антологія / А.І. Іваницький. – Вінниця: Нова книга, 2012. – 618 с.
10. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: монографія / О. Ільченко / [Відп. ред. А.П.Лашенко]. – К.: КДІК, 1994. – 107 с.
11. Кисляк Б.М. Перші професійні колективи баяністів / Б.М. Кисляк // Музикознавчі студії інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського. – Луцьк, 2014. – С. 44-48.
12. Кисляк Б.М. Передумови виникнення творчості для баяна: кінець ХІХ – середина ХХ ст. / Б.М. Кисляк // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2017. – № 2. – С. 141-144.
13. Кривун М. Інструментарій тріоїстої музики на Гуцульщині / М.Кривун. – Івано-Франківськ, 2016. – 96 с.
14. Лысенко М. Пути формирования развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03. / М.Лысенко. – Л., 1977. – 11 с.
15. Манзюк Л. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства / Л. Манзюк. – Х., 2007. – 19 с.
16. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы: автореф. дисс ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02. / И. Мациевский. – Л., 1990. – 47 с.

- 17.Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) / І. Мацієвський // Ігри й співголосся. Контонація: музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 95-111.
- 18.Слюсаренко Т.О. Ансамблеве бандурне виконавство Західної України другої половини ХХ – поч. ХХІ століття: особливості буття та розмаїття форм / Т.О. Слюсаренко // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. / за ред. В.Даниленка. – Х.: ХДАДМ, 2012. – С. 147-151.
- 19.Слюсаренко Т.О. Ансамблеве бандурне виконавство другої половини ХХ – поч. ХХІ століття мистецькі особливості творчих колективів центрального та південного регіонів України / Т.О.Слюсаренко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків: ХДАДМ, 2013. – № 2. – С. 70-73.
- 20.Слюсаренко Т.О. Шляхи сучасного розвитку бандурного виконавства / Т.О. Слюсаренко // Основи духовного життя українського суспільства та розвиток особистості: Матеріали міжвузівської наукової конференції (м. Харків, 11-12 жовтня, 2004р.). – Харків: Нац. юрид. акад. України, 2004. – С.111-113.
- 21.Трофимчук О. Народно-інструментальне виконавство на тлі глобальних тенденцій розвитку європейської культури / О.Трофимчук // Часопис. – 2010. – № 1 (6). – С. 18-22.
- 22.Хай М. Музично-інструментальна культура українців (Фольклорна традиція) / М. Хай. – Київ; Дрогобич, 2007. – 543 с.
- 23.Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич.– Харків, 2002. – 229 с.
- 24.Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Г. Хоткевич. – Львів, 2009. – 20 с.
- 25.Шевченко М. Методика роботи з ансамблем бандуристів / М.Шевченко. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – 56 с.

26. Чеченя К. Традиції ансамблевої гри в Україні / К. Чеченя // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал. – Київ: Міленіум, 2006. – № 4. – С. 69-74.
27. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. Келдыш. - М., 1990. - 672 с.
28. Онегин А. Е. Азбука баяниста. М., Музгиз, 1962. —80 с. Переизд. 1964, 1969.
29. Онегин А. Е. Школа игры на готово-выборном баяне. М., Музыка, 1974. —191 с. Переизд. 1976—1978
30. Чабан В. А. Некоторые особенности интонационной природы органной музыки И. С. Баха и методы воплощения ее на баяне. Методические рекомендации. Минск, 1979. — 56 с.
31. Марцинковський С. Духовые народные инструменты , их использование в народных оркестрах и инструментальных ансамблях. — Ровно, 1984.
32. Марцинковський С. Ансамбли народной музыки. — Ровно, 1985.