

Історичні есе: У 2 т. – К., 1994. – Т. 2. – 456 с., Полонська-Василенко Н. Історія України. – К., 1992. – 606 с.; 2. Основи демократії: Навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів / Авт. колектив: М. Бессонова, О. Бірюков, С. Бондарук та ін.; За заг. ред. А. Колодій; М-во освіти і науки України, Ін-т вищої освіти АПН України, Укр.-канад. проект «Демократична освіта», Інститут вищої освіти. – К., 2002. – 684 с.; 3. Потульницький В. А. Теорія української політології: Курс лекцій. – К., 1993. 324 с.; 4. Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу // Вибране. – К., 1991. – С. 469; 5. Франко І. Програма галицьких соціалістів // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 45. – К., 1985. – С. 452; 6. Франко І. Що таке поступ // Зібрання творів: У 50 т. – Т. 45. – К., 1985. – С. 340; 7. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. – К., 1991. – С. 9; 8. Грушевський М. Хто такі українці і чого вони хочуть. – К., 1991. – С. 103; 9. Конституція Української Народної Республіки // Республіканець. – 1992. – № 3. – С. 90; 10. Слюсаренко А.Г., Томенко М.В. Історія української конституції. – К., 1993. – С. 60-66; 11. Липинський В. Листи до братів-хліборобів (про ідею й організацію українського монархізму). Писані 1919-1926 рр. – Відень, 1926. – 490 с.; 12. Крип'якевич І.П. Історія України / Відп. ред. Шевченко, Якимович. – Львів, 1990. – С. 175; 13. Крушинський В.Ю., Левенець Г.А. Історія України. Події. Факти. Дати. – К., 1993. – С. 90; 14. Винниченко В. Заповіт борцям за визволення. – К., 1991. – 234 с.; 15. Курносів Ю. Боротьба за ґратами (соціальне обличчя та форми змагань українських в'язнів сумління у 1960-х - 80-х роках) // Другий міжнародний конгрес українців. Львів, 22-28 серпня 1993 р. / Доповіді і повідомлення. Історія, ч. II. – Львів, 1994. – С. 138-142; 16. Дзюба І. Україна перед сфінксом майбутнього // Сучасність. – 2001. – С. 80; 17. Основи демократії: Навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів / Авт. колектив: М. Бессонова, О. Бірюков, С. Бондарук та ін.; За заг. ред. А. Колодій; М-во освіти і науки України, Ін-т вищої освіти АПН України, Укр.-канад. проект «Демократична освіта», Інститут вищої освіти. – К., 2002. – С. 108-120; 18. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX-XX століття. – К., 1996. – 297 с.

*Т.Р. Браніцька*

### **ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ XIII-XX СТ. В ПРОЦЕСІ ГРИ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ**

Всебічний гармонічний розвиток особистості на сучасному етапі неможливий без розвитку національної культури. Кожна людина тільки тоді може цінувати культуру інших народів, коли вона буде любити і зберігати традиції свого національного мистецтва. Відродження і реставрація тих пластів української національної культури, які довгий час знаходились в забутті, у зв'язку з низкою всім відомих історичних причин - проблема державного значення.

Кожний музичний інструмент зберігає життєздатність завдяки своїм неповторним виразним особливостям. Чотириструнна квінтова домра, як і інші сучасні народні інструменти (баян, бандура, гітара, цимбали, широко розповсюджені по Україні. Сучасна домра має великі виконавські можливості. На ній можна виконувати різноманітний репертуар, як специфічно народний, так і класичний (наприклад, скрипковий). Кобза та домра посідають одне з провідних місць в оркестрі й ансамблі народних інструментів. Вони можуть виконувати функції як мелодичного, так і гармонійного складу. Студенти педагогічних університетів повинні не тільки оволодіти грою на музичних інструментах, але й отримати певні відомості з історії розвитку народних інструментів.

Народи колишнього Радянського Союзу в своїй національній музиці користуються музичними інструментами, більшість яких дісталась їм у спадщину від минулих поколінь. З глибокої старовини і до наших днів у побуті трьох братніх народів - російського, українського й білоруського, які в матеріальному, культурному й мистецькому житті мали й мають багато спільного, вживаються однакові музичні інструменти, наприклад, гусла, домра, цимбали, сопілки, бубни, волинка тощо.

З літературних пам'яток того часу ми дізнаємось, що в Київській Русі використовували музичні інструменти для військових потреб. У Никоновському літописі за 1219 р. зазначається: «Князь Святослав Всеволодович повеле своим вооружатися и стяги наволочити и изряди полки в насадах и ударища в бубны и в трубы и в сурны». Отже, бубни, труби і сурни були атрибутами слов'янського війська. У побуті народ користувався духовими, струнними й ударними музичними інструментами. Найпоширенішими з них були гусла, рижки, труби, сопелі, бубни, згодом – сурни, волинка, гудки (смики), домри, ліри, кобзи і інші. Улюбленими інструментами слов'ян були гусла і домра [6, 102].

Носіями музично-літературної культури в той час були билинники і співці-гусярі, а згодом їх спадкоємцями стали скоморохи. Усі вони були покликані самим життям і відігравали важливу культурну і навіть політичну роль. У народних переказах не завжди і не точно відрізняють співців-гусярів від скоморохів, хоч мали вони свій окремий репертуар. Співці-гусярі перейняли від

.....  
билинників їхні історичні та героїчні пісні. Скоморохи, як говориться в старовинній пісні, розважали народ.

Співали вони гумористичних, сатиричних і танцювальних пісень. Зміст цих пісень складався під впливом того, що вони самі бачили, пережили або чули від інших. У своїх піснях скоморохи висміювали чванливих бояр, бичували хабарництво і виставляли на глум зрадників батьківщини.

Чвари князів удільної Русі, а потім татаро-монгольське іго (XIII-XVст.) послабили Русь і затримали діяльність народних митців, але не знищили її. Народ зберіг свою національну культуру. Далекоглядні московські князі бачили, що врятувати батьківщину від татаро-монголів можливо лише єдністю сил всього слов'янського народу, і почали збирати роздрібнену Русь в єдину. Поруч з концентрацією політичної й адміністративної влади в XIV ст. в Москві почалось збирання, переробка і об'єднання культурних досягнень стародавньої Русі. Процес перенесення культурних цінностей до Москви особливо прискорився за Івана Грозного (1530-1584). Він приділяв велику увагу мистецтву - любив церковні співи і гру на музичних інструментах. При ньому особливо розгорнули свою діяльність скоморохи. Це був останній період розквіту діяльності вільного скоморошества. Запрошення скоморохів для постійної роботи при дворах царів, князів та бояр було зародком професійного мистецтва. Уряд і церква особливо увагу звернули на релігійні співи, а скоморохи залишилися на своїх позиціях. Церква у волелюбній діяльності скоморохів з їх їдкими сатирами на бояр і духівництво бачила загрозу основам релігії і почала їх переслідувати [5, 98].

У XVI ст. Стоглавий собор (зібрання вищого духівництва) зобов'язав духівництво вести непримиренну боротьбу з вільним мистецтвом скоморохів. Грі «в гусли і домри, сопелі і в бубен» церква оголосила анафему (прокляття). Царський уряд підтримав духівництво.

За царювання Михайла Романова (1613-1645) вільне мистецтво скоморохів зникає. В організовану при царському дворі «потішну палату» залучаються гусярі, домрачєї, бахарі (оповідачі неблиць, примовок, казок і фантастичних оповідань). Ці новоявлені артисти змушені були своєю виконавською діяльністю підкорити вимогам бояр та царських чиновників і, отже, втратили покликання скоморохів - сміливих викривачів соціальної неправди [5, 126].

У ті далекі часи вже були виконавці-віртуози. З числа скоморохів, які майстерно грали на домрі, в 1618 р. були відомі Богдан Путята, а в 1620 р. Андрій Федоров, Василь Степанів. У 30-х роках XVI ст. діяли незрячі домрачєї - Гаврило, Яків, Лука, Наум і Петро [1, 120]. Отже, музика і співи при царському дворі і в бояр заохочувались, а діяльність в народі вільних скоморохів переслідувалась. В цьому напрямі уряд діє рішуче: видає низку наказів про заборону користування музичними «знаряддями». Заборонялося запрошувати до себе в дім скоморохів з домрами й іншими музичними інструментами.

У 1649 р. верхотурський воєвода дав такий наказ прикажчикові Ірбітської слободи: «А где объявятся домры и сурны, и гудки, и гусли, и хари (личина, маска) и всякие гудебные бесовские сосуды, и тебе б то все велеть выймати, и изломав те бесовские игры, велеть жечь, а которые люди от сего богомерзкого дела не отстанут, тебе б по государеву указу тем людям чинить наказание».

За царювання Олексія Михайловича (1645-1676) народних музикантів взагалі вигнали з потішної палати, і замість них там появились співці релігійних віршів, яких пізніше почали називати «верхові богомольці». Скоморошество було зовсім заборонено. Скоморохи почали переселятись в далекі і глухі місця. Одним з останніх актів заборони була «Пам'ять» ростовського митрополита Іони (1657), в якій рішуче вимагалось: «Лета (1657) октября в 23 день... учинить заказ крепкой, чтоб отнюдь скоморохов и медвежьих поводчиков не было и в гусли и в домры и в сурны и в волынки и во всякие игры не играли и песней сатанинских не пели и мирских людей не соблажняли, а буде такие люди впредь объявлятися и указу сего святительского не послушают... тем людям быть... в великом смиреннии без пощады й во отлучении от церкви...»[5, 175]. Так закінчувалась діяльність скоморохів і у віддалених від Москви місцях. Вільна пісня і музика скоморохів зовсім замовкла.

Світські співи й музика відроджуються за часів Петра I (1682-1725). У Росію завозять музичні інструменти, відкривають театральні видовища, в армії вводять духові оркестри. Народ відновлює народні інструменти. Було знайдено зразки старовинної домри. Вона складалася з яйцевидного корпусу та досить довгої шийки і мала дві струни. Грали на ній медіатором.

Треба зазначити, що в ті далекі від нас роки вже існували домри різних розмірів. Так, із записів у двірцевих книгах за 1644 р. ми дізнаємось, що «по государеву указу и по приказу Ивана Федоровича меньшого Стрешнева куплено домришко по цене восемь денег». А в числі майна князя В. Голіцина в 1690р. до казни надійшла «домра большая басистая в нагалище дерев, ц. рубль». Якщо

в записках зазначають малу й велику домри, то треба думати, що існували домри і середнього розміру - альтові, тенорові.

З відродженням старовинної домри появились і талановиті виконавці. Але поширенню домри в народі заважала складна її конструкція, а саме - овальний корпус, виготовляти який вміли лише досвідчені майстри. Очевидно, це й привело до спрощення корпусу, який згодом набрав трикутної форми і став складатися з деки, задинки і прикріплених до неї п'яти клепок. Ручку було скорочено. Цей інструмент дістав назву балалайки.

Балалайка швидко поширилась у народі. У 1883 р. з грою на балалайці в селі Мар'їно Тверської губернії ознайомився amator народної пісні і музики В.В. Андрєєв (1861-1918). Народився у дворянській сім'ї. Мати його знала кілька мов, мала чудовий голос, грала на фортепіано. Батько рано помер і виховання сина взяла на себе мати. Василь вивчав клас скрипки і фотепіано. Спілкуючись з дітьми простого народу, він навчився грати на гармошці. У 14 років він знав багато народних пісень і танців. Своє навчання Василь продовжує у Петербурзі із класу скрипки. У 22 роки Андрєєв почув випадкову гру на балалайці селянина Антипа. Балалайка зацікавила його як масовий національний музичний інструмент, і він вирішив зробити балалайки різних видів і створити з них ансамбль. Після експериментальних робіт музичний майстер Ф.Є. Посербський під керівництвом Андрєєва та за консультацією досвідченого музиканта М.П. Фоміна сконструював балалайки різних розмірів і з різним строем: пікколо, альт, бас, контрабас і, нарешті, балалайку-секунду. У 1887 р. з'явився перший в Росії ансамбль національних народних інструментів, який був названий хором балалайок. Скоро хор балалайок почав виступати з концертами по Росії, а в 1889 і 1892 рр. виїздив для концертів у Париж. Французька преса і такі видатні композитори, як Бенжамен Годар і Жюль Масне схвально прийняли виступи першого хору балалаєчників. Це сприяло розвитку балалаєчних гуртків [3, 27-31].

Тональна і технічна обмеженість балалайок і недостатність оркестрового діапазону примусили В.В. Андрєєва розшукувати інші національні народні інструменти для організації з них повноцінного оркестру народних інструментів. У 1896 р. учень В.В. Андрєєва С. Мартинов знайшов у селі В'ятської губернії старовинну домру і привіз її до Петербурга Андрєєву, який мріяв про введення домр до складу хору балалайок. За цим зразком домри майстер С.Н. Налімов за консультацією М.П. Фоміна сконструював різновиди домр: малу (приму), середню (альтову) та басову, а трохи згодом - пікколо і тенор. Інструменти були триструнні. Таким чином, оркестр поповнився домрами, а в 1897р. брьолкою(пастуша дудка), роботи майстра Герля, а далі сопілками, гуслами й іншими інструментами.

Так появился перший національний оркестр російських народних інструментів, який називався «Великоруським». Оркестр Андрєєва в 1908, 1909 і 1910 рр. відвідав Париж, Лейпциг, Берлін, Лондон й інші міста Європи, а в 1911 р. Америку. У програмі цього оркестру, в основному, була народна пісенна й танцювальна музика. Світова преса високо оцінила художню діяльність російського оркестру народних інструментів. Але царський уряд не оцінив ні роботи Андрєєва, ні діяльності його талановитого колективу. Тільки після Великої Жовтневої соціалістичної революції оркестр здобув визнання й одержав гідну назву «Оркестр російських народних інструментів ім. Андрєєва».

У січні 1961 року радянська громадськість широко відзначила сторіччя з дня народження В.В. Андрєєва як засновника першого оркестру російських народних інструментів, видатного музичного діяча, диригента і композитора, ідеї якого у великій мірі сприяли розвитку оркестрів народних інструментів і на Україні. Поширення оркестрів народних інструментів, до складу яких входили триструнні домри квартового строю, спонукало ініціативних любителів сольної і ансамблевої гри на цих інструментах перекоструювати домру так, щоб діапазон її розширився, а техніка гри на ній полегшилася і наблизилася до скрипкової.

Одним з таких енергійних реформаторів був видатний музикант і педагог Григорій Павлович Любимов (1881-1934). Повернувшись у 1908 р. з Сибіру, куди його було заслано царським урядом за активну участь в революції 1905 р., Г.П. Любимов у співдружності з музичним майстром С.Ф. Буровим створив чотириструнну домру-приму квінтового строю. Ця домра за технічними й художніми якостями була цілком придатна для сольної і ансамблевої гри і, крім того, відкрила можливість широкого використання багатой скрипкової літератури.

Коли проблему створення чотириструнної домри-прими було розв'язано, то неминуче постало питання про виготовлення й інших типів домр для ансамблевої й оркестрової гри. У 1913 р. Г.П. Любимов вже керує квінтетом домристів. Згодом до квінтету був запрошений відомий вокаліст О.В. Ковальов. В 1921р. цей невеликий камерний ансамбль вирушив в концертну подорож до Швеції

## Серія: ІСТОРІЯ

і Норвегії. Концерти пройшли з великим успіхом. У 1925р. ансамбль виступив на Всесвітній виставці у Парижі. Преса й відвідувачі відділу виставки «Музика в житті народів», де проходили концерти, високо оцінювали концертну діяльність квартету.

Після концертів у Парижі квартет виїхав до Німеччини і Швеції. Незмінний успіх був супутником концертів цього художнього колективу, що істотно вплинуло на поширення чотириструнних домр. Працюючи з квартетом, Г.П. Любимов енергійно допомагав створенню самодіяльних домрових ансамблів і оркестрів.

У 1918 р. були організовані самодіяльні ансамблі й оркестри, до складу яких входили домри пікколо, прима, альт, тенор, бас і контрабас. Створився повноцінний ансамблевий організм на зразок ансамблів смичкових інструментів. Великого поширення набула чотириструнна домра на Україні. Вона зайняла провідне місце в художній самодіяльності як сольний, ансамблевий і оркестровий інструмент. На олімпіадах, фестивалях тощо домрові ансамблі й оркестри виступають з досить складним і відповідальним репертуаром.

У 1939 р. на I Всесоюзному огляді виконавців на народних інструментах в Москві за високу музичну культуру і техніку володіння інструментом були відзначені молоді домристи-солісти: П. Марецький (Вороніж), Г. Казаков, С. Якушкін і А.Троїцький (Київ). В їх репертуарі були класичні твори з літератури для скрипки (сонати, концерти Ф. Мендельсона, М. Паганіні та ін.), а також твори, спеціально написані для домри, наприклад, концерт на українські теми композитора П. Глушкова (Київ).

В останні роки репертуар солістів поповнюється оригінальними творами радянських композиторів. Серед солістів набули популярності концерти для домри в супроподі симфонічного оркестру українських композиторів Д. Клебанова, К. Домінчина, Л. Шишеніна. Цінне те, що ці концерти написані у співдружності з солістами-домристами. Кілька творів для домри написав композитор М. Будашкін [7].

Щороку на оглядах, олімпіадах і конкурсах виявляються талановиті виконавці на чотириструнних домрах. У 1957 р. на Всесоюзному конкурсі в Москві були відзначені М. Білоконєв (Київ), А. Улахлі і А. Григоренко (Херсон); Ф. Каравай (Харків) дістав звання лауреата конкурсу виконавців VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів. Треба відзначити, що майже всі кращі солісти виходять з самодіяльних оркестрів і ансамблів народних інструментів. А таких колективів на Україні стало багато. Значне місце належить колективам, які систематично і вперто працюють над набуттям високої виконавської майстерності. Так, у Миколаєві більш як 30 років тому з ініціативи конструктора Ф. Бокова було організовано невеличкий ансамбль виконавців на народних інструментах, реорганізований в оркестр. На республіканській олімпіаді в м.Харкові цьому колективу під керівництвом Т.Ф. Манілова було присвоєно назву I Всеукраїнського оркестру робітників-металістів. З року в рік колектив підвищує свою кваліфікацію, склад його збільшується (понад 50 виконавців). У 1957 р. оркестр дістав звання заслуженого оркестру республіки.

В останні роки велику творчу роботу проводить молодіжний оркестр який зайняв перше місце на Всесоюзному фестивалі в Москві в м.Луганськ. У 1957 р. оркестрові народних інструментів Київської ордену Леніна консерваторії на республіканському огляді було присуджено першу премію [2]. На той час в Україні були поширені оркестри народних інструментів й ансамблі, до складу яких здебільшого входять чотириструнні домри. Домра є не тільки оркестровим та ансамблевим інструментом, але й сольним.

Історія розвитку виконавських традицій гри на народних інструментах – складний багатогранний процес, спрямований передовсім на розвиток «особистісних сфер» студента – музиканта за параметрами емоційності, мотивації, когнітивного стилю, вольової регуляції дій, на основі яких виокремлюються найважливіші компоненти його духовного потенціалу.

### ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. О народной музыке /Сост. И. Земцовский, А. Кунабаева. – Л., 1987. – 248 с.; 2. Вопросы музыкальной педагогики: Сб.ст. – Вып. 6. – Л., 1975.- 342с.; 3. Методика обучения игре на народных инструментах. – Л., 1976.- 151с.; 4. Халабузарь П., Попов В., Добровольская Н. Методика музыкального воспитания. – М., 1990.- 182с.; 5. Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI-XVIII ст.– 1872.- 248с. 6. Фомицын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты. С-Пб., 1891.- 263с.; 7. Лысенко Н.Т. Методика обучения игре на домре. – К., 1990.- 91с.