

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. Лисенка

На правах рукопису

КОРЧИНСЬКА-ЯСКЕВИЧ

Божена Мирославівна

УДК 78.481

**ВИТОКИ І СТАНОВЛЕННЯ
ПРОФЕСІЙНОЇ СОПЛКОВОЇ КУЛЬТУРИ
В ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Наукові керівники:

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Стельмащук Роман Степанович

Доктор мистецтвознавства,

професор кафедри духових

та ударних інструментів

ЛНМА ім. М. Лисенка

Карп'як Андрій Ярославович

Львів – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА І ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ШЛЯХ СОПІЛКИ ЯК ЕТНОРІЗНОВИДУ ДАВНІХ ФЛЕЙТОВИХ АЕРОФОНІВ	11
1.1. «Археологічний» період флейтових аерофонів: верхній палеоліт – доба заліза.....	12
1.2. «Етнографічний» період флейтових аерофонів: VI–XXI ст.	29
1.3. Поздовжні флейти у східно- та західноєвропейській міській культурі XI–XVIII ст.	44
Висновки до розділу 1.	57
РОЗДІЛ 2. АКАДЕМІЧНИЙ ПЕРІОД: СТАНОВЛЕННЯ СОПІЛКИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПИСЕМНОЇ ТРАДИЦІЇ	59
2.1. Сопілки I половини XX ст. в контексті формування осередків музичної освіти, ансамблів сопілкарів та оркестрів народних інструментів	59
2.2. Перший етап модифікації діатонічних сопілок і поширення сольного виконавства 1954–1970 рр.: В. Зуляк, І. Скляр, О. Шльончик. Є. Бобровников, В. Попадюк	66
2.3. Розвиток конструкції сопілок в 1970-ті – 2000-ні рр. Хроматична сопілка Д. Демінчука: нове явище на перехресті етнічної і академічної музичних культур.....	87
2.4. Рівненський, Луцький, Дрогобицький та інші осередки академізації	110
Висновки до розділу 2.	118

РОЗДІЛ 3. СТАНОВЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ СОПІЛКОВОЇ ШКОЛИ ЯК СКЛАДОВОЇ УКРАЇНСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ В АКАДЕМІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ	119
3.1. Засновник Львівської сопілкової школи Мирослав Корчинський: аналіз діяльності в контексті аспектів професіоналізації сопілкарства	119
3.2. Формування нового сопілкового репертуару: 1970–2010 рр.	137
3.3. Основні риси академічного сопілкового виконавства періоду 1990–2010 рр.: звукоідеал, виконавська практика	148
3.4. Концертна та наукова діяльність сопілкарів Львівської школи: кінець ХХ – початок ХХІ ст.	162
3.5. Хроматична сопілка і споріднені аерофони в академічній практиці зарубіжжя: ХХ–ХХІ ст.	167
Висновки до розділу 3.	185
ВИСНОВКИ	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	192

ВСТУП

Актуальність теми. Генеза сопілки сягає палеолітичного часу, а найдавніші артефакти, знайдені на території України, зокрема флейти з мустьєрської стоянки Молодове-V, налічують $17\ 000 \pm 1400$ р. Розвиток флейтових аерофонів продовжився в неолітичних скотарських осередках Причорномор'я, у культурі Середньовіччя, у пастівницькій традиційній культурі Південно-Східних Карпат, де флейтові аерофони розвинулися у кількісно значну групу різновидів. Документальні джерела XVI–XIX ст. свідчать про наявність флейтових аерофонів у міській музичній культурі України.

У XX ст. на хвилі українського відродження сопілка увійшла в перелік спеціальностей вищої музичної освіти найостаннішою, тож актуальною проблемою постало висвітлення засад сопілкового мистецтва як нового явища у просторі українського інструменталізму. В українській науці не існує цілісного дослідження, що панорамно висвітлювало б історію сопілкового виконавства від його архаїчних і традиційних форм до академізованого сопілкового мистецтва, заснованого на музиці писемної традиції. Його зародження пов'язане з низкою постатей української музичної культури XX ст., роль яких в контексті розвитку сопілкарства потребує належного висвітлення. Серед них – Є. Бобровников, В. Зуляк, Н. Матвеев, І. Скляр, М. Тимофійв, О. Шльончик. Втілення їх конструкторських, педагогічних, художніх ідей конкретизувалося й розвинулося в діяльності Д. Демінчука – конструктора концертної хроматичної сопілки і М. Корчинського – засновника Львівської академічної виконавської школи.

Усвідомлене крізь призму етнічної традиції, академічне сопілкове мистецтво протягом тривалого часу перебуває у процесі своєї адопції професійним музичним світом, однак залишається явищем майже екзотичним. Популярність новоствореної хроматичної сопілки, спричинена гаданою простотою техніки гри, призвела до легковажного підходу та інфляції уявлень про її виразовий потенціал. Докорінні трансформації, спричинені зміною середовища функціонування

сопілкового виконавства, модифікацією інструментарію, розбудовою репертуару і появою професійних виконавців – носіїв європеїзованих стандартів гри – залишилися поза увагою дослідників. Проблематика українського інструментарію присутня в дослідженнях, серед яких є присвячені бандурі (Р. Гриньків, Д. Губ'як, В. Дутчак, І. Зінків, О. Кушнір, Л. Пасічняк, І. Скляр та ін.), цимбалам (Т. Баран, О. Незовибатько), баянові (М. Давидов, А. Душний, Д. Кужелєв, В. Князєв та ін.), іншим інструментам. Проте хроматична концертна десятиотвірна сопілка та сопілкова виконавська культура, як явище трансепохальне, висвітленими не були.

Особливо **актуальним** є виявлення зв'язку між розвитком різновидів конструкцій сопілок та прогресом виконавських технологій, а також заснуванням Львівської академічної школи сопілкового виконавства; висвітлення концептуально розбіжних напрямків сопілкового виконавства; виокремлення своєрідних рис українського сопілкового виконавства на тлі загальноєвропейського мистецтва гри на споріднених інструментах, що сприяє внутрішньому осмисленню сопілкової культури, як органічної частки українського інструменталізму.

Зв'язок роботи з науковими планами, програмами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка у відповідності з темою підрозділу «Музичне виконавство: історія, теорія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ЛНМА імені М. В. Лисенка на 2012–2017 рр. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (витяг з протоколу № 4 від 10.12.2015).

Мета дослідження – виявити та обґрунтувати історичну тяглість сопілкової культури як динамічного і багатовимірного явища, закоріненого в архаїчній музичній традиції минулого та інтегрованого у простір сучасного українського інструменталізму на різних рівнях музичних практик. Відповідно до мети розв'язуються такі **завдання**:

– проведення історико-генетичного аналізу сопілки як різновиду давніх флейтових аерофонів та обґрунтування періодизації сопілкової культури;

– огляд стану вивчення сопілки та сопілкової музики у працях українських етнографів та етноорганологів;

– здійснення історико-порівняльного аналізу морфологічних та акустичних властивостей сопілок на прикладі їх різновидів періоду 1920 –2010-х рр.;

– висвітлення діяльності митців ХХ ст., причетних до академізації сопілкового мистецтва, зокрема Д. Демінчука – творця нового національного інструмента – та М. Корчинського – засновника академічної виконавської школи;

– систематизація сопілкового репертуару та висвітлення педагогічної, виконавсько-концертної діяльності представників українського сопілкового виконавства ХХ ст.;

– виявлення домінантних рис Львівської академічної школи сопілкового виконавства;

– моніторинг та сучасна оцінка сопілкового виконавства у просторі українського інструменталізму в його зіставленні з мистецтвом гри на споріднених аерофонах Європи.

Об’єктом дослідження є сопілкова культура України як цілісне історико-культурне явище.

Предмет дослідження – професійне сопілкове мистецтво, досліджуване як матеріально-духовний артефакт культури в аспектах генези, функціонування, конструювання інструмента, композиторської та виконавської творчості, Львівської академічної школи сопілкового виконавства, нового явища у просторі українського інструменталізму.

Матеріалом дослідження слугували археологічні знахідки флейтових аерофонів; іконографічні джерела; сопілки різних майстрів; українська міфологія, поезія та проза; фонозаписи; концертні виступи сопілкарів; особиста практична діяльність дисертантки.

Хронологічні межі дослідження охоплюють періоди побутування флейтових аерофонів, підтвержені археологічними знахідками, сучасною теорією етногенезу, архаїко-музичними рудиментами в аерофонній традиційній музиці Гуцульщини, а також живими носіями сопілкової культури.

Методологічною основою став комплексний підхід, в якому поєднані такі методи: *історико-генетичний* – застосований для аналізу походження і розвитку флейтових аерофонів, зокрема сопілки як одного з різновидів; *історико-порівняльний*, застосований при аналізі споріднених флейтових аерофонів інших культур, а також при опрацюванні наукових та іконографічних джерел; *усного опитування*, використаний для вивчення життєтворчості Є. Бобровникова, Д. Демінчука, В. Зуляка, М. Корчинського, О. Шльончика, Б. Яремка; *діахронний* – при аналізі репертуару; *експериментальний* – для з'ясування цінності впроваджених виконавсько-технологічних новацій у період академізації.

Теоретичною базою дисертації стали *праці з історії та теорії культури* (М. Грушевський, Л. Гумільов [168, 35]); *етнологічні, етнографічні, етноорганологічні та етномузикологічні дослідження* (І. Вагилевич [23], Н. Ганудельова [30, 31], С. Грица [45, 47], А. Гуменюк [37, 38], Р. Гусак [43], Л. Залізник [70, 71], І. Зінків [73], Ф. Колесса [87], Л. Кушлик [105], М. Лисенко [111, 112], С. Людкевич [116], І. Мацієвський [130-132], О. Олійник [146, 147], А. Фамінцин [188], М. Хай [194], Г. Хоткевич [196], Л. Черкаський [199], В. Шухевич [213], Б. Яремко [215–225]); *праці з історії виконавства на національних інструментах* (Т. Баран [11], Ю. Бойко [18], М. Давидов [51–53], П. Іванов [78, 79], М. Імханицький [77], М. Корчинський [96], Л. Пасічняк [150, 151], Л. Понікарова [157], Т. Сідлецька [176], О. Трофимчук [185, 186]); *методичні праці* (В. Апатський [6], Р. Дверій [56], Р. Гусак [40, 42], В. Гуцал [50], М. Корчинський [97–99], В. Посвалюк [159], І. Скляр [177], Б. Яремко [223, 225]); *дослідження історії духового мистецтва* (М. Бетц [226], Й. Деген [230], С. Левин [109], Г. Мьок [239], Г.-М. Петер [245]); *біографічні джерела* (В. Дудченко [64], Л. Носов [144, 145], Н. Супрун-Яремко [181]); *дослідження українських та західноєвропейських іконографічних джерел* (Н. Бабій [10], Б. Кіндратюк [85], Ніколас С. Ландер, В. Свенціцька [172], К.Чеченя [205, 206]); *культурологічні праці* (С. Грица [48], Р. Гусак [43, 44], Ю. Лошков [113–115], Н. Тарасов [250–254], І. Федорченко [189]); *праці з акустики* (В. Порвенков [158], І. Алдошина, Р. Пріттс [3]).

Джерельною базою дослідження є: давні та сучасні зразки сопілок, що містяться у фондах українських музеїв та приватних колекціях; старовинний та сучасний репертуар сопілкарів, а також виконавців на споріднених інструментах (чакан, блокфлейта); професійні аудіо- та відеозаписи виступів сопілкарів; інтерв'ю із Л. Бобровниковою, Д. Демінчуком, Я. Зуляком, В. Шльончик, О. Бешуном, М. Чудаком, М. Корчинським, Д. Богдановським, Б. Яремком, М. Тимофіївим; особистий архів автора.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у запропонованій цілісній концепції еволюції професійної сопілкової культури. В дослідженні вперше:

- розкрито етапи розвитку сопілки як різновиду флейтових аерофонів в рамках запропонованої М. Корчинським періодизації сопілкової культури як «археологічної», «етнографічної» та «академічної»;

- зібрано і систематизовано найважливіші результати досліджень сопілкової культури видатних українських етнографів та етноорганологів;

- на підставі аналізу конструкцій різновидів сопілок ХХ ст. виділено етапи і основні тенденції їх розвитку;

- на основі проведених інтерв'ю зібрано біографічні відомості про майстрів сопілки та виконавців і висвітлено постаті, які відіграли ключову роль у становленні сопілкарства як академічного мистецтва;

- досліджено й обґрунтовано функціонування Львівської академічної школи сопілкового виконавства;

- проаналізовано і висвітлено жанрово-стилістичні риси сопілкового репертуару в їх історичному аспекті;

- на основі аналізу історичного шляху, конструкції сопілки та репертуару виявлено та пояснено споріднені риси з аерофонами європейських академічних культур (блокфлейта, чакан та ін.).

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть заповнити прогалину в історії виконавства на реконструйованих національних інструментах і актуалізувати навчальні курси з історії виконавської

майстерності та інструментознавства. Матеріали праці здатні принести користь у спрямуванні самостійної праці виконавців, педагогів і стати базою для майбутніх наукових досліджень та методико-педагогічних розробок, пов'язаних із національними музичними інструментами.

Особистий внесок здобувача полягає у зібраних і систематизованих історичних відомостях про функціонування сопілкового виконавства, репертуар, виготовлення інструментів, нотну літературу та педагогічні осередки в контексті академічної музичної традиції ХХ ст. в Україні; у виявленні й обґрунтуванні унікальності моделі десятиотвірної хроматичної сопілки Д. Демінчука. Всі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри історії музики та кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Її основні теоретичні положення та висновки оприлюднено на таких науково-практичних конференціях: IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 23-27 березня 2002 р.); IV Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ ст.» (Дрогобич, 30 квітня – 2 травня 2011 р.); II Всеукраїнська науково-практична конференція, присвячена 75-річчю від дня народження Віктора Власова «Творчість композиторів України для народних інструментів» (Дрогобич, 2 грудня 2011 р.); Наукова конференція «Молоде музикознавство – 2013» (Львів, 17–18 грудня 2013 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, 25–26 лютого 2015 р.); Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (Львів, 24–25 лютого 2016 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено в чотирьох одноосібних публікаціях у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, і одна стаття – в іноземному фаховому виданні:

1. Корчинська Б. Сопілка і блокфлейта: роль та місце в музичній культурі України / Б. Корчинська // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.Чайковського: зб. наук. пр. – Київ. – 2010. – Вип. 91.– С. 229–238.
2. Корчинська Б. Сопілка в міській культурі XV–XIX ст.: виникнення, розквіт, занепад / Божеана Корчинська // Музикознавчі студії Волинського національного університету ім. Л. Українки та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського: зб. наук. пр. – Луцьк. – 2011.– Вип.8. – Луцьк. – С. 125–134.
3. Корчинська-Яскевич Б. Конструкторська діяльність Дмитра Демінчука в процесі становлення професійного сопілкарства / Божеана Корчинська-Яскевич // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Серія: Мистецтвознавство. – Івано–Франківськ. – 2012. – Вип. 24–25. – С. 354–361.
4. Корчинська-Яскевич Б. Сопілкове виконавство на зламі XX–XXI століть: феномен Львівської академічної школи професійного виконавства / Божеана Корчинська-Яскевич // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського – Луцьк. – 2012. – Вип. 10. – С. 183–192.
5. Korczyńska-Jaskewycz B. Ukraiński chromatyczny flet prosty (sopiłka) konstrukcji Dmytra Deminczuka: nowe zjawisko na skrzyżowaniu etnicznej i profesjonalnej kultury muzycznej / Bożena Korczyńska-Jaskewycz // Klucz. – Pismo Akademii muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. – 2014. – № 13. – S. 43–50.

Структура дисертації. Дисертація складається зі Вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (258 позицій). Загальний обсяг – 215 сторінок, з них основного тексту 191 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЙНИЙ ШЛЯХ СОПІЛКИ ЯК ЕТНОРІЗНОВИДУ ДАВНІХ ФЛЕЙТОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Однією із проблемних зон дослідження сопілкової культури в її динаміці виявилася періодизація. Як важливий інструмент систематизації, періодизація виокремлює з часового континууму основні історичні періоди, відображаючи найсуттєвіші зміни трансформацій сопілкової культури, виявляючи її внутрішні закономірностей, що дає підстави для наукового узагальнення. М. Корчинський розмежував періоди на *археологічний*, *етнографічний* та *академічний* [95] без деталізації часових меж і уточнень. З цієї причини прийнята за основу даного дослідження періодизація потребує обґрунтування. *«Археологічний» період*¹ розмежовує аналіз інструментарію як об'єкта археології від традиційного інструментарію музичної культури слов'янського етносу. Хронологічні межі охоплюють верхній палеоліт – добу заліза, що представлені достатньою кількістю артефактів. Термін *«Етнографічний» період* окреслює час побутування сопілкової культури, пов'язаний із селянським побутом, а також відокремлює *традиційну* професійну виконавську культуру від *академічної* професійної сопілкової культури. Хронологічні межі охоплюють період від VI до XXI ст. Нижня межа визначена актуальними історико-етнологічними даними про ранньослов'янські городища Карпатського регіону. Верхня межа періоду визначена сьогоднішніми даними про існування традиції, зібраними під час польових досліджень етноорганологів. *«Академічний» період* починається разом із появою перших навчальних посібників для сопілки в середині XX ст і триває дотепер, окреслюючи нові умови для розвитку теоретичної, методологічної, педагогічної думки, практичних експериментів і формування професійної школи гри на сопілці, передусім у сфері академічної освіти різних рівнів.

¹ Формулювання «археологічний період» зустрічається також у праці М. Хая [194, с.33].

1.1. «Археологічний» період флейтових аерофонів:

верхній палеоліт – доба заліза

В музично-історичній науці духові інструменти належать до найдавніших, серед них найпершими, що з'явилися, прийнято вважати саме флейтові аерофони [247]. Проблема історичної генези музичних інструментів досліджувана десятиліттями, та однозначної відповіді на питання, чому і як виник музичний інструментарій, немає. Прагнення людини віднайти відповідь на це запитання штовхало її до пошуків у міфологічних джерелах. Так, виникнення багатоцівкової флейти (сірінкс) приписували міфічному богу лісів та полів Пану, що закохався в лісову німфу Сірінкс, але навіював на неї жах. Аби врятуватися, німфа кинулася до ріки з проханням врятувати її, і річковий бог перетворив її на очерет. Від жалю Пан зрізав очерет, зробив з нього флейту і назвав іменем коханої – Сірінкс. Походження поперечної флейти описує ще один давньогрецький міф про богиню Афіну Палладу, яка винайшла цей інструмент. Але, побачивши, як потворно роздуваються її щоки при грі, Афіна кинула флейту і наклала прокляття на кожного, хто до неї доторкнеться. В Біблії знаходимо таке: «Ада породила Іавала... Ім'я брата його Іувал: він був батьком всіх, що грають на гуслах і свирілях» (Бут. 4:20–21). Бойки й дотепер вірять у те, що «всю музику дерев'яну (*пищавку і скрипку* – Б. К.) видумав премудрий Соломон» [222, с. 332].

Гнат Хоткевич описує процес творення так: «Заложивши травину межі пальці, можна ...передражнити півня, а при деякім умінню здобути й інші оригінальні звуки. Дмухнувши в горіх – свистун, в закриту з одного боку стволину очерету, в гусяче перо – можна почути пташиний свист. Та й просто за поміччю власних зубів можна дуже добре засвистіти... Тоненький прутик, стебелінка льону, натягнута нитка дають вже різницю тонів – маємо, словом, прототипи різного роду інструментів. .. [196, с. 171] і далі «...якщо вважати, що першим духовим інструментом була цівка очеретини, в яку дмухав вітер, а людина це помітила й дмухнула собі, то слід буде визнати таку дудку з закритим одним

кінцем інструментом первісним» [196, с. 175]. Однак, видатний німецький органолог Курт Закс, який першим сформулював науковий підхід до цієї проблеми, зазначив: «Науковці мусять розчарувати всіх, хто очікує простих відповідей. Жодне з цих знарядь не було винайденим, якщо під цим словом розуміти реалізацію задуму, що задовго до того був обдуманний... Тупати ногами і плескати в долоні первісна людина стала несвідомо... Питання про те, який з інструментів найдавніший, залишиться без відповіді, поки не з'ясуємо речі засадничої: які чинники схилили людину до творення і розвитку інструментів» [247, с. 15]. Первісна людина виявляла свої почуття через рух і була здатною осмислити його як джерело приємності та піднесення. Наступним етапом було усвідомлення рухів як збудників найбільшого емоційного хвилювання. Отже, між рухом і звуком існує зв'язок, однак «...до їх цільового повторення з інтенцією видобування звука, а через це й збудження певних емоцій ще далека дорога» [247, с. 16]. У російсько-американського дослідника І. Земцовського знаходимо думку² про поступове виокремлення інструмента як самостійного предмета з різного роду синкретичних комплексів: естетичної і трудової діяльності, а також сигнально-магічно-танцювально-трудова комплексів [72, с. 126]. Дослідник історії духових інструментів С. Левін також стверджує, що для початкової стадії людства властива прикладна звукова діяльність шумового порядку, пізніше – сигнальна, вплетена в трудовий процес і магічні дії [109]. З початком органологічних досліджень роль міфу набула значення першооснови ритуалів, здійснюваних у первісних культурах носіями сакральних знань – жерцями, шаманами, волхвами, які нерідко були творцями музичних інструментів [73].

Відомо, що ідіофони та аерофони сягають доби палеоліту. Основні види духових інструментів (лабіальні, лінгвальні, мундштучні) сформувалися вже в епоху первіснообщинного ладу, але виникали неодноразово. К. Закс запропонував таку послідовність виникнення духових: *палеоліт* (близько 80 тис. – 13 тис. років тому) – флейти, труби і труби-раковини; *неоліт* (близько 5 тис. – 2 тис. р.

² Таку гіпотезу першим висловив Карл Бюхнер у дослідженні «Праця та ритм» (Büchner K. Arbeit und Rhythmus. Leipzig: V. G. Teubner, 1909. – 476 s.)

до н.е.) – флейти з ігровими отворами, флейта Пана, носова флейта, поперечна флейта, дудки з одинарним язичком, поперечна труба, металева труба, дудки з подвійним язичком [109, с. 3].

Величезною кількістю представлені знаряддя, які в історіографії отримали назву «палеолітичні флейти». Вони трапляються одразу в двох типах — поперечні і поздовжні, але принцип звукотворення на них ідентичний: повітряний стовп коливається від струменю повітря, що надходить ззовні. Відмінність полягає у тому, що у поздовжніх флейт повітря вдувають безпосередньо у відкритий край трубки, а поперечні обладнані спеціальним отвором, що, власне, зумовлює горизонтальний спосіб тримання інструмента.

Флейти виготовляли з пташиних кісток, рогу північного оленя, з бивня мамонта, очеретяних трубок, деревини, пустотілих цівок рослин, раковин і навіть зубів тварин. Деякі регіони були багатими на очерет та дерево, інші не мали їх достатньо, тому матеріал, з якого виготовлена та чи інша флейта, вказує на час і місцевість її походження. Будова деяких знайдених інструментів має складні, як для того часу, конструктивні елементи і свідчить про винахідливість їх творців. Так, у 1953–1954 рр. О. Черниш знайшов дві флейти доби палеоліту у IV шарі археологічної стоянки Молодове – V (Кельменецький р-н Чернівецької області; археологічна експедиція Інституту суспільних наук львівського філіалу Академії наук УРСР; мустьєрська і пізньопалеолітична культура). Обидва зразки зроблені з оленячого рогу, хоча й належать до різних періодів. Перша знайдена флейта походить з пізньомадленського часу, має конусоподібний внутрішній канал діаметром від 1 до 5 мм, чотири отвори овальної форми на вузькому кінці, що розташовані на одній лінії і два з протилежного боку. Внутрішній канал, вибраний в губчастій масі, не наскрізний, а доходить до четвертого крайнього отвору (рис. 1.1.). Друга флейта походить з кінця палеоліту, має вже наскрізний внутрішній канал, три вертикальних отвори на одній лінії в горішній частині рогу, сліди від чотирьох отворів, два з протилежного боку і ще два отвори на нижньому кінці. Є також отвір в місці роздвоєння рогу (рис. 1.2.). Ускладнення будови від зразка до зразка дозволяє припустити

наявність певної тяглості в передачі досвіду, а значить і зачатків традиції. Ймовірно, така тяглість пов'язана з магичною функцією флейт, з їх застосуванням в ритуалах [196, 195].

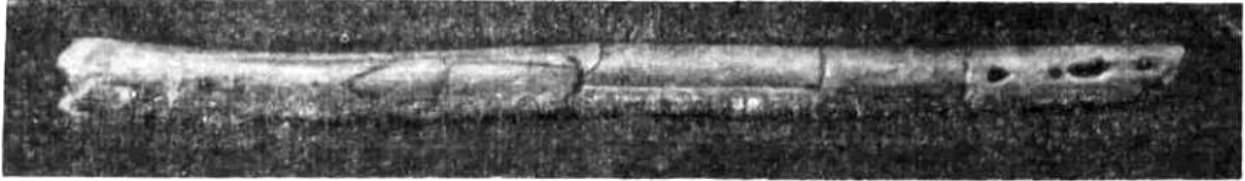


Рис. 1.1. Флейта пізньомадленського часу. Ріг північного оленя. Кістка.
Вік 17000 ± 1400 р. Археологічна стоянка Молодове-V. О. П. Черниш, 1953 р.



Рис. 1.2. Флейта з рогу північного оленя, пізній палеоліт.
Археологічна стоянка Молодове-V. О. П. Черниш, 1954 р.

Дослідник історії духового мистецтва України В. Богданов повідомляє: «... К. Єременко на основі воскових зліпків зробив гіпсові дублікати перших двох флейт, виявлених О.Чернишем. Під час експерименту отримано такі результати. Шляхом послідовного відкривання звукових отворів на гіпсовому дублікаті першої флейти було видобуто звуки "до", "ре-бемоль", "ре", "мі-бемоль" третьої октави. Далеко ж розташовані ще два отвори, незважаючи на це, продовжують послідовний хроматичний звукоряд – "мі" й "фа". Подальше ж послідовне закривання отворів, утворює таку ж послідовну низхідну хроматичну гаму. Подібний експеримент був проведений й з іншим гіпсовим дублікатом – другою флейтою. Це надає право К. Єременку по-новому інтерпретувати знайдені О. Чернишем флейти, що належать до періоду ранніх цивілізацій, а саме: автор дає нову концепцію історії виникнення й розвитку звукорядності від природної хроматики до діатонічної її обробки» [17, с. 7]. Висунена гіпотеза

базується на емпіричному експерименті, що робить її особливо цінною у справі зміцнення ідеї важливості історичної реконструкції як способу наблизитися і торкнутися матерії дуже віддаленої в часі, а значить дещо відчуженої.

Серед археологічних розкопок, що провадилися на території України привертають увагу знахідки Мізинської стоянки (Чернігівська обл., Коропський р-н), приблизне датування яких 20.000 років. С. Бібіков твердить, що знайдені там флейти «...свідчать про те, що кроманьйонець умів видобувати мелодію, володів елементами тональності, що відповідала сюжету дії чи уяви...» [13, с. 88]. А також, що «..палеолітичні флейти, чи свирілі і ударні інструменти свідчать про опанування кроманьйонцем двох форм музичної організації ритму і ладу, що складають основу гармонії. Відповідно, тут представлені не зачатки музичного мистецтва, не перші його кроки, а ...вже сформоване раніше музичне мистецтво, що викликало цілу гаму почуттів, емоцій, які виникали в людини під впливом певним чином організованих звукових посилянь» [13, с. 89].

1931 р. на лівому березі ріки Кальміус в Приазов'ї проводились розкопки Маріупольського могильника. Тут були знайдені сім неолітичних флейт, щоправда суттєво пошкоджених під вагою землі. Н. Макаренко пише, що форму і розмір вдалося встановити [121, с. 43]. Довжина декотрих досягала 0,10 м, а діаметр 0,015 м. Вони виготовлені з пташиної кістки з дуже тонкими стінками. Зверху прикрашені поперечними надрізами. Одні з них короткі і розташовані рівномірними рядками, а інші вирізані щільними колами. Призначення, скоріш за все, декоративне. Отворів дудочки не мали [121, с. 60–61]. В. А. Богданов робить висновок про можливість спорідненості знайдених дудочок з багатоцівковою флейтою типу флейти Пана, оскільки дудочки мали різну довжину і лежали в ряд [16, с. 13]. Він вважає також, що знайдені в Маріупольському могильнику сім дудочок могли бути далеким прообразом багатоцівкової флейти, відомої згодом в Україні під назвою *кувиці* [там же].

На території поселень трипільської культури IV–III тис. до н.е. знайдені свистки з кісток тваринних фаланг. Подібні знахідки датовані II – поч. I тис. до

н.е. виявлені також в поселеннях доби бронзи. Ця культура, а зокрема, її духовий інструментарій на сьогодні є недостатньо дослідженим. Глибинне вивчення прадавньої музичної культури України на основі археологічних досліджень – окрема галузь інструментознавства, перспективи якої, як показує приклад Єременка, можуть бути дуже несподіваними. Українська органолог О.Олійник, зазначає: «Зазвичай дані про знайдені під час розкопок музичні інструменти публікуються у фахових археологічних виданнях і здебільшого залишаються поза увагою інструментознавців та дослідників давньої музичної культури України. Ще більша частина матеріалів, які археологи визначають як предмети нез'ясованого призначення, залишаються не ідентифікованими, осідаючи в археологічних архівах та сховищах. Тому ретельна реконструкція цього пласта музичного інструментарію глибинних шарів культури Давньої України потребує фахового інструментознавчого підходу та всебічного дослідження, яким займається у всьому світі нова галузь музикознавства – музична археологія» [146, с. 8]. При розкопках некрополя Мірмекій (біля Нового Карантину) В. Шкорпил відкрив вапняну стеллу, датовану 2 пол. IV ст. до н. е., з грецьким написом *пасафіліката (флейтистка)*. Серед неоднозначних інтерпретацій цього напису, дослідник Латишев віддав перевагу думці, що напис означає професію померлої жінки, при цьому відзначивши її рідкість [208, с. 481]. В державах Північного Причорномор'я звичними були музичні турніри. Серед духових інструментів відомими є одноцівкова або двоцівкова флейта з круглим отвором, пастуший інструмент з 7–9 цівок різної довжини, вік яких прибіл. II ст. до н. е. [5, с. 224].

Зображення фрагменту флейти (рис. 1.3.) демонструє отвір (скоріш за все вдувний) досконалої сферичної форми. Для порівняння зображений отвір сучасної сопілки (рис. 1.4.). Майстер духових інструментів Сергій Кошарук (Київ) припускає, що в основі технології свердління отворів могло бути нагрівання гострого кам'яного наконечника для точного входження в матеріал (скоріш за все кістку), для уникнення розколювання³.

³ На матеріалі особистої розмови дисертантки з С. Кошаруком . Львів, 2016.

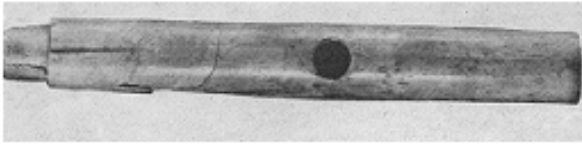


Рис. 1.3. Фрагмент флейти II–III ст. до н.е. (Північне Причорномор'я)



Рис. 1.4. Гральний отвір сопілки XXI ст.

На фресці пантикапейської катакомби (Керч, 2 пол. IV ст. до н.е.), відкритій 1842 р. і описаній 1845 р. одеським археологом А. Ашіком, зображені дві групи музикантів – хор трубачів і ансамбль з двох труб і флейти Пана. Всі вони супроводжували похоронну процесію. В горішній частині фрески зображені ще троє музикантів, які, за твердженням дослідника, готувалися до гри після поховання, під час жертвопринесення. Як правило, вказує А. Ашік, це були молоді симпатичні люди, в обов'язки яких входило керування похоронним співом скорботних родичів [9, с. 26–28].

Не можемо оминати й гіпотетичних думок деяких вчених. Зокрема М. Хай припускає, що відсутність археологічних даних про аерофони, мембранофони та ідіофони з інших матеріалів, наприклад з дерева чи металу, можна пояснити крихкістю цих матеріалів [194, с. 33].

При дослідженні кургану біля с. Жорнів у 1970 р. І. К. Свєшніков виявив два поховання – чоловіче та жіноче в окремих могильних ямах. Жіночий кістяк лежав на лівому боці і був орієнтований на схід. На його черепі знайдено мідні вискові кільця, пронизки, а біля тазових кісток чотири кістяні трубочки, що можуть бути частинами музичного інструменту типу кувиць. Поховання в Жорнові датується першою половиною II тис. до н. е. [173, с. 137]

Влітку 2008 року група археологів на чолі із професором Ніколасом Конардом з університету м. Тюбінген, під час розкопок у печері Голе Фельс (Hohle Fels, на південному заході Німеччині, недалеко від міста Ульм), знайшли кістяну флейту з п'ятьма збереженими ігровими отворами і двома V-вирізами з боку, де вдувалося повітря. Довжина флейти 21,8 см, діаметр близько 8 мм (рис. 1.5.).



Рис. 1.5. Флейти з печери Голе Фельс

Зроблений цей інструмент із променевої кістки грифа, розмах крил якого сягає 230–265 см. і якнайкраще підходить для виготовлення довгих флейт. Знахідку виявлено оріньякському шарі і радіовуглецевим методом встановлено вік: 35.000 років. У цій флейті привертають увагу жолобки навколо ігрових отворів, що вказують на технологію роботи з ними. С. Кошарук, покликаючись на історично реконструйовані давні технології⁴, пояснює це як найпростіший спосіб для пробивання отворів: від перпендикулярного пиляння трубки спеціальним знаряддям утворюються жолобки і стінки каналу виточуються, що істотно спрощує досягнення результату. Порівняння цього способу із дещо пізнішими дозволяють зробити висновок про те, що технології вдосконалювалися і ускладнювалися, але не зникали. Сліди способу перпендикулярного свердління зустрічаємо і в ХХ ст. (рис. 1.6.).



Рис. 1.6. Литовський лумздяліс ХХ ст., майстер Егідіус Вірбашюс (Egidijus Virbasius)

Окрім цього, було знайдено фрагменти ще двох флейт зі слонової кістки, будова яких значно складніша: спершу вирізали заготовку, розділювали її на дві половини, в яких вибирали жолобок і потім склеювали.

Цінність цих знахідок полягає, передусім, в їх стратиграфічній точності: можна з певністю сказати, що вони були виготовлені на самому початку оріньяк-

⁴ Primitive Technology: Cord drill and Pump drill, відео доступне за адресою <https://www.youtube.com/watch?v=ZEI-Y1NvBVI>

ської епохи, одразу після заселення Європи людьми сучасного типу. Флейти, знайдені в печері Голе Фельс, а також у печерах сусіднього району свідчать про те, що гра на інструментах була розповсюдженою практикою наших предків. Цілком можливо, що її роль була об'єднуючою і допоміжною в їх експансії проти неандертальців, що на той час були корінним населенням Європи [229].

Серед флейт, що знайдені в іншій частині світу, слід згадати уянську кістяну флейту, одне з найважливіших відкриттів китайської музичної археології. Флейти цього типу, як правило, виготовлені з кісток крила великого птаха, є поздовжніми або поперечними духовими інструментами з ігровими отворами. Протягом 1986–1987 років на неолітичній стоянці Цзяху (провінція Хенань, археологічна культура Пейліган) китайські археологи знайшли при розкопках 25 кістяних флейт, вік яких оцінений в 7000–5700 років. Флейти жовто-коричневого кольору, однакові за конструкцією. Більшість з них мають сім ігрових отворів і дають можливість награвати мелодії семиступеневого звукоряду. Кістяні флейти культури Цзяху є не лише найдавнішими музичними інструментами, знайденими в Китаї дотепер, але й найбільш ранніми китайськими мелодичними інструментами взагалі (рис. 1.7.).



Рис. 1.7. Неолітичні флейти.
Археологічна стоянка Цзяху, 1986 р. (Китай)

Цей факт свідчить про високорозвинену доісторичну музичну культуру мешканців району басейну ріки Хуанхе раннього неоліту. Одна із флейт була знайдена в могилі разом із останками дорослого чоловіка, що може бути свід-

ченням сакральної функції інструмента. Звуки флейти могли бути сигналом у інший вимір з метою прикликання духів для допомоги душі в переході до вічності [256].

Еволюція флейтових полягала, переважно, у вдосконаленні механізму звуковидобування. Спершу край трубки загострювали для зменшення втрат повітря, а значить і для легшого його «розтинання». Трохи пізніше з'явився спеціальний механізм, який зробив процес звуковидобування значно простішим (хоч, як з'ясувалося потім, зумовив певні обмеження в керуванні звуком). Горішній кінець трубки набув дзьобоподібної форми за рахунок наконечника, внутрішня частина якого була закрита дерев'яним корком із вузькою щілиною голосника, що спрямовувала повітря точно на край поперечного зрізу. Цей механізм (далі – свистковий пристрій) зберігся в усіх різновидів поздовжних флейт протягом всього історичного шляху інструмента (рис. 1.8.).

У Давньому Єгипті (4 тис. р. до н.е.), де музиці надавали величезного значення і приписували їй не лише організуючу, етичну функцію, але й магічно-релігій-

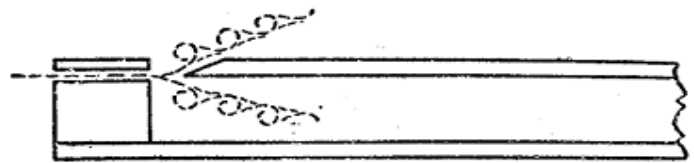


Рис. 1.8. Свистковий пристрій або "зуб"

ну, винятково розповсюдженою була саме поздовжня флейта. Курт Закс описує її як відкриту з обох боків тростину, довжиною біля 1 метра. У Георга Рімана дані дещо відрізняються, він вказує на побутування в Єгипті поздовжних флейт із дзьобоподібним мундштуком (*свистком*) і п'ятьма ігровими отворами. Вони були сольним і ансамблевими інструментами, напр. у такому складі: голос, флейта, арфа. Як відомо з наскельних малюнків, існували навіть ансамблі духових інструментів, зокрема, хор із восьми флейтистів [109, с. 7–8].

Шумеро-Вавилонська цивілізація, що вже до 3 тис. до н. е. досягла апогею свого розвитку, надавала музиці виняткового значення і мала розвинений інструментарій. Серед духових, поряд із язичковими (типу гобоя), короткою військовою трубою і рогом (*ці інструменти з'явилися в ассирійців, щоправда, дещо пізніше*), була й відкрита очеретяна поздовжня флейта. Саме про цей

інструмент існував вислів, який датують 3-ма тис. років: «...старанно застосовувати гру на флейті і наповнювати подвір'я храму радістю» [109, с. 9–10].

В Палестину (XV–XIII ст. до н.е.) поздовжня флейта проникла разом з іншим інструментарієм з Єгипту та Ассиро-Вавилонії і отримала назву *угаб*. Фінікійська культура, що сформувалася II тис. до н.е. не внесла в інструментарій нічого нового, але зате стала перехідною, підготовчою для формування греко-римської культури. [109, с. 11].

В культурі Давньої Греції двома основними інструментами, як відомо, були авлос і кіфара, а мистецтво гри на них – авлетика і кіфаристика – служили зразком досконалості для інших інструментів. Відомим був також *сірінкс*, що існував у двох різновидах: флейта Пана і флажолет (поздовжня флейта).

Відомо, що в давніх цивілізаціях флейтові аерофони як близькі за формою, були пов'язані з фалічною символікою. Безпосередність уявлень давньої людини пов'язувала з грою на флейті численні фалічні обряди і плідність взагалі: флейта – фалос – плідність – життя – відродження. Як приклад, ось такий міф племені Сентані (Північна Гвінея): «Одного разу якийсь чоловік пішов зі своєю дружиною в ліс збирати плоди. Вибрався на високе дерево і скидав звідтіля плоди жінці, котра складала їх у сітку. Під час цього один з плодів влучив у сухе бамбукове стебло, розламаючи його з гучним тріском. Наполохана жінка втекла, бо не знала, що спричинило такий шум. З розчахнутого дерева вибрався казуар (меланезійський відповідник фенікса), видаючи дзюркотливий звук. Чоловік збудував довкола птаха клітку і побіг у село, аби розповісти своїм приятелям про те, що з ним трапилося. Приятелі, почувши таке, сказали: «Тепер маємо спосіб, як лякати жінок». По цьому вони стали вирізати бамбукові трубки, намагаючись видобути з них звук, аж доки не виявили способу видихання повітря вздовж краю трубки так, аби з'явився звук, який видавав казуар. Це була перша флейта» [247, с. 39].

К. Закс вказує й на те, що меланезійська флейта була знаряддям, яке використовували для заклинань в похоронних обрядах, а також клали в могилу померлому. Грали на флейті і юнаки, які підіймалися на чуб піраміди, де жрець

витинав їм серця, приносячи жертву сонцю. Люди південно-східного індійського племені Тода при похованні завжди клали в гріб флейту як оберіг і запоруку щасливого відродження [247, с. 40].

Флейтам приписували також здатність магічного впливу у сфері людських стосунків. Серед багатьох народів поширені легенди про хлопців, які для вдалого залицяння грали на флейті своїм коханим дівчатам. Наприклад, юнаки з індіанського племені Шайєнн (Північна Америка) просили шамана, аби той передав свою силу флейті. Юнак грав, і звуки зачарованої флейти долинали в село, а коли підходив до вігваму коханої, виявлялося, що дівчина вже його чекає.

В Андах флейти, що мають давнє місцеве походження, представлені досить широко: *сіку* (його називають також *антара*) – багатоцівковий інструмент з очерету, металу, глини, каменю і, навіть, пір'я, що існує в різних конфігураціях і в різноманітних строях, поширений у корінних народів гірських регіонів Болівії, Перу, Аргентини, Чилі, Еквадору, Колумбії і в районах Південної та Центральної Америки. Загалом побутує у близько сімдесяти різновидах. Вік деяких кам'яних інструментів близько 5 тис. років. Аналогічним інструментом в деяких народностей Росії є кувікли. *Кена* — відкрита поздовжна флейта. Інструменти цієї родини різняться за формою свистка, кількістю отворів (від 4 до 7) і довжиною трубки (від 18 до 56 см). Форма свистка буває напівкруглою і квадратною. Крім свистка, трубка заточена або ж зрізана зверху, чи зверху і знизу. Існує чимало варіантів заточки свистка. Традиційна *кена*, зазвичай, не має нижнього сьомого отвору, який, очевидно, з'явився недавно у зв'язку з тим, що *кени* стали використовувати для виконання європейської, креольської та ін. музики. Сьомий, додатковий отвір, дозволяє збільшити діапазон інструмента до трьох октав. Завдяки конфігурації лабіуму *кена* має гучний і неповторний звук. Виготовляли *кени* з очерету, дерева, кісток, металу, глини і каменю. В наш час застосовують і синтетику. Вік інструмента, знайденого в Болівії, близько 5 тис. років [249].

Історія ірландського вісла губиться у віках, але можна припускати, що, як й інші флейти, вісл походить з доісторичних часів. Найбільш давні кістяні

вістли датовані XI ст. н. е. Стрій інструмента діатонічний, діапазон – близько двох октав, на лицевій стороні є 6 ігрових отворів. До середини XIX ст. вістли виготовляли з дерева, а, власне, тінвістл з'явився у 1843 році з ініціативи фермера Роберта Кларка, який почав робити інструменти з лудженого заліза (англ. *tin* залізний), загортаючи листок заліза в конусну трубку і закриваючи її з одного кінця дерев'яним корком – свистком [257].

Свідчення про широке розповсюдження флейтових інструментів серед народів Кавказу – кабардинців, черкесів, карачаївців, адигів, абхазів, осетинів, грузинів, вірменів, азербайджанців та ін. – можна знайти в роботах цілого ряду дослідників-істориків, етнографів, археологів. Це дозволяє припускати, що поздовжні флейти мали бути відомими тут ще в давні часи, коли Кавказ був "виром етнічних міграцій на рубежі Європи й Азії" [1]. Наприклад, на території Східної Грузії при розкопках у м. Мцхета знайдена безсвисткова флейта з кістки лебедя, відкрита з обох боків, з трьома отворами (рис. 1.9.).



Рис. 1.9. Безсвисткова флейта (саламури) з кістки лебедя.
Мцхета, Грузія (1938 р.)

Інструмент знайдено поруч зі скелетом хлопчика і черепом бичка. Грузинські вчені вважають, що в могильнику був похований пастушок, разом зі своїм саламури і головою бичка. Захоронення датоване XI–XII ст. В одній із давніх культових споруд, серед речей, пожертвованих Богині красі Мзекалі, знайдено свиріль, що свідчить про використання аерофонів в ритуалах ще задовго до XII ст. до н. е. Походження абхазького *ачартин* пов'язане в міфології з випасанням овець. Самі назви інструментів, що закріплені за ними серед багатьох

народностей цього регіону, є відповідниками класичному визначенню *Calamus pastoralis* (*пастуша тростинка*), наприклад грузинська назва *мукемсис саламури*, аджарська *чабан саламури*, осетинська *фиййауи уадиндз* та ін. [2].

Одним з найдавніших інструментів башкирів є *курай* – відкрита поздовжня флейта, яку здавна виготовляли зі стебла парасолькової рослини з однойменною назвою *курай* (татарською і башкирською), біологічна назва Реброплодник уральський (*Pleugospermum uralense*) [76, с. 35]. На території Башкортостану археологами були знайдені музичні інструменти типу поздовжньої флейти, а в кургані 3 Бишунгарівського могильника Башкортостану ранньосарматської (прохорівської) культури знайдена кістяна флейта з прямокутним стовбуром і прямокутним внутрішнім каналом з одинадцятьма гральними отворами. Інструмент датований IV–II ст. до н. е. Однак, як застерігає Т. Т. Ільясов, говорити про безпосередню спадковість цього інструмента і башкирського *курая* не можна [76, с. 36]. Той самий автор вважає, що історичне коріння *курая* лежать в скотарській культурі. Непрямим доказом цієї думки є те, що поздовжні флейти інших народностей (згадувані вище *уадиндз*, *ачарпин*, *чабан саламури*, а також *адигейський камиль*, *тувинський шоор*, *фуруйя у мадяр та ін..*) також виготовлялися зі стебла парасолькових рослин і були, здебільшого, інструментами пастухів.

Близькими до *курая* є угорська *фуруйя*, бурятсько-монгольський модон сура і казахський *сибизги*, древньою формою яких було просто стебло парасолькової рослини, в яку дули давні представники мисливсько-скотарських племен Центральної Азії, Забайкалля і Саяно-Алтайського нагір'я, а також давні кочівники монгольських степів – хунни [76, с. 36].

Подібні риси зустрічаємо у болгарського *кавала* і турецького *каваля* – обидві поздовжні відкриті флейти були інструментами пастухів. Назва *каваль*, на думку К. Верткова, вказує на його болгарське походження. За болгарською легендою, Орфей грав саме на *кавалі* [27, с. 62]. Подібною є також балканська *шупелька* – відкрита флейта з 6 отворами. В Росії поширений ряд флейтових інструментів: *кувікли* – багатоцівкова флейта; *сонелі* – поздовжні свисткові флейти, виготовлені з клену, верби, черемхи; *свірель* – парна свисткова флейта.

В Білорусії відома *дудка* – поздовжна свисткова флейта з клену та інших порід дерев [27, с. 44]. Молдавський *флуер* – поздовжна відкрита флейта, довжиною 250–350 мм. Зроблена переважно з липи, сливи, бузини, бука. Має 6 ігрових отворів. В Молдавії поширені також *трішка* – мала відкрита флейта, довжиною 200 мм, з 6-ма ігровими отворами; *свистковий флуер* і *флуер жеменат* – парна свисткова флейта. Всі інструменти мають давнє походження [27, с. 61]. На території Поволжя й Приуралля зустрічаються різні види флейт, серед них і глиняні свистки для забави (*шун*); *арама-шуштик* – рідкісна свисткова флейта без отворів, довжиною 500–600 мм., виготовлена способом розколювання і подальшого обмотування берестою (березовою корою). Перед грою інструмент намочують, щоб затягнулися щілини [27, с. 66]. В естонців зустрічаємо різні флейтові: *паюпіль* (з вербової кори або липи), пастуший і дитячий інструмент. Також *вілепіль* – свисткова парна флейта з дерева чи металу (назва видозмінюється залежно від матеріалу, з якого вона виготовлена); *пійбар* – рідкісний різновид двосторонньої свисткової флейти; *кегупіль* – дерев'яна свисткова флейта з двома отворами, що дає звук, подібний до крику зозулі [27, с. 87]. В Латвії існують два різновиди *стабуле* – конусоподібної будови і свистком з боку до виконавця і 7-ма отворами; циліндричної будови, свистком назовні і 4–5-ма отворами [27, с. 94]. В Литві поширені декілька видів флейтових інструментів, серед них одним з найдревніших є *скудучай* – багатоцівкова флейта, яка залишається популярною й досі. Окрім цього, відомі також *скаудамас* – інструмент, подібний до флейти Пана; *швілтукас* – свисткова флейта з дерева чи кори, без отворів, здебільшого, дитячий і пастуший інструмент; *лумздяліс* – також свисткова флейта з кори чи дерева, довжиною від 150 до 400 мм.; *швілна* – поперечна флейта без отворів, переважно пастуший інструмент, що на сьогодні вийшов з ужитку [27, с. 100]. В Азербайджані поширені *тутек* і *блул* – свисткові флейти з дерева (найчастіше з абрикоса, горіха, тути), канал буває як циліндричний, так і конусний; багатоцівкова флейта *мусигір*, що вийшла з ужитку [27, с. 107]. У Вірменії поширені різноманітні флейтові – це *базмапох срінг*, багатоцівкова флейта; *срінг* – поздовжна відкрита

флейта з дерева, очерету, горіха, калини, металу, має 8 отворів і застосовується пастухами. На думку вірменських музикознавців, *срінг* є найтипівішим вірменським національним інструментом; *блуд* – поздовжна відкрита флейта з 8-ма отворами, менш розповсюджений пастуший інструмент; *швік* – подвійний *срінг*, що відомий із зображень XVI –XVII ст.; *сусук* – дитяча відкрита флейта, без отворів; *тутак* – поздовжна свисткова флейта з 7–8 отворами [27, с. 117]. В Грузії поширений *саламурі* (озн. *привітний*) – свисткова флейта з очерету або тутового дерева, що має спільні риси з азербайджанським тутеком. Інструмент діатонічний, з 6–7 отворами і косим зрізом на кінці цівки. Найбільш поширений пастуший інструмент, але використовується і в звичайному побуті: *ларчємі* – багатоцівкова флейта; *уєно-саламурі* – поздовжна відкрита флейта пастухів з бузини, кістки, має 6 отворів; *буль-буль* – керамічна свистулька. В Туркменії – *карґи-тюдюк* – поздовжна пастуша флейта з великого очерету [27, с. 152]. В Узбекистані – *гаджир-най*, відкрита поздовжна флейта з 4 отворами, а також інші зразки: *курай*, *най*, *ішвалєк* [27, с. 157]. В Таджикистані – *най чупоні*, свисткова флейта з дерева. Цівка конусна, звужена донизу, поширена тільки в горах [27, с. 167]. У Киргизії – *чоор*, відкрита поздовжна флейта, виготовлена способом розколювання барбарисової деревини. Під час гри часто застосовують бурдон [27, с. 174]. В Казахстані – *сібизґи*, поздовжна відкрита флейта з парасолькової рослини. В Бурятії поширені *сур* – свисткова флейта з 3–4 отворами, і *лімба* – поперечна флейта, що побутує дотепер [27].

Розповсюдження флейтових аерофонів по всій земній кулі можна, без сумніву, вважати явищем конвергенції, оскільки за своїми формами, функціями і роллю в доісторичних синкретичних суспільствах є різьоме подібними. Той факт, що на географічно віддалених територіях були виявлені конструктивно подібні знаряддя, свідчить не лише про те, що подібність умов життя спільнот спричиняють певну подібність їх культур, але й про нездоланну, іманентну людській істоті потребу у творенні звука. Безумовно, що це лише одне з багатьох можливих пояснень, чому на розокремлених простором територіях, де ще не перетиналися шляхи племен, виникали подібні ідеї, зароджувалося мистецтво.

Можна припускати також, що давні духові інструменти, з'являючись і зникаючи, були в різних формах вкорінені в предметах матеріальної культури (чи як малюнки, чи як зображення на посуді тощо) завдяки чому були відтворюваними і видозмінюваними пізнішими поколіннями чи навіть іншими племенами, що забезпечило їм історичну безперервність. Про те, що музичні інструменти були сакральним знаряддям у ритуалах шаманів, жерців та найвищих ієрархічних каст давніх суспільств, свідчать численні факти. Зокрема, дослідниця скіфо-сарматської музичної культури О. Олійник зазначає: «...пропорції, форма, види та тематика прикрас інструмента відображали символіку та семантику культових обрядів і релігійно-міфологічних уявлень. Треба зазначити, що шедеври скіфського і сарматського мистецтва, виконані у так званому зооморфному стилі, були, по суті, полісемантичними символами – носіями світоглядних ідей, символами суспільної ієрархії» [147, с. 286]. Як бачимо із наведених даних, серед найдавніших флейтових аерофонів, аналоги яких існують у багатьох доісторичних культурах, до числа одних із найдавніших належать зразки, виявлені на території сучасної України. Приналежність цих інструментів до комплексів знарядь ритуального, сакрального та ігрового (естетичного) значення наводить на думку про особливу роль флейтових аерофонів в архаїчних віруваннях наших предків. Виявлення флейтових аерофонів у мустьєрських оселях і на мізинській стоянці та подальше впровадження цих даних до наукового обігу органологічних досліджень стали початком нового пункту інструментальної культури України, якому передувала думка, що відлік цей почався аж за Київської доби [194].

Входження до ширшого контексту при вивченні професійної сопілкової культури не є свавільним дослідницьким прийомом. Виокремлення цієї культури як національного феномена, поза уявленнями про цінність звука флейтових аерофонів в духовній реальності інших культур, є неможливим. Розуміння міжпоколінного зв'язку історичних етносів, які стояли біля джерел сучасного українського етносу, в парі з долученням досвіду інших культур з подібним різноманіттям і давністю духового інструментарію, є необхідною умовою для

обґрунтування значення власної музично-історичної спадщини як невід'ємної і важливої частки світової історії музичної культури. Тому огляд різновидів флейтових аерофонів доісторичного та пізніших періодів видається важливим для віддзеркалення широкої історико-географічної перспективи.

1.2. «Етнографічний» період флейтових аерофонів: VI–XXI ст.

Численні праці, присвячені вивченню давнього інструментарію можна, з певною умовністю, поділити на дві групи: а) узагальнені, несистематизовані описи, характерною рисою яких є змішування сільського й міського інструментарію; б) етноорганологічні дослідження, присвячені глибокому вивченню традиційного інструментарію в селянському побуті конкретних регіонів України. Примітним в цьому контексті видається дослідження Віолетти Дутчак, де виразно розмежовано рівні функціонування бандурного мистецтва на міське – сільське, академічне концертне та автентичне мандрівне виконавство [65].

З метою уникнення узагальненого підходу, в цій праці відокремлено функціонування флейтових аерофонів у традиційній культурі сільського побуту та інших соціальних умовах (місто, маєтки, двірцеві свята та ін). Підставою для такого поділу є існування карпатської сопілкової культури, здатної до самоідентифікації, а відтак і збереження традиційної музики, виконавських стилів, особливостей виробництва інструментів, виконавських жанрів і характерного мелосу. Натомість дослідження особливостей інструментів у різних соціальних умовах поза традиційною культурою натикається на труднощі у етимологічній та іконографічній площинах.

Сопілкарство етнографічного періоду є містким об'єктом для дослідження. В тематичному контексті даної праці необхідно окреслити коло основних питань, відповіді на які висвітлять специфічність еволюційного шляху сопілкарства, його неповторність серед подібних явищ в інших культурах. Потребують з'ясування питання про визначальні риси сопілкарства *етнографічного* періоду, семантика та функція інструмента.

Народні музичні інструменти описані в численних працях класичної та сучасної органології: А. Фамінцин [188], Н. Привалов [161], М. Лисенко [111, 112], Ф. Колесса [87], Г. Хоткевич [196], К. Квітка [83], С. Людкевич [116], К. Вертков [27], І. Мацієвський [130-132], А. Гуменюк [37, 38], Б. Яремко [215–225], Л. Черкаський [199], М. Хай [194] та ін.). Деякі положення праць XIX і початку XX ст. сьогодні критично переосмислені та суттєво доповнені сучасними дослідниками. Особливою мірою це стосується вивчення різних аспектів функціонування народних аерофонів, в повноті досліджене, передусім, І. Мацієвським [130], Б. Яремком [215, 216, 218, 219, 222, 224], Р. Гусак [43, 44], З. Буликом [22], Л. Кушликом [105], Н. Ганудельовою [30, 31], М. Хаєм [194], Я. Товкайло [182]. На матеріали та положення цих праць опиратиметься аналіз побутово-функційних та світоглядно-ціннісних особливостей позиціонування поздовжних флейт (сопілкових інструментів) протягом «етнографічного» періоду у вимірі традиційному, та його подальшому зіставленні з особливостями міської (двірцевої та ратної) музичної практики.

Інструментальна традиція існувала задовго до фіксації відомостей про неї, які знаходимо, переважно, в джерелах з часу Київської Русі [194]. Гіпотези появи етноінструментарію в Карпатах оперті, переважно, на дані істориків, етнологів та музикознавців. Припущення про давність походження етноінструментарію висловив дослідник Ігор Шрамко: «..на території Львівської області збереглася надзвичайно цікава сопілка, що її місцеві жителі звать «гайдою». За конструкцією це звичайна сопілка-денцівка... А от декор її просто вражає. І оздоблення, й назва, тотожня назвам духових у південних слов'ян, дають підставу говорити про... надзвичайну давність її, що корінням своїм сягає вглиб багатьох тисячоліть. Слід зауважити, що символіка сопілки збереглася до нашого часу – досі в Карпатах, як женуть отари на полонину, грають у чотири сопілки» [209]. І. Мацієвський пов'язує давній інструментарій Карпат із найдавнішим шаром гуцульської етнографічної групи, слов'янізованої від кінця V ст. [130, с. 26] і зазначає: «У архаїчних гуцульських пастушачих... награваннях (і відповідних інструментах) рельєфно виявляються характеристичні риси, які ріднять

гуцульський інструменталізм з мистецтвом інших гірських народів колишньої білохорватської спільності та ширше, – умовно кажучи, – *Карпато-Балканської музичної сім'ї*. Це найстаріший шар гуцульського інструменталізму, гуцульської музики взагалі» [130, с. 30].

Вивчення традиційної культури українських Карпат розпочалося в першій половині XIX ст. українськими і польськими істориками та етнографами, серед яких О. Кольберг, Я. Головацький, І. Вагилевич, С. Витвицький, Р. Кайндль, Л. Голембйовський, Г. Хоткевич, В. Шухевич, Ст. Мерчинський, Ст. Вінценз та ін. [130].

В. Шухевич описує гуцульський музичний інструментарій з додатками нотних прикладів, серед яких значна частка «на фльобіру і сопівку» [209, 102–110], які автор відніс до сольних інструментів [213, с. 81]. Серед десяти інших гуцульських інструментів, вперше проаналізованих на рівні морфології, В. Шухевич описує також прийоми гри, способи виготовлення та функціонування відкритої флюери і короткої денцівки.

Віддаючи належне М. Лисенку, як першому досліднику, в якого знаходимо описи українських інструментів, а також перший ґрунтовний аналіз традиційної музики, треба зауважити, що вчений лише поверхово згадує про сопілку, як про інструмент «що затинає звичайні побутові пісні і танці, ... до троїстої музики не беруть, певно через її недостатньо гучний тон. Сопілка є інструмент спеціально пастуший» [112, с. 17]. Натомість у праці Ігоря Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів», знаходимо дві протилежні думки про сопілку як учасника в троїстій музиці: «Мешканці с. Шепіт (Брустуро-Космацької зони) стверджують, що раніше вона (*сопілка* – *Б.К.*) у весільних капелах не використовувалась. Жителі села з такою ж назвою – Шепіт, але на р. Сучава (Буковина) – вважають, що “ранче свадьби грали дримби і сопілки”, а скрипка прийшла пізніше (“з Галіції”). Так чи не так, але С. тепер – активний учасник троїстої музики на всій території Гуцульщини» [120, с. 83].

У праці Гната Хоткевича, значення якої для етноінструментознавства 1920-х рр. важко переоцінити, відомості про народні аерофони подані комп-

лексно. Г. Хоткевич першим вивчає етимологію назв, будову інструментів та прийоми гри, характер звучання, тембр, функціонування і відображення цих інструментів в легендах, казках та піснях [196, с. 171–214]. У Г. Хоткевича знаходимо також спроби з'ясувати походження аерофонів, відшукати паралелі між подібними інструментами в інших культурах, розглядати український інструментарій в контексті світової культурної спадщини [196, с. 72–80].

Ф. Колесса здійснив перші нотації гуцульської традиційної музики, включаючи фіксацію виконавських штрихів, однак без розшифрувань мелізматики награвань [87i].

Один з основоположників української музичної фольклористики (поряд із М. Лисенком та Ф. Колессою) К. Квітка не дає опису будови, тембру та інших тонкощів сопілкового інструментарію, натомість повідомляє про функцію сопілки в різних регіонах України, а також аналізує різні назви сопілок, згадувані іншими авторами [83, с. 259–260].

Неоціненним для сопілкарства є внесок С. Людкевича, який 1905 р. записав унікальну тричастинну композицію з елементами співу «Журба вівчаря» від народного віртуоза, вівчаря Томи Софрона. М. Корчинський у своїй статті «Спроба історичного вивчення сопілки» зазначає: «...Рідко хто з дослідників інструментального фольклору, крім опису будови й строю інструмента, оцінює його музично-виразові можливості... Як не парадоксально, але С. Людкевич на підставі пастушої композиції обґрунтовано вважає, що сопілка в народній музиці, подібно до античної флейти в старогрецькій музиці, «виступає як інструмент найбільше предиспонований до самостійного віртуозного мистецтва і звукозображальності» [96, с. 157].

А. Гуменюк повідомляє історичні дані про сопілку (денцівку), опираючись на архівні і літературні джерела, а також значної уваги приділяє конструкції та описує звукоряд інструментів. У нього знаходимо й дані про коротку та довгу флейти – *зубівку* і *флюяру* [38].

Про ці ж два інструменти повідомляє «Атлас музыкальных инструментов народов СССР». Відкрита флейта описана під назвою *флюяра* з уточненням

другої назви – *зубівки*, а також вказівкою на те, що в Західній Україні маленька флюяра – це сопілка. Автори «Атласу» поділяють флюяру на сольну і ансамблеву [27, с. 39]. Однак, варто враховувати, що дані А. Гуменюка, як і «Атласу», не спираються на польові дослідження і суттєво відрізняються від описів дослідників, які фіксують відомості через безпосередній контакт із носіями традиції. До прикладу, І. Мацієвський пише: «Інструмент має довгеньку (750–1000 мм) трубку з входом, сточеним на конус /це т. зв. “пищик”/, і шість грифних отворів /“голосники”/... Флоєра – виключно сольний інструмент, який поєднується тільки з голосом або з другою флоєрою. Звучить вона дуже тихо, глухо, таємничо. Гра на флоєрі супроводжується безперервним голосовим (горловим) бурдоном самого виконавця» [130, с. 78–79].

Богдан Яремко, один із найвизначніших сучасних дослідників флейтових аерофонів бойківської та гуцульської етнографічних традицій, зазначає: «Фактологічні огріхи, зроблені авторами Атласу, торкаються самої назви «флюяра», котра у них об'єднує два функціонально різні інструменти: довгу (800 мм) флейту / флюяру / дідову флюяру / і коротку (366 мм) фюярку, фрільку. Насправді у гуцулів побутують три одноцівкові відкриті флейти: довга флоєра (800–1000 мм), середня флоєра (600–800 мм), коротка фюярка (флуєрка, фрілька – 266–366 мм)» [221, с. 3]. А також: «Фюярка а¹ – невід'ємне знаряддя гуцульського інструментального ансамблю, званого „весільною капелю”, у якій вона виконує функцію орнаментально-мелодичну і темброву» [223, 14]. Тут варто відзначити, що І. Мацієвський та Б. Яремко не лише дослідники інструментарію, але й виконавці на деяких народних аерофонах.

Історичний і музикознавчий аспекти ролі сопілкарства як складової пастушої культури, висвітлює С. Грица: «Про зв'язок мелосу дум з чабанськими епічними піснями свідчить вівчарське награвання на сопілці з приводу загублених овець. Його записав О. Кольберг ... з приміткою: «Гру на сопілці супроводить спів на кшталт гукання». Тут виступає імпрровізаційна мелодія того типу, що у більшості дум, з хроматизованим пентахордом із субквартою. Із сказаного напрошується висновок: на формуванні цього ладового модусу... заважила не

стільки хвиля «орієнту», на яку не раз вказували вчені, скільки давня і самобутня *пастуша культура*, що залишила помітний слід у творчості тих народів, де збереглися її острівки, а отже, в українському, молдавському, румунському, сербському, болгарському, словацькому фольклорі» [45, с. 76]. Цікаво, що хроматизований тип мелосу пов'язаний саме з давньою пастушою культурою та флейтовим інструментарієм гірських народів які зберегли їх дотепер [там же].

Автором першого в історії етномузикології та органології цілісного дослідження інструментарію та інструментальної музики основних етнографічних ареалів Гуцульщини, зокрема Галицького, Буковинського і Закарпатського, став видатний етномузиколог, засновник сучасної української етноорганологічної школи Ігор Мацієвський. Його праця «Музичні інструменти гуцулів» містить широкі історичні, історіографічні, етнографічні, музикознавчі, аналітичні відомості. Вчений вперше розробив класифікацію традиційного музичного інструментарію гуцулів в аспектах: структурному, функціональному, діалектному, соціально-професійному, статево-віковому, ін. Послідовний опис інструментарію укладений за морфологічними ознаками інструментів і вперше в історії українських традиційних музичних інструментів узгоджений з міжнародною структурною класифікацією Горнбостеля – Закса. Вчений проаналізував морфологічні особливості флейтових аерофонів, описав мензуру, матеріали і процес виготовлення; занотував і розшифрував награвання сопілкарів; пояснив зв'язок між їх особливостями та музичною стилістикою; подав приклади функціонування інструментів у реальному побуті (*на основі власних спостережень протягом 1963–1997 рр. – Б. К.*); паспортизував дані аудіозаписів народних виконавців-професіоналів і зафіксував їх на численних світлинах. Неоціненними для усвідомлення механізмів передавання спадку традиційної музичної культури є також проаналізовані і деталізовано описані І. Мацієвським регіональні засади виконавських шкіл. Вчений виділив значення інструменталізму, як специфічного чинника професіоналізму народних музикантів: «Роль, що належить навчальному процесу у збереженні і передаванні традиції, протиставляє інструменталізм багатьом іншим видам традиційної творчості...

Жоден селянин не вивчає пісень... він слухає і запам'ятовує їх мимохідь...» [131, с. 196]. Серед інших інструментів, група народних аерофонів представлена у праці І. Мацієвського найбільш численною і різноманітною, про що сам вчений пише: «Це значною мірою зумовлено особливостями побуту горян, великим значенням в їх традиційному укладі мисливського та пастушого господарства» [130, с. 72].

У вивченні традиційної сопілкової культури також важко переоцінити значення праць Богдана Яремка, знакової постаті у сфері виконавської реконструкції, збереження знань про традиційну сопілкову культуру Бойківщини і Гуцульщини. Автор праць «Бойківська сопілкова музика» [216], «Етноінструментознавство» [217], «Сопілкова музика гуцулів» [223], «Уторопські сопілкові імпровізації» [225], дослідник вперше дав цілісне уявлення про традиційне сопілкове виконавство, про значення особистості народного сопілкаря-виконавця і майстра – виробника сопілок для збереження і розвитку музичної традиції на Верховині. В його працях порушені і вирішені дуже важливі теоретичні та науково-практичні проблеми: зіставлення акустико-ергономічних властивостей традиційних сопілок з музичною стилістикою і формою; лабораторно-експериментальним шляхом визначені акустичні властивості кущової деревини (щільності, пружності, акустичного опору); досліджена виконавська аплікатура та її зв'язок з формою та стилістикою композиції; виявлені народні міри довжин, що використовуються майстрами в підборі необхідної довжини трубки та розрахунках отворів, що привело до висновку про різницю утворення прямих діатонічних звукорядів на бойківській пищавці, гуцульській денцівці і фоярці; проаналізовані техніко-виконавські особливості традиційних сопілок та їх зв'язок з артикуляцією, динамікою, технікою дихання, функцією язика. Б. Яремко проаналізував також індивідуальні музичні стилі провідних карпатських сопілкарів як відображення локальних стилів кожної історико-етнографічної зони [215]. В дослідженнях Б. Яремка також вперше виринає дуже важливий аспект традиційного виконавства – аплікатурний. Дослідник зосереджує спеціальну увагу саме на зв'язку варіантності аплікатур і способі мислення гуцуль-

ських фрількарів, виокремлюючи поняття опорних та неопорних звуків і розкриваючи питання про незмінні та перемінні аплікатури, як основу імпровізаційного процесу фрількарів. Б. Яремко також вперше створив зведену таблицю варіантних аплікактур і запропонував знакову систему їх позначення⁵ [218, с. 126].

Вивчення бойківських музичних інструментів, розпочате в II пол. XIX ст. І. Вагилевичем [23], продовжили у XX ст. лінгвіст З. Булик і етнограф та історик Григорій Дем'ян [22], а також етномузикознавець Михайло Хай. Останній, зокрема, проаналізував роль бойківської пищавки в сольному й ансамблевому виконавстві, належність інструментів до певної субдіалектичної зони, конструктивні особливості різновидів бойківської пищавки та інших свисткових і відкритих флейт. Дослідник надає великого значення назвам інструментів, які є одним з важливих свідчень автохтонності чи привнесеності тих чи інших зразків [194].

Сопілка – узагальнена назва поздовжніх одноцівкових⁶ *денцевих* (або свисткових) і *безденцевих* флейт, здебільшого з шістьма ігровими отворами⁷. Б. Яремко зазначає, що назва *сопілка* є загальноукраїнською і в міжнародній структурній класифікації Горнбостеля-Закса відповідає загальноєвропейській назві *флейта* [223, с. 10].

Флейти – група, що поділена на підгрупи:

- поздовжні (одно-, дво- та багатоцівкові),
- поперечні (ті, в яких пристрій для вдунання знаходиться збоку, що й зумовлює поперечне тримання інструмента), окариноподібні.

Названі підгрупи за способом звукотворення поділені, в свою чергу, на *денцеві* і *безденцеві* (як варіант зустрічається також *свисткові* і *безсвисткові*), а Г. Хоткевич називає їх *заднені* і *незаднені* [196].

⁵ У використанні літер «Л» і «П» для означення лівої та правої рук ця система збігається із запропонованою у 1976 р. системою Р. Дверія: особисте інтерв'ю з М. Корчинським. – Львів, 2013.

⁶ Цівка – це трубка або труба. І. Мацієвський використовує назву «ствол».

⁷ За структурною класифікацією Е. Горнбостеля – К. Закса група аерофонів поділяється на *вільні аерофони* – різноманітні знаряддя для наслідування звуків з природи, що не є спеціально музичними інструментами (*листочки, трава, плівка тощо*), і власне духові інструменти [233].

Музикознавець Василь Зеленчук наголошує на унікальності музичного інструментарію Гуцульщини в його чисельності та розмаїтті: «...що за кількістю різновидів перевершує цілу Україну, ба й усе разом узяте східне слов'янство!» [130, 8]. Через це, наш перелік народних аерофонів, як найбільшої частки традиційного інструментарію, не претендує тут на повноту, а лише має за мету представити найважливіші флейтові різновиди. На жаль, чимало зразків давно вийшли з ужитку, не доживши до початку їх серйозного вивчення⁸.

Оскільки крім різноманіття самих інструментів існує ще й безліч їх найменувань (загальноукраїнських, регіональних, локально-етнографічних), то для повноти і ясності картини слід зупинитися на них детальніше (систематизація індексації народних аерофонів згідно із класифікацією Горнбостля–Закса належить І. Мацієвському):

денцівка – гуцульська свисткова флейта (сопілка) з шістьма отворами; *мала денцівка* – свисткова флейта з п'ятьма грифними отворами, розповсюджена в основному на Галицькій Гуцульщині, менше на Буковині (Н. – С. – 421.221.12);

денцівка-сопілка – свисткова флейта з шістьма грифними отворами. Зустрічається в основному, на Закарпатській Гуцульщині, рідше в буковинських селах (на межі з Галичиною). Довжина трубки – в межах від 300 до 400 мм, залежно від майстра (Н. – С. – 421.221.12);

дводенцівка (карабки) – парна свисткова флейта, що є різновидом малої денцівки, довжиною 300–350 мм. Побутує в буковинських і галицьких селах. Відома також як *джоломига*, *джоломіга* (загальноукраїнська назва), *жоломія*, *шаломія*, *шаломейка*, *дводенцівка*, *півтораденцівка*, *подвійна денцівка*, *двійниця*, *дубельтівка*, *близнівка*, *близниця*, *джурунькалка* (закарп.), *монтелев*, *монтелів* (Н. – С. – 421.222.12);

триденцівка – свисткова флейта з трьома цівками. І. Мацієвський описує її, як збережену в пам'яті жителів басейну Тиси (Закарпаття), сіл Віпче і Космач (Галичина). Сам інструмент поки що не знайдений (Н. – С. – 421.222.1);

⁸ Фольклорист Любомир Кушлик зібрав одну з найбільших в Україні колекцій традиційного інструментарію, в якій представлені унікальні зразки народних аерофонів.

вербівка – свисткова флейта з вербової кори довжиною 200–300 мм, *вербова теленка* (або *телинка*), іноді просто *теленка*, іноді *вербовий свисток*. Інструмент поширений на Гуцульщині (Н. – S. – 421.221.11);

пищавка – бойківська свисткова флейта з шістьма отворами. Її локальні назви – *велика пищавка*, *середня пищавка*, *пищавочка*, *пискля*, *пискур*, *гайда*, *гайдиця*, *гойдиця*, *півгайдівка*, *півторатайдівка* (Н. – S. – 421.211.12);

дудка-колянка – поліська свисткова флейта, що названа так від характерного для Полісся способу виготовлення, тобто розколюванням (на відміну від викручування). Вона ж і *свистьолка* (на Волині) і *колянка* (на Рівненщині) (Н. – S. – 421.221.12);

дудка-викрутка – волинсько-поліська сопілка, яку виготовляють тільки на весні із тої частини молодої сосни, що виросла за останній рік;

свистілка – волинська сопілка з денцем, подібна на *колянку*, але менша за розміром. Локально зустрічається під назвою *свистьолка* (Н. – S. – 421.221.12);

ребро – багатоцівковий інструмент з денцем або без денця, що нагадує молдавський най. На сьогодні вийшов з ужитку, але відомий з переказів (Н. – S. – 421.112. 2);

теленка – безотвірна флейта завдовжки 400–800 мм., що у гуцулів зустрічається частіше без денця, а у бойків – з денцем. Звукоряд утворюється завдяки передуванню звуків і затулянням або відтулянням пальцем цівки інструмента. Варіанти назв – *тилинка*, *тилинка довга*, *весняна скосівка* (Н. – S. – 421.111.11);

флоєра – гуцульська відкрита флейта, переважно з шістьма отворами. Довжина варіюється: 480–790 см і 750–1000см. Діапазон широкий (до 2,5 октав) (Н. – S. – 421.111.12);

фрілька – різновид короткої безденцевої флейти. Поширена на Гуцульщині і в районах, що з нею межують. Має 6 отворів. Діапазон передування досягає 2,5 октав. Локальні назви: *фуярка*, *фоярка*, *флоєрка*, *фроєрка*, *фрелочка*, *флерка*, *флерка* (Н. – S. – 421.111.12);

хроматична фрілька – безденцева флейта з 10 отворами. Рідкісний приклад інструмента, створеного під впливом хроматичної сопілки. Звукоряд такої

фрільки хроматичний, але без першого півтону (с. Мишин Коломийського району). Інструмент застосовується в самодіяльних ансамблях (Н. – S. – 421.111.22);

флуєрка (сопілка) – за свідченнями І. Мацієвського, дуже поширений і улюблений інструмент – символ гуцульської традиційної культури. Флейта має довжину 260–360 мм, переважно з шістьма грифними отворами (Н. – S. – 421.111.22);

бойківська «свирівка» – бойківська назва відкритої флейти, поширеної на межі Бойківщини–Гуцульщини. Така сама, як і гуцульська *флюєра*. (Н. – S. – 421.111.12);

свиріль – різновид багатоцівкової відкритої флейти, поширений тільки на Буковині і Гуцульщині (Н. – S. – 421.112.2) [130, 194, 196, 216, 223].

Окремої уваги потребує *монтелев (монтелів, денцівка-дубелтівка, дубелтова денцівка, близнівка)* (Н. – S. – 421.222.12) у зв'язку із вживанням цієї назви щодо різних інструментів. Наприклад, Г. Хоткевич описує його як подвійну флейту, що в Україні відома тільки на Гуцульщині, та от хіба що «..архієпископ Філарет описує гру дівчат в с. Кошові, Чернігівської губернії. У грі беруть участь дівчата та молодиці, у яких нема ще дітей. Діляться на 3–4 партії. В першій партії кожна дівчина має чотири дудочки з очерету, в другій по три, в третій по дві, а в четвертій по одній...» [196, с. 190–191].

Також слід звернути увагу на розмежування назв свисткових та безсвисткових флейт на Бойківщині та Гуцульщині. Зокрема, *фрількою, флеркою* та, навіть, *пищавкою* гуцули називають безсвисткову коротку флейту, однак загра-ти на фрільці – *засопілкати*. Бойки під назвою *пищавка* розуміють свисткову флейту (сопілку), так звану *бойківську пищавку*.

Музика, виконувана на перелічених інструментах, відображає викристалізовані впродовж століть функції флейтових аерофонів. До прикладу, основний репертуар архаїчної гуцульської флюєри пов'язаний з поховальним обрядом, проте часто містить також полонинські награвання (ліричні, вдумливі, молитовні) або не приурочені до обряду чи праці імпровізації (сольні або зі співом).

Репертуар флуєрки (сопілки), одного із найпоширеніших духових в ансамблевій грі на Гуцульщині, формувався в рівній мірі під впливом троїстої музики і чабанського побуту (чабанські сюжетні композиції). Денцівка-сопілка, безпосередній інструмент-попередник хроматичної сопілки, найбільше використовують для виконання багатоорнаментованих сольних полонинських мелодій, а також для супроводжування співу [130].

Про існування сопілкової традиції в Центральній Україні, поширення якої тривало від середини до кінця XIX ст., свідчать друковані джерела (переважно пісенні, а також художня література). У Г. Хоткевича знаходимо таку цитату: «Екземпляр малоросійської сопілки, що знаходиться в музеї С.-Петербурзької консерваторії, є не що інше, як зроблена з берези трубочка з шістьма круглими отворами. Грають на сопілці, вдуваючи в кінець трубки і відтуляючи і затуляючи пальцями її отвори» [196, с. 210]. У тому ж джерелі знаходимо відомості і про шестиотвірні сопілки з Чернігівщини і Лубен, що зберігаються в приватній колекції В. Привалова.

Ще декілька літературних описів фіксують побутування сопілки на сході і в центрі України. Так, у М. Гоголя знаходимо такі уривки: «...тільки не буде музики на нашому весіллі: будуть дяки співати замість кобз і сопілок» [30, 39–40], а також: «...і заграли весілля: напекли шишок, нашили рушників і хусток, викотили бочку горілки, посадили за стіл молодих, розрізали коровай, брякнули в бандури, цимбали, сопілки, кобзи – і пішла потіха» [32, с. 89]. П. Мирний колоритно змальовує сопілку в чабанському побуті: «Вийняв сопілку, послинив дірочку, свиснув раз, удруге – і зачав «Вівчарика». Гучно-гучно загула сопілка на все поле, немов хто заспівав жалібно; аж ось замира, – тільки сопе... А це зразу, немов опік хто, закричало, завищало – та й стихло... вдруге... втретє... і полився тяжкий плач... Сумно зробилося, важко... Отара посихляла вниз голови, немов слухала того плачу... От знову сопілка замовкла. Трохи перегода тихий регіт крізь сльози стиха веселив поле; далі – дужче... дужче... сльози сохли... регіт замирав... понісся веселий, танцюристий козачок...» [135, с. 357].

Давність сопілкарства і його зв'язок із ритуалом відображено в українській міфології, а пізніше – в народних казках. До прикладу, Лель (син Лади), юний Бог кохання, закохує в себе дівчат, награвши їм на сопілці і наспівуючи. За легендою, сопілку Леля можна почути саме в Купальську ніч, що вважалася найкращим часом для посвячення мольфарів. Думка дослідників О. Олійник [146, 147] та І. Зінків [73] про первинність сакральності функції первісного музичного інструментарію перегукується тут із твердженнями російського казкознавця ХХ ст. Володимира Проппа, який виявив зв'язки казки з давньою релігією та обрядом ініціації. Жанр казки генетично пов'язаний з архаїчними формами оповіді, в процесі видозміни якої губляться імена героїв, відтак міф та легенда втрачають свій сакральний характер, трансформуючись у казку⁹.

В казках сопілка виступає як символ боротьби зі злими силами, а також магичним засобом для реалізації бажань людини: «І сказав батько до Оферми: за те, що ти добрий, дарую тобі сопілочку. Як на ній заграєш, то сповниться все, що захочеш» [187, с. 125], і далі: «Прийшов на галявину – ні одної овечки не видно. Та парубок витягнув сопілку і заграв. Вівці гейби з-під землі з'явилися і їх було, як листя на старому дубі» [187, с. 131]. «А була та сопілка не проста, а чарівна: як заграє, так усе живе й танцює. От заграв Іван, так і пішло все танцювати: і вовки, і зайці, і лисиці й ведмеді. А Іван все гра та сміється. Уже ті звірі сердешні танцювали, танцювали і поморились. Уже за дерева хватались та держались, щоб не танцювати, та ні, не вдержаться».

На персоніфікацію інструмента, психологічний аспект його інтерпретації натрапляємо в народних піснях: з сопілкою розмовляють, їй довіряють таємниці, та й сама вона може розповісти правду про давно минулі події.

Сопілка дотепер залишається невід'ємним атрибутом в емоційно-естетичній сфері життя верховинців. М. Хай розповідає про епізод, що трапився з ним в одній із фольклористичних мандрівок в електричці «Самбір – Сянки»: «...в розмові з одним колоритним і балакучим бойком із уст його мимохідь зронулося „за халявов біду ношу”. Дещо згодом з'ясувалося, що захалявною „бідою”

⁹ На с. 227 книги: Пропп В. Я. Поэтика фольклора / В. Я. Пропп. – Москва: Лабиринт, 1998. – 352 с.

нашого співрозмовника було не що інше, як звичайнісінька бойківська пищавка – розрадниця у біді й горі, найперша порадиця у його нелегкому матеріальному і духовному побуті» [194, с. 142].

Вплетеність сопілкарської тематики в народні казки і лірику бере початок від давніх пластів пастушої культури. Дослідник Б. Яремко зауважує: «Сопілкарство Бойківщини є одним із найдавніших шарів традиційної народної музичної культури верховинців Східних Карпат України. Своїм корінням воно сягає скотарського господарювання і, зокрема, полонинського пастухування, яке набуло поширення серед слов'янського і неслов'янського люду вже у VI–IX ст.» [222, с. 330].

Магічні вірування, пов'язані з пищавкою, залишили свій слід у народній свідомості і нерідко проявляються у наш час. У деяких бойків дотепер зберігся пієтет до сопілок, що виявляється у їх особливо дбайливому ставленні до інструмента. Вони вірять, що в сопілці «є молодюк, нечиста сила», яка допомагає чабанам випасати отару [222, с. 332]. А надзвичайна сила карпатського ватажка Олекси Довбуша (XVIII ст.), за віруваннями бойків, крилася в його вмінні грати на «зачарованій» *пищавці* [там само]. Гуцули приписують цьому ж героєві майстерне володіння *флоєрою*, з якою він ніколи не розлучався. В гуцульській музичній традиції саме флоєра користується винятковою повагою як сакральний символ їхньої культури: «Гра на флоєрі сприймається гуцулами надзвичайно серйозно і зосереджено, без тіні посмішки чи легкодумності, ... вважають, що флоєру створив Бог і передав гуцулам разом із мудрістю» [130, с. 79].

Функціонування флейтових аерофонів досить виразно кодифіковане. За певними інструментами, наприклад, в гуцулів, закріплені певні функції. Для обрядово-магічних дій, пов'язаних із впливом на природу, а також спрямованих на встановлення зв'язку з померлими, застосовують переважно флоєру й монтелів; для обрядової та ритуальної магії, пов'язаної, серед інших, з працею – денцівку-сопілку, флоєру, флоєрку-сопілку, вербівку, телинку, малу денцівку, триденцівку; у весняних іграх, залицяннях та для передавання еротичних сигналів застосовують, переважно, телинку, вербівку та ін.; в музиці для

слухання, у вихованні і для естетичної функції служать флюєрка-сопілка, хроматична фрілька, флюєра, флюєра середня, монтелєв [130, с. 383]. Функція-призначення аерофонів простежується також у зв'язку з віковим і статевим аспектами. Зокрема, на Бойківщині дівоче музикування на телинках та скосівках є метафорою шлюбного віку і готовності до зміни соціального статусу [30, с. 126].

Трудомісткий і відповідальний процес виготовлення інструментів культивується традиційними музикантами-професіоналами, а також традиційним майстрами-фахівцями. Відомо, наприклад, що монтелєв та джоломігу частіше виготовляли саме майстри. Те саме стосується і досить рідкісного у традиційній практиці інструмента – хроматичної фрільки й хроматичної тенорової денцівки (фуруйї) [130]. Дослідники традиційної культури Карпато-Балканської музичної сім'ї (вираз І. Мацієвського) вказують на домінуючу роль інструменталізму, формування якого нерозривно пов'язане з типом побуту – пастухуванням. І. Мацієвський відзначає зв'язок гуцульської скотарської традиції саме із циклізованими подіями року, початком і закінченням випасу і мисливським сезоном, що спричинили відсутність потягу до хорового співу та багатоголосся, натомість зробили музичний інструмент основним атрибутом постаті пастуха. Територіальна віддаленість у процесі праці та відсутність її колективних форм вплинули на увиразнення саме індивідуальної творчості з її невід'ємними супутниками – інструментальною музикою та інструментами [130, с. 30, 449]. Пастухи, як правило, володіли всіма видами аерофонів [30, с. 126], що мало велике значення в їх міжкомандній комунікації, рекреації, а також контрольно-організуючій функції та впливі на тварин: «В народній естетиці флейтові інструменти знаходять глибокий відгук. Вважається, що звук флейти має магичні властивості: він може заспокоїти душу покійника, охороняти від злих духів. Ці уявлення суттєво вплинули на формування етнічного звукового ідеалу, на становлення звукового образу національного стилю... Інструментальна культура пастушої традиції відіграє роль культурного стрижня і пов'язана з перманентними музичними характеристиками...» [30, с. 125, 129].

1.3. Поздовжні флейти у східно- та західноєвропейській міській культурі XI–XVIII ст.

Порівнюючи стан дослідженості флейтових аерофонів окресленого періоду, відомого з іконографічних, літописних та інших джерел західноєвропейської та української історичної науки, впадає у вічі не лише кількісна диспропорція (чим далі на Захід скеровувати свою увагу, тим більша кількість джерел), але й описова якість, увага до фіксації деталей, на перший погляд навіть незначних. Результати аналізу західних іконографічних джерел вражають точністю образу, відтворенням найдрібніших деталей конструкції інструментів, їх пропорцій, зображенням матеріалу, з якого виготовлений інструмент, докладністю відображення способу тримання. На картині з ангелом (рис. 1.10.) автор зобразив «праворукий» спосіб тримання блокфлейти і змалював додатковий отвір для «ліворукого» варіанту тримання інструмента (внизу). Такі ж отвори бачимо на одній із декількох, знайдених в різних містах Європи середньовічних блокфлейт (рис. 1.11.).



Рис. 1.10. Пере Серра (Pere Serra), Іспанія, припл. 1390



Рис. 1.11. Блокфлейта з м. Дордрехт. Археологічна знахідка, дат. 1340 р.

Вірогідність таких зображень підтверджена розповсюдженою серед європейських майстрів від кінця XX–XXI ст. практикою реконструювання давніх інструментів, прототипи яких не збереглися, саме з їх образів, зафіксованих на

малярських полотнах, маргінесах книг, гобеленах, фресках та ін¹⁰. Нерівномірність дослідженості різних типів флейтових аерофонів давньої України, серед якої історія духових інструментів і сопілки зокрема має найбільше прогалин, не в останню чергу пояснюється порівняно незначною кількістю самих джерел. Археологічні артефакти рідкісні і фрагментарні (рис. 1.12.).¹¹ Музичні інструменти зображувалися не так часто. Серед виявлених на сьогодні зображень флейт – більшість не достатньо точні (окрім гуцульської іконографії). Завдяки українським дослідженням музичної іконографії XI–XVIII ст. В. Свенціцької, І. Тоцької, І. Зінків, К. Чечені, Н.Бабій, картина інструментальної музики та інструментарію суттєво доповнилася, стала об'єктивнішою і, водночас, порушила подальші проблемні питання [10, 73, 172, 183, 205].

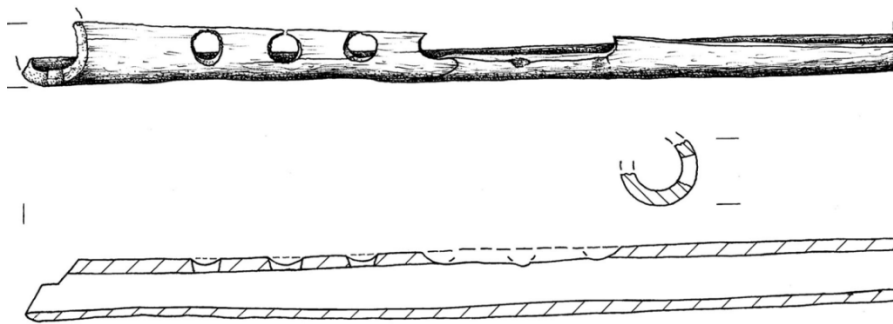


Рис. 1.12. Дерев'яна флейта з шару XVI ст., Львів

Однак про історичний етап розвитку виконавства на поздовжних флейтах (сопілках) в контексті становлення європейської професійної музичної культури доступні лише фрагментарні дані. Сотням західноєвропейських іконографічних зразків, на яких з високою точністю фіксовано існування флейтових аерофонів (а особливо поздовжного їх різновиду), археологічних артефактів (на одному з них, датованому XIV ст. зберігся навіть логотип майстра (рис. 1.13.)),

¹⁰ Hoffmann-Axthelm D. Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance / Dagmar Hoffmann-Axthelm. // Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. – 1983. – № 7. – С. 84–118., а також іконографічна колекція з описом, присвячена блокфлейтам: Nicholas S. Lander – <http://www.recorderhomepage.net/>

¹¹ Серед зразків, знайдених саме на території міст, на сьогодні відомий один: фрагмент львівської флейти XVI ст., виявлений 2008 р. по вул. І. Федорова (рис. 2.3.). Відсутність практики консервації дерева утруднює вивчення цього зразка. Ймовірно, що це поперечна флейта, розповсюджена в Європі у XVI ст.

протиставлена значно менша кількість українських відповідників, на підставі аналізу яких можна було б робити висновки про конструкцію і тип флейтових аерофонів.

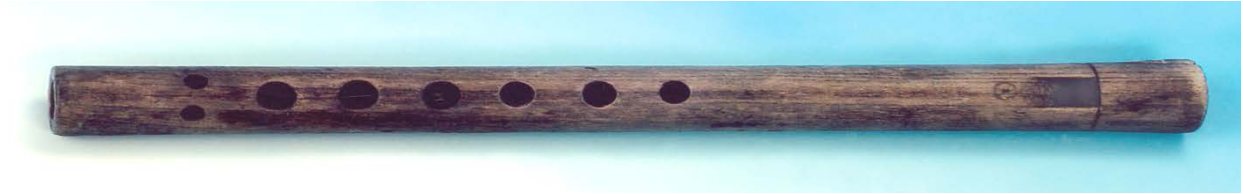


Рис. 1.13. Блокфлейта сер. XV ст., знайдена 1998 р. в м. Ельблонг (Польща). Під лабіумом видно логотип. Тверда деревина, голосник вклеєний. Зберігається в музеї м. Ельблонг.

Блокфлейта, відома з часів Середньовіччя як інструмент професійних артистів-менестрелів, вже у XV і XVI ст. стала модним інструментом, функціонуючи у всіх соціальних прошарках. З ранніх музичних трактатів відомо, що еталоном шляхетного звука вважали людський голос, а подібні до нього за звучанням інструменти – рангом вищими за інших [245, с. 38]. До них зараховували й блокфлейту. В Нідерландах нею обов'язково мав володіти кожен *Spielmann* (музикант з духового оркестру). Мандрівні жонглери та актори супроводжували свої виступи танцювальною музикою, виконуваною на блокфлейтах та інших інструментах. А серед заможних міщан була розповсюдженою практика сімейного музикування. Послугувалися, зазвичай, друкованими танцювальними збірками П'єра Аттеньяна, Тільмана Сусато, П'єра Фалеса та ін., а також вокальними зошитами з голосами мес, мотетів, канцон. Вокальні партії виконувалися інструментально, або подвоювали голоси. Інструментальні виконання багатоголосої вокальної музики пов'язані також із використанням конsortу блокфлейт [245, с. 47].

Провідна роль блокфлейти у численних двірцевих капелах, що були осередками професійної музики, культивували віртуозну гру і сприяли розвитку інструментарію, вказує на те, що XVI ст. було для блокфлейти першою кульмінацією в її розвитку. Англійська блокфлейтова культура досягла розквіту в роки правління Генріха VIII, великого її шанувальника і колекціонера. Кіль-

кість інструментів в його колекції сягнула 154 інструментів. При його дворі блокфлейтисти були штатними високооплачуваними службовцями. Привілейоване становище займала блокфлейта і в німецьких землях. З інвентарних списків і повідомлень про урочисті події випливає, що в музикантів міщанського та двірцевого середовища інструмент був дуже запотребованим. Про те, наскільки важливими були духові інструменти і, передусім, блокфлейта, можна довідатися, переглянувши інвентар капели XVI ст. В архіві графа Раймонда Фуггера знаходяться 227 духових інструментів (1529–1569) і серед них 111 флейт. З 635 інструментів придворної капели зі Штуттгарта (близько 1589 р.) зафіксовано 39 скрипок і віол, близько 507 духових, з яких 299 флейт. В амбразській колекції 1596 р. з 350 інструментів було 270 духових [245, с. 42]. Позиція струнно-смичкових інструментів була на той час вторинною і тільки від кінця XVI ст. починає превалювати. Інструментарій при дворі фюрста з Бадена (1582 р.) складається із 16 тромбонів, 46 флейт, 60 поперечних дудок, 60 круммгорнів, 27 корнетів і лише 10 скрипок і віол, 7 лютень і однієї цитри [245, с. 42–43].

Часто флейти зберігалися у спеціально виготовлених для них скринях. В одній із таких скринь з інвентаря музичного салону в Граці від 1590 року у великому футлярі містилися 9 малих і великих флейт, в іншому – 2 басові флейти, 4 тенорові, 4 дисканти, 4 сопраніно і ще дві малі флейти, окрім цього скриня із «новими флейтами»: 1 басова флейта, 4 тенорові, 2 дискантові [245, с. 43].

До XVII ст. включно гра на флейтах була високо цінованою в Німеччині і вважалася престижнішою, аніж гра на струнних. У XVII–XVIII століттях блокфлейта і надалі залишалась популярною як ансамблевий та сольний інструмент професійних музикантів і освічених аматорів [245]. Про рівень виконавської майстерності блокфлейтистів того часу свідчать твори Й.-С. Баха, Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, Ж.-Б. Люллі, А. Вівальді, Томазо Чеккіно та інших майстрів, що були написані для «...блокфлейти чи іншого мелодичного інструмента».

Серед досліджень інструментарію тієї доби, свідчення про сопілку як артефакту музикування, пов'язаного з різними потребами міщан, мають спорадичний характер. Спробуємо з окремих фактів, що нерідко походять з позаму-

зичних джерел (бухгалтерські книги, церковні документи), бодай фрагментарно і з врахуванням усієї умовності такої спроби реконструювати картину побутування сопілки в міському середовищі.

Для музично-інструментальної культури, як усної етнічної, так і писемної традиції, характерною є постійна видозміна, пристосування інструментарію до нових вимог, що розвиваються паралельно з розвитком музики. Наслідки таких змін в історії не залишаються непоміченими, і в різних формах зберігаються для нащадків. До цієї категорії потрапляють як самі інструменти, так і їхні малюнки, описи у теоретичних трактатах, спогади про гру на них різних виконавців, інші факти. На жаль, дослідження флейтових інструментів, які могли бути типовими для міської культури Київської доби та пізніших часів, ускладнюється не тільки браком матеріальних доказів, але й відсутністю вірогідного описового матеріалу, що містив би ширшу інформацію про будову і звучання сопілки, виконуваний репертуар, конструкцію інструмента, імен майстрів, а не лише його назву (не раз досить узагальнену).

Церковна ідеологія й відверті переслідування скоморохів, носіїв міської музичної культури Княжої доби, стала більш руйнівним чинником, ніж тектонічні та природно-часові зміни. Нищівний удар по матеріальних носіях цієї культури – музичних інструментах – призвів до того, що на сьогодні палеолітичних артефактів маємо більше, ніж інструментів значно ближчого до нас часу – Київської держави. Про це ще 1928 р., в контексті історії Московського царства, писав Н. Фіндейзен: «На жаль, урядові гоніння XVII ст. завадили давнім народним інструментам дожити до нашого часу» [191, с. 336].

На «демонізації інструменталізму» у зв'язку з його вагомою роллю в язичницьких культях і обрядах наголошує також І. Мацієвський: «...особливо на східнослов'янських землях, зумовлена також історично сформованою опозицією до нього (*інструменталізму* – Б.К.) офіційної церкви» [130, с. 70]. У цього ж вченого знаходимо відомості про факти спалення інструментів і побиття музикантів камінням навіть в Італії (Флоренція, 1497 р.), Вірменії, ін. [там же]. І хоч достеменні свідчення про фізичне нищення інструментарію на території

Київської Русі не траплялися, налаштування щодо інструментальної музики в цілому православно-християнському просторі істотно не різнилися. Підтвердженням цієї думки є численні свідчення осуду інструментальної музики, які знаходимо в давньоруських писемних пам'ятках.

Ось лише кілька цитат з документів, які свідчать про загострену увагу влади (як церковної, так і державної) до інструментальної музики та її носіїв. Особливо цікавим є те, що музичні інструменти, а серед них і сопілки, фактично прирівнювані до злочинних знарядь: «Се же суть злая и скверная дела, иже ны велить Христос святыи отступити, иже суть... пьянство, бьядение, грабление, насилие, ... разбой, чародейство, волхование, ... плясанье, бубны, сопели, гусли, писковые, игранья неподобные, русалья» [141, с. 50]. В XI ст. Митрополит Київський Йоанн II негативно висловився про «гру і танці»¹². І ще: «Диявол всілякими хитрощами відвертає нас від Бога, трубами і скоморохами»¹³.

Або епізод з розповіді Адама Олеарія про заборону патріарха всея Русі: «... патріарх... строго заборонив існування таких кабацьких музыкантів та їх інструментів, ... наказавши тут же розбивати і знищувати, а потім і зовсім заборонив росіянам різного роду інструментальну музику, наказавши в будинках звідусіль відбирати музичні інструменти, які і були вивезені ... на п'яти возах за Москву ріку і там спалені» [141, с. 107].

Стримуючим чинником в розвитку інструментарію була ще й тогочасна еліта. А. Белкін зазначає: «...якщо раніше майже у кожного багача були власні групи скоморохів, то до сер. XVII століття їх заміняють виконавці на дорогах, часто виписаних з-за кордону інструментах» [12, с. 109].

Відомостей про застосування сопілок у міській культурі мало. Варто ще раз наголосити, що в цьому контексті назва «сопілка» є узагальненою і може означати будь-яку поздовжню і навіть поперечну флейту.

Однією з найдавніших збережених пам'яток, що повідомляє про існування музичних ансамблів у Київській Русі, є добре знана фреска Софійського собору

¹² Романов Б. Люди и нравы древней Руси. Ленинград, ЛГУ, 1947. – 344 с. Цитата на С. 252.

¹³ «Повесть временных лет». Москва – Ленинград: АН СССР, 1950. – 406 с. Цитата на С. 314.

«Музиканти і скоморохи» (1037 р.) (рис. 2.5.). Але, як свідчать дослідження останніх років, на малюнку зображені не мандрівні музиканти, а професійний оркестр, типовий для середньовічної музичної практики. Про флейту, зображену на малюнку, пише дослідниця фресок Ірма Тоцька: «Найближчий до органіста в горішньому ряді – музикант, що грає на поперечній флейті – дерев'яному духовому інструменті, поширеному в середньовічній Європі. Назви «сопілка», «свиріль» щодо цього інструмента неприпустимі, бо то типи поздовжних, а не поперечних флейт. Флейта на Софійській фресці має форму циліндричної рурки, що трохи розширюється в кінці. Загальна довжина флейти – 31,5 см, ширина – 1–1,8 см. Різка зміна поперечника корпусу на відстані близько 6 см від краю свідчить про наявність вставного мундштука (певно, зробленого з кості), а рознесені кисті рук – про наявність аплікатурних отворів на корпусі. Зображена флейта – досконалий інструмент, бо вставний мундштук дає змогу точно настроїти її. Поперечні флейти часто трапляються у візантійському образотворчому мистецтві» [183, с. 47]. Близькі за формою зображення музичних інструментів зустрічаються на мініатюрах Радзивілівського літопису, київських пластинчатих браслетах – наручах.



Рис. 2.5. Фреска на стіні Софії Київської. XI ст.

Відомо, що свисткові й безсвисткові флейти були у складі невеликих ансамблів, які виконували переважно танцювальну музику: «...взьмете сопели и

бубны и гусли и оударша ат ны исакъе спляшет. И оударша в сопели и в гусли и в бубны и начаша ими играти» (1074 р.). Подібних документів є чимало, і їх свідчення, зазвичай, подібні: «Глас трюбы, пищалки же и гусли, цевница же перегудница и писк» (1047 р.) [79, с. 8].

За свідченнями сучасної дослідниці музичної лексики Х–ХVI ст. С. Булик-Верхоли, в українській музичній терміносистемі виразно простежуються дві термінологічні групи, сформовані на зовсім різному лінгвістичному ґрунті. Дослідниця зазначає: «На українському мовному ґрунті виникли і закріпились назви... окремих... народних музичних інструментів (...клепало, *сопілка* (курсив мій))» [21, с. 63], «...українська церковно-музична термінологія позначена помітним південновізантійським впливом – більшість запозичених лексем потрапила із грецької мови...» [там же]. У цій же праці зустрічаємо назви інструментів, що найчастіше зустрічаються в документах: «У період XI–XIV ст. вже існував розвинений пласт музичної лексики, що охоплював різні тематичні групи, серед яких найпоширенішими були назви музичних інструментів, ... назви видів і жанрів музик та назви процесів, пов'язаних з музикою ...»; і далі: «...духові музичні інструменти: пипела, пипола-“свирѣль“, пищаль, свирѣль, сопль, сопѣль, сѣрна, трѣба, ...трѣстьца; органъ, оръганъ, арганъ, ерганъ, крганъ» [21, с. 58]. Отже, назви флейт, що крутяться довкола слів «сопелі», «свирілі», «дудки» і «пищалки», утворені на місцевому лінгвістичному ґрунті і можуть вказувати на автохтонність походження самих інструментів, проте нічим не видають їх типологічних ознак. І хоч розповсюдженою є думка про те, що назви «сопілка», «сопель», «дудка» стосуються власне флейт *поздовжних*, все ж варто брати до уваги факт відсутності в давніх документах вказівок на точне розмежування назв поперечних і поздовжних флейт. Окрім цього, на сьогодні не з'ясованим залишається питання про те, чи походження різноваріантних назв, згаданих у давніх джерелах, відображає різноманіття духового інструментарію, чи вказує радше на синонімічність. Тому цілком не виключено, що *сопелями* могли називатися аерофони поперечного способу тримання. Раїса Гусак також вказує на недосконалість систематики, що існує й дотепер:

«...відкриті народні флейти, що побутують в Україні (фрілка, телинка, флюяра) за напрямком тримання інструменту під час гри не відносяться ні до поздовжніх, ні до поперечних...» [42, с. 56].

В цьому контексті, думка І. Тоцької про недоцільність застосування назв «сопілка» і «свиріль» щодо флейти, зображеної на фресці Софії Київської, в межах сучасної термінологічної системи є цілком слушною. Однак нема підстав стверджувати, що в тогочасному побуті не існувало варіантності в назвах духового інструментарію. Наприклад, за даними Ігоря Шрамка, в горах (*Карпатських* – Б. К.) *сопілкою* називали навіть *бандуру* [210, с. 28].

При оцінці й аналізі назв музичних інструментів слід враховувати думку Н. Фіндейзена¹⁴, який вивчив і співставив широкий та різноманітний матеріал, підтвердивши його археологічними артефактами: «...хоч численні пам'ятки і письмові свідчення, що стосуються музичних інструментів, стали вже відомими, їм нерідко помилково довіряли як беззаперечним джерелам [191, с. 171]». І далі: «По-перше, лише нечисленні музичні інструменти, зображені або тлумачені, можна визнати цілковито російськими народними інструментами; більшість з них скопійовано з західних зразків і насправді залишилися незнаними в народному побуті, а по-друге, численні їх зображення мали тільки символічне значення» [191, с. 200].

Подібну думку висловив В. Поветкін: «Художники, створюючи образ давнього музиканта, вкладали до його рук вигаданий ними інструмент, в формах якого нерідко поєднували давніші ознаки з новішими. Вимушені фантазії походили від невизначеності свідчень у джерелах – усних, письмових, образотворчих» [153, с. 153].

Цікавим є документ XVI ст. – копія привілеїв Львівського музичного цеху 1580 р. Музичний цех об'єднував музикантів двох типів – так званих узуалістів, які грали без нот по пам'яті для простого люду, та освічених музик, які грали з нот і обслуговували міський патриціят. Узуалісти створили цех так званих

¹⁴ За даними сучасного українського органіолога Ірини Зінків саме І. Н. Фіндейзен вперше в СРСР впровадив термін «музична археологія».

сербських музик, оскільки грали на малих скрипках, званих сербінами. Їх репертуар складала, переважно, розважальна музика: пісні і танці, інші популярні мелодії. Вищого класу музики називалися "італійцями" й творили італійський музичний цех. Ансамблі такого складу були розповсюдженими й в інших містах України того часу, до їх завдань входило обслуговування народних свят, весіль і світських розваг [190, с. 34].

В. Богданов пише: «Той же статут містить надзвичайно цінні дані про музичний інструментарій цеху. Це були «труби-пузони», бубни, пищалки і шалмеї. Ця назва дозволяє висловити припущення про склад капел «італійської музики», принципово близький до складу венеціанських колективів, у яких величезну популярність мали духові інструменти різного роду: флейти, шалмеї (поммери), бомбарди, фаготи, корнети, труби, тромбони. Назви «труби-пузони» й «шалмеї» нашоухують на думку, що це були духові інструменти, аналогічні до тих, що застосовувалися у музичній практиці Італії, Німеччини, Франції, Чехії і Польщі XVI ст. ... Назва «пищалки» належить до флейт, можливо, позовжнього та поперечного видів» [15, с. 7]. Отже, «флейти» і «пищалки», згадані в документі, належать до різних типів. Ймовірно, що «пищалками» називали інструменти типу сурми (шальмай). Для інтерпретації назв духових інструментів зі старих документів варто враховувати кілька обставин. По-перше, цехи були осередками проникнення в Україну розвинутих в Європі духових інструментів. Особливо важливим у цьому процесі був Львівський цех (через свої тісні зв'язки з Польщею). А отже, з певною обережністю можна припустити, що флейтою називали якийсь із привезених інструментів (поперечну флейту або блокфлейту). По-друге, відомо, що музиканти нерідко самі робили для себе інструменти і можливо, пишцями й пишавками називали саморобні, місцеві різновиди флейт-сопілок.

Різноманіття назв духових інструментів зустрічаємо і в «Словенороському лексиконі» XVII ст. Памви Беринди, опублікованому у Києві 1627 р., який зафіксував декілька десятків назв музичних інструментів – як місцевих народних, так і біблійних та західноєвропейських. Серед духових дані: *труба*, *пищаль*,

флетня, пищавка, перегудниця, дуда, шторт, свірель, сопль, сопілка, фуяра, сурма, жоломійка, цівниця, шаламан [110, с. 223]. Така кількість видів флейтових аерофонів, а до них можемо зарахувати *пищаль, флетню, пищавку, сопль, сопілку, фуяру, жоломійку, цівницю*, вказує на доволі розвинений інструментарій, що застосовувався в розважальній, ратній, обрядовій музиці.

Промовистим фактом трактування сопілки як колористичного інструмента є також опис дослідника шкільної драми XVII–XVIII ст. В. Резанова, який, зокрема, зазначає, що у весільній сцені з I дії драми «Про Олексія, людину Божу» грали цимбалісти і скрипки. У вертепних діях, особливо ж у першій частині зазвичай виконувалась вокальна музика, зокрема триголосні канти, а з музичних інструментів могли звучати лише дзвін або сопілка (в сцені пастухів). У другій частині переважала танцювальна стихія, тут часто звучали бандура, гуслі чи цілі ансамблі з струнно-щипкових інструментів, до яких приєднувалася скрипка, флейта й ударні [93, с. 17].

В одному з документів XVI ст. описаний цікавий епізод, що демонструє цілком прагматичні причини гонінь скоморохів: «Коли церковна труба зазвучить, скликаючи всіх вірних на божі пісні, якщо трапиться в той час заголосити антихристовим соратникам – скоморохам, закликаючи до погибельних для душі їх ігрищ і пісень, то (благочестиві люди), зібравши гроші, щоб віддати священику для очищення своїх гріхів, з радістю принісши їх, дають скверним скоморохам, просячи, безумні, втішити їх сатанинською своєю грою» [141, с. 52]. Знаковим видається той факт, що нищення інструментарію було вибірковою і стосувалося лише своїх інструментів: «Проте німцям дозволено займатися музикою в своїх домівках» [12, с. 157]. Міщани, що мали якийсь стосунок до німців чи інших іноземців – мешканців міст, також вільно музикували і мали свого роду «недоторканість».

Щоправда, українське духівництво проявляло значно більшу лояльність щодо інструментальної музики та самих музичних знарядь. Наприклад, ставлення парохів до гуслів було приязним, бо з їх допомогою навчали півчих. В с. Маньківці, а також в Умані, зафіксоване рідкісне, як на той час, явище:

органний супровід православної літургії (під час зустрічі Антіохійського патріарха Макарія у часи Б. Хмельницького). Під охороною було також дзвонарське мистецтво [206, с. 11].

Численний інструментарій Київської Русі різнився не лише за типом, але й за соціальним значенням. Інструменти поділялися на «високі» й «низькі»: труба, що закликала воїнів на рать, належала до категорії «високих», а сопілки й народні гусли на протигагу їм – до категорії «низьких». В давньоукраїнській навчальній літературі звучання труби порівнюється з молитвою, що збирає ангелів Господніх, а сопілки й простонародні гусли вважалися зряддями, що «збирають безсоромних бісів» [84, с. 66]. Однак, з плином часу і деяким послабленням церковного тиску, роль флейт стає помітнішою.

Відомо, що до складу генеральської військової музики при гетьманові І. Полуботку (1723 р.) входили, окрім трубачів і довбишів, два «пищалки». Причому трубачі одержували по 12 крб. платні, а пищалки – аж по 20 крб. П. Іванов припускає, що вища плата могла бути пов'язаною з вищою кваліфікацією цих музикантів або з більшою складністю гри на пищавках [79, с. 10].

Далі прослідкувати документальні чи інші згадки про сопілки як елементи професійної музичної культури неможливо, оскільки від XVII до поч. XIX ст. в Україні почали активно формуватись колективи й оркестри, звані «капелами» або «капеліями», також «хорами музики». Їх призначення, склад і репертуар цілком відповідали західним зразкам. Відомо, що при київському збройному корпусі існувала так звана «капелія» з 18 музикантів і концертмайстра, при якій діяла також школа, де готували музикантів. До її складу входили духові та ударні інструменти, а головним призначенням було обслуговування урочистих церемоній, обідів, зустрічі високих осіб, сповіщення ранішньої і вечірньої зорі.

До складу капелії 1820 р. входили флейти, флейти-піколо (флажолети) гобої, кларнети, фаготи, труби, валторни, тромбон, а також струнні та ударні інструменти. Репертуар складали твори В. А. Моцарта, Дж. Россіні, К. В. Глюка та інших західних композиторів [79, с. 10]. Отже, це був фаховий симфонічний

оркестр європейського взірця, в якому вже не могло бути поздовжних флейт (окрім згаданих вище флажолетів).

Щоправда, у А. Свидницького знаходимо згадку про поздовжню флейту, на якій грали в ХІХ ст. на Поділлі: «На Поділлі нема села, в якому не було б декількох душ музыкантів. Звичайні інструменти: скрипка, – деколи навіть дві і три, бас, бубон и цимбали. Зустрічаються флейти, кларнети, чекани. Це не те, що панська музика: панська сама по собі, а ця сама по собі, і знають її під назвою вільного оркестру – вольна капелія» [174, с. 475]. Згаданий тут інструмент «чекан» є австрійським різновидом блокфлейти кін. ХVІІІ–ХІХ ст., яку називали *csakan* (чакан). Очевидно, він потрапив на Поділля через ті українські землі, що на той час перебували у складі Австро-Угорської імперії. Але сам факт існування такого інструмента в Україні, тим більше у зв'язку з народним музикуванням, не проливає світла на процеси, що відбувалися з сопілкою у професійному середовищі. І чи відбувалися взагалі? Впадає в вічі різюча різниця, розрив між сільським і міським побутом, в якому функції і роль того самого інструмента дуже відрізняються.

Дивовижно чи симптоматично, що пастівницька сопілкова культура збереглася до нашого часу, натомість міська, професійна не залишилася навіть в рудиментарному вигляді! Наочним прикладом може служити виконавська традиція Карпатського регіону, що функціонує дотепер, певною мірою завдяки своїй законсервованості¹⁵, щоправда на Лемківщині – найслабше. Менше відомі живі носії на Поліссі й Волині, а в Наддніпрянщині та на Східному Поділлі релікти та згадки про неї трапляються тільки спорадично. Бойківська та гуцульська традиції збереглися, однак її носії поступово відходять [182].

Ґрунт для творення власної професійної інструментальної культури в Україні, включаючи й виробництво інструментів, аж ніяк не можна назвати сприят-

¹⁵ Відомо, що ментальність бойків щодо інструментальної культури є консервативною, про що свідчить факт дбайливого ставлення до «чистоти» місцевої традиції і «гостре відчуття привнесених елементів» [30, 128]. Навіть «деконсервування елементів» самими носіями, які контактують з іншоетнічним населенням і запроваджують у практику запозичені від них, чи побачені у книгах інструменти, не змінює факту, що бойки радше відмежовуються від чужих впливів [30].

ливим. Особливістю культури Київської Русі було те, що, засвоюючи розвинену візантійську культуру, а через неї – і надбання європейської та східної культур, вона при цьому виявляла самобутність у різних мистецтвах і ремеслах. Наприклад, в музичному мистецтві схилилася до плекання вокальної музики, витворивши свої, самобутні духовні жанри. Можливо, тут криється одна з причин того, що в царині професійної інструментальної музичної культури Україна була переважно споживачем, переймаючи розвинений європейський інструментарій та сформовані музичні жанри професійної музики, що стали основою камерної та оркестрової музичної практики. Вищеописані обставини, подібно, стали основною перешкодою і в переході виробництва інструментарію від стадії побутово-ремісничої до розвиненої, зрілої культури, в якій виготовлення інструментів рівноцінне мистецтву. Успішним прикладом такого переходу є високорозвинена інструментовиробнича галузь у Західній Європі. Така тенденція збереглася, на жаль, і в пізніші часи. Винятком є унікальне явище світової культури — кобзарство (духовно-мистецька традиція з особливим світоглядом і стилем життя), бандурництво (світське музикування, поширене серед інтелігенції та селян) та лірництво.

На жаль, історія виконавства на інструментах сопілкової групи, як типу музикування в умовах міської музичної культури, розчинилися в напливових культурних явищах, що ставали все вагомішими, спершу через вплив візантійської, а пізніше – й інших іноземних культур. З-поміж цих впливів професіоналізація (в європейському дусі) інструментального виконавства і виникнення симфонічного та камерного виконавства відіграли для професіоналізації сопілкового мистецтва України чи не найфатальнішу роль.

Висновки до розділу 1.

У розділі простежено генезу і поширення флейтових аерофонів і висвітлено їхню роль в Карпатській традиційній культурі у зіставленні із місцем поздовжних флейт у міській музичній культурі Західної та Східної Європи. Узгальнюючи досліджений матеріал даного розділу, доходимо таких висновків:

- географічне поширення флейтових аерофонів, сягаючи світових масштабів, дає підставу називати їх інструментами-космополітами, а також знаряддями, що належать до одного із найдавніших видів художньої творчості людини – музичного інструменталізму;
- локалізація виявлених на території сучасної України палеолітичних флейт, що є одними із найдавніших музично-археологічних артефактів у Європі, збігається із локалізацією зародження неолітичної пастушої культури, на ґрунті якої сформувалися традиційні флейтові аерофони Буковинського, Закарпатського, Галицького регіону, кількість яких сягає більше 30 різновидів;
- збереженість традиційного інструментарію, серед якого найчисленнішою групою є флейтові аерофони, а також виконавських традицій є нерівномірною в різних регіонах України. Найбільш збереженим є інструментарій карпатського регіону, зокрема на Гуцульщині.

На матеріалі етноорганологічних досліджень видатних вчених простежено важливі функції флейтових аерофонів у традиційному побуті, зокрема: *комунікативну, креативну, рекреативну, сигніфікативну*, що дозволяє виділити окрему, **традиційну сопілкову культуру**.

На підставі порівняльного аналізу західно- та східноєвропейських археологічних, іконографічних і писемних джерел XI–XVIII ст. виявлено проблемні аспекти вивчення історії поздовжних флейт в побуті саме українських міст:

- недостатньо інформативні для морфологічного аналізу зображення поздовжніх флейт в українських іконографічних пам'ятках XI–XVIII ст.;
- недослідженість етимології численних назв інструментів у контексті вивчення і зіставлення типології флейтових аерофонів;

Можна лише припускати, що короткий епізод введення поздовжних флейт до кола професійного інструментарію міг мати місце, однак у зв'язку із поширенням у XVIII ст. інструментальної культури західного зразка, продовження не отримав. Відтак, окреслена ділянка видається перспективною для майбутніх досліджень, здійснення яких потребує залучення інтердисциплінарних підходів.

РОЗДІЛ 2.

АКАДЕМІЧНИЙ ПЕРІОД: СТАНОВЛЕННЯ СОПІЛКИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПИСЕМНОЇ ТРАДИЦІЇ

2. 1. Сопілки I половини XX ст. в контексті формування осередків музичної освіти, ансамблів сопілкарів та народних оркестрів

В останні десятиліття помітно зросло зацікавлення дослідників проблемою реконструкції музичних інструментів етнічного походження. Описуючи історичний шлях розвитку інструментів від їх архаїчних форм до *академічно-концертних*, автори, вказуючи на необхідність змін у конструкції інструментів, користуються терміном «удосконалення» [79, 106, 176, 185 та ін.]. В цьому дослідженні таке окреслення оминатиметься через його суперечливий характер щодо традиційного музичного інструментарію, безсумнівно досконалого для функціонування у своєму природньому середовищі. Вдосконалювати інструментарій видається можливим лише в межах його культури (традиційної чи академічної), додаючи, усуваючи або покращуючи технологічну якість конструктивних елементів для ергономіки, збільшення гучності, зовнішньої естетики інструментів та ін. Такі зміни відбуваються у певній сфері музикування, не ведуть до істотних трансформацій інструментів, залишаючи їх типові, визначальні властивості незмінними і не виводять інструмент за межі властивої йому практики. В цьому випадку вдосконалення, цілком виправдано зрештою, можна вважати синонімом розвитку інструмента [19, с. 48]. Проте реконструкції традиційних інструментів з метою уніфікації строю, хроматизації та інших змін, пов'язаних із потребою їх адаптації та вживлення в академічну сферу функціонування, штучно виводять інструментарій з його органічного середовища, наближаючи звукоідеал до стандартів, вироблених іншою музичною культурою. М. Корчинський зазначає: «Одні об'єкти потребували реконструкції, інші – раціоналізації з метою їхнього функціонування в сучасних умовах. Раціоналізація, зокрема, сопілки розкрила її інтонаційно-виразовий потенціал, який не одне століття збагачував вокальний мелос етнографічного

середовища, а сам не реалізувався через несприятливі історичні обставини» [97, с. 3]. У цьому випадку терміни «модифікація» або «реконструкція» більш спроможно описують об'єктивну картину функціонування інструментарію в його різних історичних формах.

В дослідженнях історичної, методологічної, методико-виконавської проблематики національного інструментарію, сопілці відведено значне місце у працях І. Мацієвського [130], Б. Яремка [215-223, 225], Р. Гусак [40-43], М. Корчинського [94-99], і епізодичне місце в працях В. Гуцала, В. Комаренка, наукових дослідженнях Л. Пасічняк [150, 151], Т. Сідлецької [176], в публікаціях О. Трофимчука [185, 186]; дещо ширше описує сопілку Л. Черкаський [199]; унікальним джерелом рідкісних історичних фактів про діяльність перших сопілкарів, їх інструментів та форм музикування є праця П. Іванова [79]. Автори, публікації яких побачили світ у 2000–2010-х рр. поряд із повнотою охоплення інструментарію, висвітленням цінної історичної інформації та численних літературних джерел, описують сопілку без урахувань актуального стану виконавської, методичної, технологічної сфер. З огляду на відсутність у друкованих джерелах персоналії одного з найвизначніших сучасних майстрів-конструкторів Д. Демінчука (1942–2010), розміщення біографічних даних майстра, поряд із аналізом його діяльності, в рамках цієї праці видається доцільним¹⁶.

Ідея реконструкції сопілки зародилася в межах всеохоплюючої тенденції до формування національних оркестрів та ансамблів, з якої на початку 1920-х рр. почалися модифікації й іншого традиційного інструментарію. Думка про впровадження сопілки в народні колективи буквально «висіла» в повітрі, а по всій території України, раніше чи пізніше, починають з'являтися різні однорідні й мішані ансамблі з її участю. Одним із перших колективів, де вже застосовували сопілку був Етнографічний ансамбль українських народних інструментів при Всеукраїнському музичному товаристві ім. М. Леонтовича, створеному 1922 р. для поширення народного виконавства. Ансамбль складали

¹⁶ На основі особистого інтерв'ю дисертантки з Дмитром Демінчуком (березень, 2010 р.). Розмова зафіксована на аудіоносії, що зберігається у приватному архіві.

десятеро музикантів: четверо лірників, двоє бандуристів, цимбаліст, скрипаль, сопілкар і бубніст (концерт цього колективу, організований київською філією товариства, відбувся 9 листопада 1926 року) [176, с. 65].



Рис. 2.1. Оркестр українських народних інструментів Харківського клубу «Металіст», керівник Л. Гайдамака, 1928 р.

Серед численних самодіяльних мистецьких колективів, що виникали один за одним, вирізнявся оркестр у складі десяти кобзарів, створений Леонідом Гайдамакою у Харкові при клубі «Металіст» (1922 р.). Пізніше до нього впровадили квартет лір, цимбали та сопілки (рис. 2.1.) Ще в довоєнні часи до його складу входили перша та друга сопілки, родина бандур (піколо, прими, альти і баси), сімейство лір (перше та друге сопрано, перший та другий тенор), двоє цимбалів, дві трембіти та ударні (бубон і трикутник). Оскільки провідною була група бандур та лір, то й пошуки були зосереджені в основному навколо створення нових типів цих інструментів. Сопілки, на яких грали в оркестрі клубу «Металіст» у 1928 р., на жаль, не збереглися, але відомий їхній діапазон (за реальним звучанням звучанням): сопілка 1 – фа²-сі-бемоль⁴, сопілка 2 – до²-фа⁴. Це були діатонічні інструменти, хроматичні звуки на яких утворювали засобом додаткових аплікатур [79, с. 31]. З оповідей сучасників відомо, що з оркестром виступав навіть ансамбль сопілкарів (терцет), у складі якого грав сам Л. Гайдамака, П. Єпішев і ще один учасник, прізвище якого не встановлено.

Основою репертуару цього ансамблю були обробки народного пісенного і танцювального матеріалу: «В'язанка українських народних пісень» (обр. П. Козицького), «Варіації на теми українських народних пісень» (обр. Л. Гайдамаки). Не зважаючи на конструкцію інструмента, що висувала певні обмеження, ансамбль сміливо експериментував із класичним репертуаром: «Скерцо» з Шостої симфонії Л.Бетховена, «Мазурка» Г. Венявського, «Мрії» Р. Шумана, «Танок німф» Л. Керубіні, «Баркарола» П. Масканьї (з опери «Сільська честь»), «Полька» М. Глинки. Відгуки про якість виконання описані учнем П. Івановим, учнем Л. Гайдамаки: «Сопілкар П. Єпішев, як розповідають сучасники, вражав слухачів високою технікою гри, чистотою видобування хроматичного звукоряду на сопілці. В його репертуарі були варіації на теми народних пісень, класичні твори, які він виконував бездоганно» [79, с. 32].

Варто згадати також про сольні виступи інших сопілкарів: Марк Вахутинський виконав концерт для флейти В.А. Моцарта (Всесоюзний огляд виконавців на народних інструментах в Москві, 1939 р.) [145, с. 13]; В. Білявський з м. Шостки (1951 р., нагода виступу і твори невідомі) [там же]. На жаль, більшість музикантів з оркестру клубу «Металіст» стали жертвами сталінських репресій кінця 1930-х р. Леонідові Гайдамаці вдалося емігрувати в США.

Не зважаючи на успішні сольні виступи сопілкарів, ансамблева роль сопілок була епізодичною: «Сопілка і свиріль мали діатонічний стрій. Щоправда, завдяки майстерності виконавців при перекриванні ігрових отворів наполовину в сопілки, або частковому закритті відтулини нижньої частини рурки свирілі можна було змінювати висоту відповідного звука на півтон. Оскільки трембіта мала натуральний звукоряд, вона не забезпечувала повністю басову функцію. В цілому ж роль духової групи полягала у збагаченні оркестрового колориту» [79, с. 33].

Діатонічність, інтонаційні недоліки тогочасних сопілок не стали перешкодою для поширення. Вони продовжували з'являтися не тільки у найрізноманітніших оркестрових і ансамблевих складах, але, передусім, однорідних сопілкових ансамблях. У довоєнний період це здебільшого самодіяльні колективи.

Ось лише деякі, у складі яких була сопілка: оркестр робітничого клубу харківської залізниці, заснований у 1920-х роках (керівник Л.Собецький) [20, с. 204]; фольклорний ансамбль українських народних інструментів (Мельниця-Подільська); Перший дитячий ансамбль сопілкарів (1940 р., Ополонівська середня школа, що на Сумщині, кер. Н. Д. Матвеев) [79, с. 24]; дуети й терцети сопілкарів з різних областей України, представлені на Огляді художньої самодіяльності УРСР 1951 року [79, с. 26]; самодіяльний народний оркестр сопілкарів Поморянського сільського Будинку культури (Золочівський р-н, Львівської обл.) [79, с. 27]; оркестр сопілкарів і дударів села Бережниця (Полтавська обл.); ансамбль духових народних інструментів середньої школи № 145 м. Києва (1957); оркестр українських народних інструментів при Українському радіо і телебаченні (1959 р., кер. А. Бобир); дитячий оркестр народних інструментів (1960 р., кер. Є. Бобровников); три ансамблі сопілкарів з різних областей, представлені на Республіканському фестивалі самодіяльного мистецтва (1970 р.) [79, с.24–29].

Цей перелік далеко неповний, але показовий з огляду на інтенсивність поширення інструмента. Фактично, від 1920-х рр. присутність сопілкової групи в ансамблях вже не є епізодичною, вона стає радше невід'ємною. Проте на відміну від бандур, кобз і лір, експериментальною розробкою яких займалися численні майстри, сопілка все ще залишалася у своїх первинних етнічних різновидах, досконаlih для свого середовища, але зовсім не відповідних для народних оркестрів.

У сфері музичної освіти сопілка протягом тривалого часу не фігурувала взагалі. Для порівняння простежимо з якою інтенсивністю відбувалося поширення академізації навчання гри на різних народних інструментах. 1909 р. відбулися дві події, безпосередньо пов'язані з професіоналізацією народних інструментів: у Львові виданий перший підручник гри на бандурі Г.М. Хоткевича [197], а у Харкові були відкриті класи домри і балалайки (при гуртку «Просветительный досуг» Харківського товариства народних інструментів, викладач – В. Комаренко) [90, с. 67]. Перший бандурний клас відкрито 1908

року у Музично-драматичній школі (1904 р. заснована М.Лисенком), і провадив його видатний І. Кучугура-Кучеренко. 1921 року в Харківській музичній професійній школі були відкриті класи кобзи, бандури, цимбалів, домри і балалайки (випускники отримували кваліфікації оркестранта, соліста, інструктора народних інструментів) [90, с. 68]. Від 1922 р. в Україні діяли понад тридцять професійних музичних шкіл (найбільше у Харкові: 6), в яких були класи навчання на народних інструментах. 1926 р. у Харківському музично-драматичному інституті започатковано кафедру народних інструментів на чолі з В. Комаренком (діяли класи бандури, домри, балалайки та ансамблів: квартет бандуристів, оркестровий клас) [90, с. 68].

До певного часу питання про навчання гри на сопілці не поставало взагалі, як зрештою і питання про її хроматизацію. Виконавці-сопілкарі, що грали в оркестрах та ансамблях, були самоуками, а інструменти виготовляли народні майстри. Сопілкових майстрів, які ставили б собі за мету спеціально експериментувати з конструкцією, на той період просто не було. Все, що стосувалося сопілкової справи мало суто аматорський, спорадичний характер. Потреба розширення інтонаційних можливостей інструмента для ансамблевого застосування ще не визріла.

Першим майстром сопілок, який робив інструменти для навчальної потреби, був Никифор Дмитрович Матвєєв, вчитель сільської школи с. Ополонівка (Сумщина). Зважаючи на вміст у згадуваних джерелах цінних, проте не цілком повних даних про перших сопілкових майстрів, зокрема, про Матвєєва, подальший опис міститиме також біографічну й іншу інформацію, яку вдалося виявити в процесі дослідження.

За даними В. Г. Дудченка, який інтерв'ював Матвєєва у 1970-х рр. [64], в довоєнний період Никифор Дмитрович Матвєєв був студентом одного із вищих навчальних закладів Харкова, де він почав самотужки опановувати придбану на базарі сопілку. Поштовхом стала гра вуличного сопілкаря, яка розбудила спогади Матвєєва про його прадіда, що теж вправно музикував на сопілці.

Невдовзі навчив грати на ній свого друга-студента, з яким і почав уперше музикувати в дуєті.

1937 р. Н.Матвєєв, як молодий вчитель, був призначений в село Ополонівку, де й застосував свій музичний досвід у роботі з дітьми. Вчитель іноземної мови і математики, пристрасний музичний аматор, Матвєєв використовував сопілку, як засіб комунікації з дітьми, граючи їм на перервах між уроками. Невдовзі Матвєєв уже керував шкільним самодіяльним гуртком (хор, танці). Маючи природний педагогічний хист, він умів викликати інтерес учнів до музики, стимулювати їхню власну ініціативу. Активний інтерес учнів не лише до гри на сопілці, але й до її виготовлення підштовхнули Матвєєва до створення шкільної майстерні.

На перших вдалих екземплярах грав сам Матвєєв зі своїм учнем Миколою, а невдовзі музикували 13 учасників ансамблю сопілкарів, заснованого Н. Матвєєвим на базі Ополонівської середньої школи. 1940 р. цей ансамбль взяв участь у Республіканському огляді у Києві. Там же відбулася зустріч Н. Матвєєва із засновником української школи гри на трубі, викладачем Київської консерваторії В. М. Яблонським, за порадою якого Матвєєв почав виготовляти басові сопілки (на жаль, вони зникли під час війни). До 1941 року ансамбль сопілкарів Матвєєва кількісно виріс і налічував 38 хлопчиків і 8 дівчаток. Односельці підраховали, що Матвєєв навчив грати на сопілці близько двох тисяч осіб [64]. З початком війни Н. Матвєєв потрапляє на фронт, де також не розлучається з сопілкою. Після війни осів у Світловодську на Кіровоградщині, де успішно працював з дітьми і створив кілька сопілкових ансамблів.

Сопілка Матвєєва – діатонічний, шестиотвірний інструмент, скопійований з автентичної сопілки, поширеної в більшості етнографічних районах України, в тому числі й на Поліссі. Н.Матвєєв використовував традиційний матеріал: деревину бузини, черешні, горіха і калини. За 40 років він виготовив близько 8 тисяч сопілок, які дарував гурткам художньої самодіяльності з різних міст і сіл України. Він є також автором двох книжок: «Оновлення сопілки» (1959 р.) і «Робота гуртка юних сопілкарів» [64].

В історії сопілкової освіти Никифор Матвеев створив прецедент викладання цього інструмента в школі і увійшов в історію сопілкарства як перший вчитель.

2.2. Перший етап модифікації діатонічних сопілок і поширення сольного виконавства 1954–1970 рр.: В. Зуляк, І. Скляр, О. Шльончик, Є. Бобровников, В. Попадюк

Василь Олександрович Зуляк (19.08.1921 у с. Гермаківка – 20.07.1992, Мельниця-Подільська).

Ідея створення ансамблю сопілкарів дуже активно поширювалася українськими землями. Невдовзі (дата невідома) в с. Угроїди, що на Сумщині, був створений ще один ансамбль сопілкарів (засновник і керівник В. Я. Боруха) [173, 3]. На Заході України, де за даними І. Скляра сопілкових ансамблів було найбільше [177, с. 3], особливу роль у розвитку ансамблевої та оркестрової гри, а також конструюванні та виготовленні відіграв Василь Олександрович Зуляк.

Роль В. Зуляка як засновника Мельнице-Подільського оркестру українських народних інструментів, експериментальних виробничих майстерень, а також як майстра-новатора, висвітлена у різних працях [79, 144]. Натомість діяльність і значення В. Зуляка в становленні сопілкарства потребує належної оцінки, опертої на ґрунтовніший, ніж зазвичай зустрічаємо в монографіях, аналіз.

З біографічних джерел відомо, що шлях Василя Зуляка в музичне мистецтво почався від тісного знайомства із сопілкарем Андрієм Маличком (с. Гермаківка). Першим музичним інструментом, який опанував В. Зуляк, була саме сопілка. Цікавим є те, що майбутній внесок майстра у становлення професійного сопілкарства, поряд з іншими плодами його діяльності, стане одним із найплідніших.

Впровадивши сопілкову групу 1951 р. в оркестр українських народних інструментів, В. Зуляк зіткнувся з широким колом труднощів, які він та інші майстри долатимуть протягом кількох наступних десятиліть: інтонаційна нестійкість, тональна і технічна обмеженість, малий діапазон, акустичні звукові вади.

До В. Зуляка сопілка не мала уніфікованого строю (етнічні інструменти відмінні поміж собою як за характером звучання так і строєм).

В. Зуляк, на противагу виконавцям, які до цього часу долали інтонаційні та інші недоліки лише виконавськими засобами, хто як міг, чи не найпершим розмежував проблеми виконавського і конструкторського характеру, побачивши їх розв'язання не у «акробатичних потугах» виконавців, а в змінах самого інструмента. Парадоксально, що інтенція В. Зуляка професіоналізувати сопілку, ускладнивши її, обернеться протилежним прагненням А. Кондрашевського, спростити інструмент для «сприяння розвитку виконавських технік» (поч. ХХІ ст.) [92].



Рис. 2. 2. Василь Зуляк у майстерні.
Мельниця-Подільська, 1954 р.

У процесі роботи з ансамблем сопілкарів, заснованим Зуляком 1954 р., ставало зрозумілим, що труднощі, які блокували можливість злагодженого звучання ансамблю потрібно вирішувати в радикальний спосіб: «В. Зуляк вирішив передусім створити однотипні інструменти – сопілки одного строю» (!) [144, с. 13]. Пошуки сопілки-еталону для експерименту завершилися у с. Боришківці, де В. Зуляк натрапив на до-мажорну сопілку (з деревини груші), що серед інших вирізнялася коректними інтонаційними співвідношеннями в межах свого невеликого діапазону [144, с. 13]. Для експериментальної роботи В. Зуляк залучив народного умільця з Гермаківки Гаврила Каськуна, у якого в дитинстві сам навчався теслярського ремесла. Перші вдалі ансамблеві інструменти з'явилися вже 1954 року: сопілка-сопрано і сопілка-тенор, що звучала октавою нижче від сопрано (рис. 2.2.) [там же].

Вперше експериментальні інструменти були апробовані 1954 р. ансамблем сопілкарів Мельнице-Подільського Будинку культури під час святкування «300-річчя возз'єднання України з Росією» у складі: сопрано I – 6 осіб; сопрано

II – 6; сопрано III – 4; тенори – 6; ще 12 сопілок – акомпанемент [79, с. 35]. У репертуарі – українські пісні (в тому числі і в обр. М. Леонтовича), російські пісні, «Ходит ветер у ворота» М. Глинки, інші твори.

Василь Зуляк бачив повноцінний сопілковий ансамбль як хор з різними голосами, що дуже нагадує західноєвропейську модель (на німецькомовному просторі від XVII ст. і дотепер ансамбль блокфлейт називають Blockflötenchor). На початковому етапі він був обмеженим лише сопрановою та теноровою величинами, а в подальшому (1966 р.) поповнився альтовою сопілкою в тоні g, сконструйованою самим В. Зуляком [78, с. 23].

Поширена думка про трембіту, впроваджену в сопілковий ансамбль для виконання басової функції, походить з поважної праці П. Іванова «Оркестр українських народних інструментів» (1981 р.) [79, с. 35], але, з огляду на нетемперованість трембіт, викликає сумнів. Оцінюючи вірогідність такої думки, треба врахувати також слушні зауваження Ярослава Васильовича Зуляка, який, зокрема, зазначив: «Випущене колись твердження про басову функцію трембіти некритично подорожує з тексту в текст. Наскільки це можливо з огляду на її натуральний стрій та нестійку інтонацію, відомо будь-якому оркеструвальнику, який практично спробував тривало прилаштувати її до басової функції в трохи складнішому гармонічно-музичному творі»¹⁷. Треба додати, що трембіта, окрім зазначених характеристик, належить до мундштучних інструментів, які, у поєднанні із флейтовими аерофонами творили б дисбаланс. У будь-якому разі ідея розширення діапазону звучання ансамблю за рахунок впровадження низьких інструментів, що виходила з практичної необхідності, раніше спроб В. Зуляка втіленою не була.

В. Зуляк зробив декілька різних моделей сопілок у різний час. Зразки 1950-х років за формою нагадують барокові блокфлейти, а конструкція містить як сопілкові так і блокфлейтові елементи: конусна будова внутрішнього каналу; 6 отворів, діатонічний стрій; сопілка-тенор обладнана двома клапанами; довга

¹⁷ Приватний архів автора дисертації. Листування дисертантки із Я. Зуляком: лист № 2, від 3.04. 2011 р.

щілина голосника, широкий лабіум із загостреним профілем, низько розташованим відносно денця (характерні параметри мензури блокфлейт); голівка інструмента у формі дзьоба. Звук стійкий, ніби прикритий, дещо гнусавий, що притаманно блокфлейті. Подібність моделі В. Зуляка до блокфлейт, на нашу думку, не означала відсутності власної дизайнерської винахідливості. Можливо, саме в такий спосіб проявилось прагнення наблизитися до фаховості, надаючи сопілці естетичних рис інструмента, що веде свій рід від професійної музичної культури. В майбутньому потреба в цій формі відпаде і з'являться нові модифікації. Щоправда, зовні подібний до блокфлейти інструмент зустрінемо і в Д. Демінчука, під назвою «київська флейта», внутрішня будова і звучання якої насправді сопілкові. Форма і назва винаходу Д. Демінчука була реакцією на вимогу керівництва тодішньої київської фабрики музичних інструментів «Орфей», яке погодилося взяти його у серійний випуск. Незадовго цей варіант сопілки вийшов з ужитку, але наприкінці 90-х знову повернувся у музичні крамниці.

Сопілки 1960-х років містили конструктивні новації, хоч за будовою лабіума і тембровими характеристиками все ще були наближеними до традиційних народних. Їх внутрішній канал циліндричний, з 6-ма гральними отворами, звукоряд діатонічний. Труднощі виникають при з'ясуванні питання про спосіб підстроювання сопілок того періоду. За даними П.Іванова, дослідження якого опирається на тривале особисте спілкування з В. Зуляком, сопілки цього періоду можна було підстроювати «...завдяки рухливості верхньої частини, як у кларнета. Вони мають своєрідну форму: третина цівки (трубки), ближча до свистка, потовщена, завдяки чому сопілка має густий, красивий, м'який тембр» [78, с. 24]. Переділ трубки на дві частини (так зване «блокування») уможливив розсування, подібно до інших духових інструментів, а значить і підстроювання.

Іншу думку з цього приводу висловив Ярослав Зуляк, син В. Зуляка: «Можливо, що при виготовленні деяких сопілок (особливо для замовників з-поза Мельниці-Подільської) в цей період, батько використовував досвід, набутий

при виготовленні інструментів для ансамблю сопілок 1954 р. і робив їх двочастинними і розсувними. Однак Мельнице-Подільськими майстернями виготовлялись сопілки в суцільному нерозсувному вигляді від заснування підприємства, аж до запровадження у виробництво сопілок Д. Демінчука»¹⁸.

На користь думки П. Іванова свідчать світлини, зроблені ним для книги «Музики з Поділля» (1972 р). На них зображені сопілки з двох частин: горішне коліно суттєво потовщене задля зміцнення тієї частини інструмента, яку розсувають (на стику, внаслідок частого розсування і від вологи утворюються тріщини) [78, с. 25]. Ясність в цьому питанні могло б внести дослідження оригіналів сопілок В. Зуляка, які, за інформацією Я. Зуляка, мабуть, не збереглися.

В. Зуляк надавав особливого значення акустичним якостям інструмента, а саме тембровим аспектам. Пошуки самотнього, але наближеного до традиційного звукоідеалу тембру привели до потовщення стінок трубки. Це додало звукові густоти, м'якості й об'ємності, а також гучності, необхідної для оркестрової гри. Все це зміцнило конструкцію в цілому [78, с. 24].

Деревина, з якої майстер виготовляв сопілки, різна: груша, калина, палісандр, бузина. Матеріал для денця – вологостійкий палісандр. Час витримки деревини – не менше двох років. Всі сопілки викінчувалися характерними пластмасовими раструбами [там же]. Виготовлення сопілок відбувалося без спеціальних розрахунків, гральні отвори були розміщені «під пальці» і вистроювали їх під камертон. Строї і діапазони сопілок Василя Зуляка (нотуються октавою нижче): сопілка прима в строї до – до¹-фа³; сопілка альт в строї соль – соль-соль²; сопілка-тенор в строї до (нотується в абсолютній висоті) – до¹-соль².

Значення Мельнице-Подільського оркестру для розвитку багатьох українських інструментів, в їх числі й сопілки, важко переоцінити, бо саме оркестр служив лабораторією для експериментів зі строями інструментів, їх величинами

¹⁸ Приватний архів автора. Листування дисертантки із Я. Зуляком: лист № 2, від 3.04. 2011 р.

і репертуаром. Студія, що від 1962 р. діяла при оркестрі, виховала не одне покоління сопіларів та інших інструменталістів.

Для встановлення історичної справедливості треба згадати і віддати належне також викладачеві Львівської консерваторії Борису Павловичу Шейкові. Саме він, за свідченнями Я. В. Зуляка¹⁹, був натхненником і одноступцем В. Зуляка в справі професіоналізації діяльності оркестру. Б. Шейко без винагороди зінструментував для оркестру близько 70 творів, вносив свої ідеї щодо репертуару, був супервізором якості виконання, але для дослідників, з невідомих причин, залишився позакулісною постаттю. На окрему увагу заслуговує В. Зуляк, як засновник підприємства такого спрямування і масштабу, створення якого у 60-х роках минулого століття було своєрідним подвигом, а у наш час – просто немислиме.

Про попит на інструменти сигналізували численні листи від шанувальників Мельницького оркестру, що на той час був знаним по всій Україні. Послідовники В. Зуляка в народно-оркестровій справі просили його сприяння у придбанні необхідного інструментарію. Завдяки особистісним якостям В. Зуляка, його авторитетові і здатності переконувати, а також допомозі з боку Музично-Хорового товариства УРСР (керівником на той час був С. Козак), ідея майстерень була втілена. Спершу вони містилася в одній кімнаті, але через велику кількість замовлень були розширені й успішно функціонували як рентабельний виробничий комбінат.

Коли комбінат набув розмаху, розпочалися ідеологічні утиски, а в часи перебудови його діяльність почала згасати. Причиною стало зменшення кількості замовлень на інструменти та костюми і цілковита відсутність державної підтримки. Від початку 1990-х рр. і дотепер діяльність колишніх майстерень жевріє у формі приватного виробництва лише сопілок.

Роль діяльності В. Зуляка у становленні професійного сопілкарства полягала у комплексному підході до розбудови національного інструментарію.

¹⁹ Приватний архів автора. Листування дисертантки із Я. Зуляком: лист № 2, від 3.04. 2011 р.

Новий погляд на роль сопілкової групи в оркестрі, розширення діапазону інструмента, створення родини сопілок. Я. Зуляк та М. Корчинський згадують В. Зуляка як першого, хто бачив сопілкарство в його тривалій перспективі. В майбутньому (від 1970 р.) саме Василь Зуляк уможливить серійний випуск сопілок на базі ініційованих, заснованих ним у 1968 р. Мельнице-Подільських музичних експериментально-виробничих майстерень. Без цього кроку професіоналізація сопілкарства не мала б шансу відбутися.

Пошуками розширення можливостей сопілки був перейнятий також видатний майстер-конструктор Іван Михайлович Скляр (12.02.1906, м. Миргород – 26.10.1970, м. Київ). Протягом тривалої роботи в Державному українському народному хорі І. Скляр мав нагоду спостерегти, що слабе місце сопілкової групи – інтонація – пов'язана з нестандартністю інструментів: «Народними умільцями зроблено чимало сопілок. Але всі вони на практиці звучать, на жаль, по-різному. Підібрати хоч би два інструменти, які за своїми виконавськими можливостями були б однакові, дуже важко, що збіднює сопілкові партії в народних оркестрах... Тому й почав працювати над удосконаленням цього інструмента.» [177, с. 4]. Як і В. Зуляк, Скляр ставив собі за мету створення однотипних інструментів з однаковим строем і аплікатурою, полегшення видобування хроматичних звуків. Досвідченість Склара як конструктора робила його підхід до експериментів відмінним від суто емпіричних підходів інших майстрів. Не відкидаючи значення емпіричного досвіду, Скляр розпочав серйозне вивчення акустичних закономірностей духових інструментів, зіставляючи їх із акустикою етнічних сопілок.

Простудіювавши історичні способи хроматизації різних духових інструментів, Скляр спробував застосувати випробувані методи й до сопілки. Результатом перших його експериментів стали сопілки з целулоїдними кільцями для перестроювання в інші тональності, а також сопілки з чотирма клапанами для видобування хроматичних звуків. Сопілки такої конструкції (прима, альт, тенор, бас) зберігаються у Києві, у колекції Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України, як зразки лабораторних експериментів

І. М. Скляра. Але через практичні незручності сопілки конструкції І. Скляра не прижилися.

Не задовольняли вони й самого Скляра, про що він писав: «Все це, зрештою, вело до зразкової флейти. Довелося шукати виходу в природних властивостях сопілки, не порушуючи її будови» [177, с. 4].

І. Скляр, як і В. Зуляк, шукав прототип для своєї сопілки серед етнографічних зразків. Його увагу привернули три різних інструменти: шестиотвірна сопілка з одним хроматичним звуком, семиотвірна з двома хроматичними звуками і десятиотвірна – з трьома. Скляр пише: «Найбільш вигідний вид для сопілки – це інструмент на сім отворів. Він дає технічну й виконавську перевагу і два приготованих хроматичних звуки – до-дієз і сі-бемоль» [177, с. 6]. За зразок Скляр обрав семиотвірну сопілку народного майстра І. Яроша. Скляр першим серед майстрів здійснив акустичний розрахунок семиотвірної сопілки (рис. 2.3.), усталив аплікатуру, систематизував технологічний процес і 1968 р. опублікував всі ці дані у книзі «Подарунок сопілкарям».

Довжина звукової півхвилі	Діаметр сопілки	Вихід звукової півхвилі	Кубатура аплік. отворів	Загальний вихід хвилі	Довжина повітряного стовпа сопілки
325 мм	12 мм	25 мм	4 мм	$25 + 4 = 29$	$325 - 29 = 296$
»	13,5 мм	31 мм	»	$31 + 4 = 35$	$325 - 35 = 290$
»	14 мм	33 мм	»	$33 + 4 = 37$	$325 - 37 = 288$
»	14,5 мм	35 мм	»	$35 + 4 = 39$	$325 - 39 = 286$
»	15 мм	37 мм	»	$37 + 4 = 41$	$325 - 41 = 294$

Рис. 2.3. Результат розрахунків І.Скляра. «Подарунок сопілкарям», с. 12

Його інструменти мають все ще діатонічний звукоряд, а хроматичні звуки видобуваються за допомогою комбінованих аплікатур, проте сам Скляр вважав свою сопілку хроматичною: «...На розрахованій сопілці можна добути увесь хроматичний звукоряд комбінованим закриттям отворів. І через те, що на удосконалених дерев'яних духових інструментах комбінований спосіб виконання технічно виправданий, можна вважати, що сопілка – це хроматичний інструмент» [177, с. 4]. В цілому Скляр широко дивився на аплікатуру і для

видобування хроматичних звуків допускав використання як знайденої ним комбінованої пальцівки, так і неповне затуляння отворів, практиковане народними виконавцями. [177, с. 32].

Для Скляра було важливим збереження тих особливостей будови сопілки, які власне й відрізняють її від подібних свисткових інструментів інших національних культур. Це, передусім, циліндричний канал, який забезпечує зручне утворення натурального звукоряду, а також будова лабіума, яка дає характерний сопілковий тембр: коротка щілина голосника, мала мензура вікна (відстань між щілиною голосника та зрізом лабіального «зуба», а також ширина самого «зуба»).

Матеріали, які використовував Скляр: клен, дика груша, калина, горіхова, або калинова фанера, папір. Основні параметри сопілок Скляра: довжина трубки 325 мм.; варіанти діаметру внутрішнього каналу: 12 мм, 13,5 мм, 14 мм, 14,5 мм, 15 мм; товщина стінки варіабельна, залежно від матеріалу (від 2,5мм); довжина щілини голосника 22,5 мм, проріз щілини голосника не більше, ніж 1 мм, вікно 6,25.мм, довжина зуба 6,25 мм [173, с. 22, 26–28].

Скляр практикував різні способи подолання труднощів, пов'язаних із виготовленням голосника (денця). Це одна з найважливіших деталей, від якості якої залежать важливі властивості інструмента: тембр, здатність передування, ергономічні властивості сопілки (розхід і сила тиску повітря, швидкість відповіді). Виготовлення голосника є високотехнологічним процесом, що вимагає точності в дотриманні параметрів мензури: до некондиційності виробу може призвести відхилення від стандарту навіть у чверть міліметра. Невдалий голосник, суцільний з трубкою, робить невдалим весь інструмент. Скляр знайшов конструктивне рішення у відокремлюваному голоснику, який одягають на трубку, як ковпачок. Це дало можливість економії матеріалів, часу і зусиль при експериментуванні і розширило його межі. З початком серійного виробництва сопілок такий спосіб вийде з ужитку.

Результативними виявилися спостереження Скляра і в дослідженні залежностей між строем і розміщенням та мензурою аплікатурних отворів. Він

виявив вплив пучок пальців виконавця на стрій: «Як вже було згадано, вирахувати кубатуру аплікатурних отворів досить важко через випуклість пучок пальців, що закривають їх. Її можна вивести орієнтовно наближену. На сопілці, яку ми розглядаємо є три отвори діаметром 6,5 мм, два – 8 мм і два – 8,5 мм» [177, с. 29]. Намагання Скляра не занадто віддалятися від первинного прототипу виявилось і в його спробах математично обґрунтувати правильність параметрів етнографічних сопілок і застосувати деякі з них. Зокрема, він дослідив доцільність способу народних майстрів впливати на стрій, вибираючи жолобки над аплікатурними отворами. Розрахунки підтвердили зміни в кубатурі повітря, що призводила до пониження основного тону. Скляр зазначає: «У таких інструментах повітряний стовп трубки дорівнює повітряному стовпу сопілки, тобто довжині півхвилі основного тону без виходу. Отже, якщо робити жолобки над отворами, повітряний стовп сопілки не скорочується на 4 мм» [177, с. 29].

Оцінюючи роль Скляра у формуванні нового сопілкарства, поряд із його безперечними здобутками, як конструктора, вартими аналізу є також його методичні та композиторські спроби і далекоглядні ідеї. І. Скляр вперше у друкованому слові задекларував таке бачення сопілкарства, яке втілюватиметься вже без його безпосередньої участі, але з його легкої руки: «Мета цього видання – розповсюдження стандарту й ідентичності аплікатури, розширення виконавських можливостей сопілкової групи в народних оркестрах, створення основи, на якій склалася б школа гри на сопілці, а також, що головне, виховання виконавців [...] на цьому чудовому народному інструменті» [177, с. 4]. І. Скляр також є автором низки поетичних творів, зокрема поеми «Буртик» (1-а літературна ред. М. Корчинського, остаточна редакція здійснена поетом Миколою Петренком). У ньому поетично відповідається про життя відомого в Миргороді сопілкаря Ониська, на прізвисько Буртик (машинопис із власноручною присвятою Є. Бобровникову).

У Чернігові діяв визначний майстер музичних інструментів, винахідник, лауреат премії Г. Верьовки, народний майстер прикладних мистецтв УРСР,

Олександр Микитович Шльончик (28.04. 1921, Чернігів- 15.07.2008, Чернігів) [166], найбільш відомий у широких колах як реставратор панської бандури (торбана), що належала Т. Шевченкові (зберігалася в Роменському музеї) [69, с. 113]. Праці, присвячені висвітленню народного інструментарію [79, 150, 166, 176, ін.] згадують О. Шльончика як одного з майстрів духових та інших (бандура, гітара, торбан, ліра, гудок, тощо) інструментів, але потребують уточнень та доповнень. Основна технічна інформація, описана нижче, була надана учнем О. Шльончика, Олександром Бешуном, а частково також вдовою майстра Валентиною Шльончик. З метою впровадження якнайширшої інформації про О. Шльончика в науковий обіг, отримані від цих інформаторів дані будуть представлені тут в повному об'ємі²⁰.

О. Шльончик належить до другого покоління майстрів по батьківській лінії (його батько Микита Павлович був музикантом і музичним майстром, мати, Ганна Георгіївна, добре грала на гітарі). Перший інструмент, мандоліну, Шльончик зробив самостійно, будучи ще шестикласником. Його музичні здібності і вправне володіння кількома інструментами в майбутньому вплинуть і на його формування як майстра.

Після війни ремісничу майстерність шліфував під керівництвом видатного музичного майстра Олександра Мочалова на Чернігівській фабриці музичних інструментів ім. П. П. Постишева, куди потрапив на роботу 1948 р. Вже 1951 р., після виїзду О. Мочалова з Чернігова, О. Шльончик став контрольним майстром відділу технічного контролю, а пізніше очолив експериментальний цех. Відомо, що його зацікавлення сопілкою як об'єктом реконструкції відбулося у 1950-х рр. після зустрічі з місцевим ансамблем села Хоробичі (Городянський р-н, Чернігівська обл.). Шльончик був також позаштатним методистом Чернігівського Обласного будинку народної творчості, тепер науково-методичного центру, і часто виїжджав у область. Звучання народних сопілок видалося

²⁰ На матеріалі особистої розмови дисертантки із вдовою майстра Валентиною Степанівною Шльончик (Чернігів, 12 лютого 2011 р.) і з учнем О.М. Шльончика Олександром Бешуном (Чернігів, 12 лютого 2011 р.).

О. Шльончику сумнівним і він вирішив розпочати експериментальну роботу над їх реконструкцією.

Від 1950-х р. В. Зуляк уже досить вдало провадив роботу над реконструкцією сопілок. Очевидно, брак комунікації (відсутність відповідних тематичних конференцій, форумів, виставок) був причиною недостатньої інформованості О. Шльончика про стан сопілкарства в Україні того часу. Але відомо, що він консультувався у І. Скляра з приводу виготовлення бандур, а значить не міг не знати і про його спроби реконструювати сопілку. На жаль, інформації, яка дозволяла б зробити висновки про вплив І. Скляра на О. Шльончика як сопілкового майстра немає. Проте О. Бешун схиляється до думки про самотність конструкторських розробок свого наставника.

О. Шльончик провадив експерименти з сопілками протягом двадцяти років. Як і інші майстри, поряд з емпіричними пробами, ретельно студіював розрахунки інших духових інструментів. Ставив собі за мету знайти і вивчити параметри, від яких залежать звукові якості (тембр, його чистота, гучність, об'єм), домогтися інтонаційної стійкості, зробити сопілки різних величин та строїв, знайти темперовану аплікатуру. В процесі експериментів змінювався кут «зуба», ширина вікна, параметри щілини голосника. Особливу увагу приділив О. Шльончик розміщенню ігрових отворів, знайшов власну формулу їх розташування (нею володіє його учень О. Бешун).

Серед 317 сопілок О. Шльончика є шестиотвірні діатонічні, а також десятиотвірні хроматичні. До сопілкової сім'ї О. Шльончика входять: піколо in f, сопрано in c, альт in f, тенор in c. Є також шестиотвірні сопілки інших строїв, не характерних для інших майстрів, наприклад альти in c та in d. Особливості сопілок О. Шльончика: чистота тембру, широкий діапазон, наприклад, сопрано охоплює $c^1 - g^3$. Основні матеріали: груша, слива, бук, горіх, граб. Цікаво, що О. Шльончик робив також дитячі сопілки з маленькими отворами, з метою полегшення розташування пальців. О. Бешун інформує також про плани О. Шльончика щодо створення спеціальної шкільної програми, за якою на

уроках ремесла можна було б навчати юнаків і дівчат основам виготовлення сопілок.

Відомо, що сопілки та інші духові інструменти О. Шльончика були винесені на обговорення художньої ради Українського народного хору ім. Г. Верьовки, а також проаналізовані працівниками Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського. У характеристиці зазначено: «..художня рада високо оцінила сопілки, ріжки, очеретини, суремки, зроблені з великим смаком і високою професійною майстерністю О. М. Шльончик точно розрахував розміри й технологію їх виготовлення, що дає можливість випускати такі інструменти серійно» [166, с. 25].

Для порівняння з інструментами інших майстрів, нижче подано технічні характеристики сопранових 6-отвірних сопілок О. Шльончика, які зафіксовані в зроблених ним розрахунках-кресленнях і надані для дослідження Олександром Бешуном: довжина трубки сопранової сопілки – 31,7 мм.; діаметр внутрішнього каналу – 14 мм.; товщина стінок трубки – 3, деколи 3,5 мм; довжина щілини голосника – 14–16 мм. Інші параметри – довжина зуба, розмір отвору голосникової щілини та деякі інші – варіабельні, залежні від конкретного матеріалу. Внутрішній канал всіх різновидів сопілок строго циліндричний.

Інструменти О. Шльончика були дуже запотребованими на Поліссі: на його сопілках грали артисти філармонії, учасники самодіяльних колективів, діти. На заході України майже невідомі. Нині декілька сопілок О. Шльончика зберігаються в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України у Києві. Сопілки за кресленнями О. Шльончика продовжує виготовляти його учень О. Бешун, нині керівник студії з виготовлення дерев'яних народних музичних інструментів та реставрації, що діє при Чернігівському обласному навчально-методичному центрі культури і мистецтв.

За свою блискучу кар'єру О. Шльончик реконструював також народні інструменти інших національних культур. Зокрема, на запрошення філіалу Академії наук СРСР в Комі, Шльончик відвідав Сиктивкар для ознайомлення з народними музичними інструментами, що мали підлягати реконструкції. Ними

виявилися знову ж таки духові: полян – подібний до української сопілки і чипсан – подібний до кувиці. Завданням Шльончика було реконструювати і створити сімейство цих традиційних інструментів [166, с. 20–21]. Пізніше для Комі АРСР Шльончик виготовив також бадьпу (аналог козацької труби), тотишкодчани (народний ксилофон), і, дещо пізніше і брунчан (струнно-ударний інструмент, подібний до цимбалів). В Ансамблі пісні й танцю Литви грають на лумздялісі, реконструйованому Шльончиком. Для музичних шкіл Молдови Шльончик реконструював молдавський флуер, на замовлення з Білорусі віродив гудок [166, с. 22].

Біограф майстра С. Реп'ях свідчить про унікальний винахід О. М. Шльончика в технології сушіння деревини, зокрема про розробку вакуумної сушарки, здатної без негативного впливу на деревину суттєво прискорювати процес її підготовки для виробництва інструментів [166, с. 17].

Роль О. М. Шльончика у становленні професійного сопілкарства була менш значною, ніж у інших майстрів (В. Зуляк, І. Скляр, Д. Демінчук), так як різнобічні зацікавлення у сфері інструментобудування і просто велика реміснична активність не дозволяли зосередженню лише на духових інструментах. Олександр Микитович бачив сопілку передусім як фольклорний інструмент, а також незамінний засіб раннього музичного виховання. Його метою було перетворення традиційної дудки-колянки в інструмент з якісним звучанням, коректним строем і естетичним виглядом, на якому добре звучала б в першу чергу фольклоризована, а також й інша музика. Досягнувши цього результату, Шльончик, як спадковий майстер, бажав продовжити традицію наставництва, залишивши свій досвід учням. Значення діяльності для розвитку сопілкарства О. Шльончика полягає у поширенні добрих стандартів, фіксації результатів експериментальної роботи у кресленнях, аналіз яких – справа майбутніх майстрів і дослідників.

Постать і діяльність Євгена Михайловича Бобровникова (18.11.1918, Єлань-Колєно – 16.10.1988, Київ) – виконавця, педагога і майстра висвітлена у працях, присвячених історії народних інструментів та в інших джерелах [53, 78, 148,

172]. Його згадують, в основному, як артиста Народного хору ім. Г. Верьовки і майстра сопілки. М. Давидов, П. Іванов та М. Корчинський згадують також про педагогічну і композиторську творчість Є. Бобровникова [53, 78, 93]. У цій главі, поряд із іншими джерелами будуть використані також маловідомі біографічні факти, отримані від вдови, Людмили Бобровникової²¹.

Є. М. Бобровников народився у Воронежській обл. (с. Єлань-Колєно), виріс на Донбасі (с. Пантелеймонівка Макіївського р-ну). Середню музичну освіту здобув у Артемівському музичному училищі. Там же здобув свій перший досвід як керівник студентського оркестру (1937 р.).

Після контузії в час Другої світової війни і лікування в Казахстані, 1944 р. оселяється у Києві і стає артистом Державного українського народного хору, керованого Григорієм Верьовкою. Володіючи різними музичними інструментами, (фортепіано, скрипка, віолончель, акордеон, цимбали, гармоніка, мандоліна, балалайка), перевагу він віддавав музикуванню на сопілці, яку вперше почув у дитинстві, від народного музиканта Кученка. Самостійно майстрував сопілки, будучи студентом училища, не припиняв цього заняття й на фронті. Утвердився у своїх намірах серйозно зайнятися сопілкою під впливом кількох обставин. Найперше, за порадою Г. Верьовки, який бачив особливу прихильність Бобровникова до народних духових інструментів. Наступним поштовхом стало знайомство з І. Склярем, який в цей час експериментував із сопілками, а також подорож до Румунії, де Бобровников запізнався з віртуозом-наїстом Фаніке Луккосо, який продемонстрував високу технічну майстерність і тонкощі володіння інструментом. Це стало початком змін: суто аматорське захоплення перетворилося на серйозний підхід і пошук основ майстерності гри, виготовлення сопілок та інших духових і навчання гри на них.

Вдруге Є. Бобровников побував у Румунії (м. Ясси) вже як відомий виконавець. Очевидці оповіли такий факт: після виконання «Чокирлії» («Жайворонок»), зворушений Луккосо за віртуозне виконання «Жайворонка» подарував

²¹ Приватний архів автора, інтерв'ю із Людмилою Михайлівною Бобровниковою від 17 квітня 1998 р., Київ.

Бобровникову свій най. Бобровников відмовився і натомість попросив вислати йому інший, як подарунок на пам'ять. Цей подарунок став першим у майбутній колекції народних музичних інструментів, кількість яких досягне кількох сотень. Тепер колекція існує у розформованому вигляді.

До творчих активностей Є. Бобровникова належали виконавство, майстрування інструментів і педагогіка. Концертна діяльність була не тільки безпосереднім службовим обов'язком, але й стояла в центрі його артистичних інтересів і давала вихід творчій енергії. Ім'я Бобровникова в час його співпраці з хором Г. Верьовки було добре відомим в колишньому Союзі і за кордоном. Зокрема, П. Іванов пише: «У його руках сопілка стала технічно досконалим інструментом, якому властиве темброве багатство, м'який, красивий і сильний звук. Високий технічний та художній рівень, якого досяг Є. Бобровников, забезпечив сопілці велику популярність як на вітчизняній сцені, так і за кордоном, де митець виступав як соліст [...]» [79, с. 47]. Інтенсивність гастролей та їх географічна широчінь дуже промовисті і заслуговують на опублікування в даній роботі з огляду на можливість майбутніх опрацювань дослідниками історії сопілкового виконавства²².

²² Ось лише неповний перелік виступів Є. Бобровникова – соліста (у хронологічному порядку): 1956 – Бухарест, Румунія. Парк свободи; Зелений театр – відкриття декади Українського мистецтва; Зустріч з керівниками хорових колективів; Парк ім. Сталіна, Парк імені Балческу (робітничий район), Оперний театр; Біказ – Клуб будівників ГЕС імені Леніна; Сучава – Літня естрада; Серет – Літня естрада у лісі за містом; Вішеул Сус – Приміщення школи; Сігет – Стадіон; Бая-Маре – Стадіон; Клуж – Оперний театр; Тиргу-Муреш – Театр; Сіная – Автономна угорська область. Театр “Казіно”; Сталін – Автозавод «Червоний прапор», Міський театр; Плоешті – Будинок офіцерів, Літній театр; Тульча – Приміщення кінотеатру; Констанца – Театр; Ясси – Театр. 1958 – Брюссель, Бельгія. Брюссельська міжнародна виставка, Палац мистецтв “Гранд-Холл”, Велика площа, Палац мистецтв; Гент – Оперний театр; Льєж – Оперний театр; Кнок – Площа; Остенде – Курзал; Брюссель – Радянський павільйон, Аудіторіум; Антверпен – Театр; Люксембург – Концертний зал на Лімпертсберг, 2000 глядачів; Шарлеруа – Театр. 1959 – Відень, Австрія. Фестиваль молоді і студентів. 1959 – Берлін, Німеччина. Зустріч з артистами китайського театру; Богензее – для вищої партійної школи В. Піка; Берлін – Дойчспортхалле; Котбус – Міський театр; Франкфурт-на-Одері – Будинок культури «Дружба народів»; Ляйпціг – Зал-виставка; Галле – Концертний зал буд профспілок; Карлмаркштадт – Клуб машинобудівного заводу ім. 8-го Травня; Дрезден – Концертний зал; Райнсберг – Будинок 1-го заводу атомної енергії; Берлін – Фрідріхштадтпалац; Західний Берлін – Дойчгалле; Мюнхен – Байєрн-Галле; Фрайбург – Штадтхалле; Карлсруе – Театр; Штутгарт – Концертний зал парку «Кіллерсберг»; Вісбаден – Райн-Майн-Галле; Дюссельдорф – Концертний зал; Бонн – Зал Бетховена; Гамбург – Ернст-Марк-Халле; Кіль – Остзее-Халле; Магдебург – Зал ім. Германа Хіслера; Потсдам – Будинок Радянської Армії, Будинок

Вибір репертуару Є. Бобровникова був продиктований кількома чинниками. Передусім, мистецькою концепцією Народного хору, що полягала у відтворенні вокальної і танцювальної народної культури всіх регіонів України. Другим важливим чинником у виборі концертної програми була тенденція того часу доповнювати програму творами класичної музики, що характерно для другого етапу формування репертуару народно-інструментальних ансамблів, з його тяжінням до перекладів симфонічної музики [150, с. 308]. Тому репертуар Є. Бобровникова містив, поряд з творами популярно-фольклорного напрямку, також поодинокі популярні зразки академічної музики.



Рис. 2.4. Є. Бобровников та Володимир Кабачок, середина 1950-х рр.

Серед найвиконуваниших творів були «Українські мелодії» (обр. Є. Бобровникова), «Гуцульські мелодії» (орк. М.Т. Лисенка), «Ластівка» (обр. К. Мяскова, а також варіант цього ж твору в обр. Я. Орлова і С. Павлюченка), «Дойна» та інші композиторські і власні обробки народного матеріалу. З авторської музики Є. Бобровников вибирав

культури; Берлін – Коміше опер.1965 – гастролі по Німеччині. 1966 – Пхеньян, Китай. Театр Моранбон, Великий театр; Вонсан – Театр; Хамхінг – Театр. 1967 – Гвадалахара, Мексика. Мехіко, Торрео, Монтерей; Чон-Лу Концерт на кориді; Пуебла; Мехіко – Зустріч з Д. Сікейросом. Парк Сігіміліко, Прощальний концерт.1967 – Монреаль, Канада – День України на ЕКСПО-67 у Півльйоні УРСР та на площі Націй; Монреаль – Концерт для поліції; Торонто – Концерт; Вінніпег – Концерт, Виступи біля пам'ятників Т.Шевченку та І.Франку; Форт Вільям – Концерт "Арені"; Торонто – Виступ в парку ім.. Т.Шевченка.1976 – Коста-Ріка, Мексика, Куба, Нікарагуа.1978 – Іспанія. Гастролі від 29 березня по 20 квітня. 1979 – тримісячне турне: Мексика, Коста-Ріка, Колумбія, Домініканська Республіка, Венесуела, Перу, Бразилія, Еквадор (загалом 66 концертів). 1981 – Ляйпціг, Німеччина: Київські дні у Ляйпцігу. 1986 – Франція: Страсбург, Ліон, Ніцца, Авінньон, Тулуза. Париж, Штаб-квартира ЮНЕСКО. 1988, Женева, Швейцарія, 1986, Брюссель, Бельгія, 1986 Монте-Карло.

найпопулярніші твори, які вже стали шлягерами: «Пісня індійського гостя» з опери М. Римського-Корсакова «Садко», «Мазурка» Г. Венявського, «Жайворонок» М. Глінки, «Соловейко» М. Кропивницького та деякі інші [79, с. 47].

Бобровников-виконавець застосовував також інші етнодухові інструменти. Зокрема, для досягнення колоритного звучання, в супроводі до танцю «Козак» він використовував жоломігу, в «Привітальній» сурму, в супроводі до народної пісні «Гречаники» звучав ріжок, в кінофільмі «Чарівна ніч», разом з оркестром українських народних інструментів, виконав з іншими артистами «Польку» на очеретинах. Є. Бобровников експериментував також з поєднаннями різних тембрів, наприклад сопілка і бандура (дуєт Є. Бобровников – В. Кабачок, «Ой, по горі, по горі»), сопілка і ансамбль дрімбарів (твір «Коломийка»), ансамбль сопілкарів [79, с. 48].

Нестача спеціально сопілкового репертуару схиляла Є. Бобровникова до власних аранжувань та компонувань: попурі «Ластівка» (для сопілки з оркестром), варіації «Ой, ходила дівчина бережком» (для сопілки з бандурою), «Українські мелодії» (для сопілки з оркестром). Віддаючи належне природному хисту Бобровникова, його прагненню збагатити сопілковий репертуар, варто зазначити, що ці твори належать перу композитору-аматору і їх використання без професійної музичної редакції було б, в художньому сенсі, малоперспективним. Проте сам факт їх появи дозволяє говорити про існування літературної музики для сопілки в той історичний період. У редакції М. Корчинського варіації «Ой, ходила дівчина бережком» були одним з обов'язкових творів першого в історії сопілкарства Регіонального «Галицького» конкурсу юних сопілкарів ім. І. Скляра – Є. Бобровникова за участю німецьких блокфлейтистів (Львів, 2000). Після цього цей твір став невід'ємною частиною дитячо-юнацького сопілкового репертуару. Варто згадати й те, що композиторський хист Є. Бобровникова реалізувався в багатьох піснях, що були видані в збірниках для художньої самодіяльності, часописах і виконувалися різними колективами: «Дударик» на сл. Р. Бернса, «Дорога» на сл. Г. Чубач та інші.

Є. Бобровников-майстер відзначився як винахідник буртової та тембрової сопілок, які успішно застосовували в Народному хорі для збагачення колориту. Своєрідне глибоке звучання буртової сопілки було досягнуте Бобровниковим завдяки металевому обручу, який перекривав голосник на $\frac{1}{4}$. А характерний гугнявий тембр семиотвірної тембрової сопілки утворився завдяки пергаментному паперові, заклеєному на сьомому отворі [79, с. 62]. З майстерні Є. Бобровникова вийшли різні етнодухові інструменти: сопілки (шести- і семиотвірні, різних величин), коса дудка, теленка, флюяра, півтора-денцівка, дводенцівка, жоломіга, дримба, свиріль (ребро), сурма-бас, ріжок, очеретина, інші. Деякі з них були модифіковані майстром, наприклад, скісна дудка з розширеним діапазоном ля¹ – до³ і широкою динамічною шкалою [79, с. 65], також ребро (свиріль), в трубки якого Бобровников вмонтував денця, а нижні частини залишив відкритими (якщо їх закрити – звук стає на октаву нижчим), діапазон ребра на 17 трубок – мі¹ – соль³ [79, с. 66]. Він сконструював також сурму-бас на 9 отворів, з хроматичним звукорядом і діапазоном до – сі-бемоль¹ октави [79, с. 68]. Схильність Є. Бобровникова до педагогічної творчості мала сприятливі умови для реалізації. Найактивніший період його діяльності припав на пік пропаганди народно-інструментального мистецтва, якість якого стимулювалася регулярними оглядами-конкурсами і фестивалями республіканського та всесоюзного масштабів. Є. Бобровников організовував різні за складом ансамблі, до яких залучав в основному дітей, у Києві, Обухові, львівській та дніпропетровській областях. Це дитячий ансамбль сопілкарів, у складі з 30 осіб, при київській середній школі № 145, а також дитячий оркестр народних інструментів у кількісному складі 100 осіб, який успішно дебютував 1960 року [79, с. 27].

The sopilka passed, as if forgotten, into the background, and Yevhen only amused himself with it in his leisure time.

It reminded him of his childhood, of the day he and his grandfather stopped at a melon field to see old Kuchenko while returning from the fair. Kuchenko would treat them to water-melons and even kept it upon becoming a soldier. Of course, it wasn't easy for him to get the tune properly right off. But he soon learned to play the sopilka rather well, especially when performing Ukrainian folk songs.

Hrihoriy Veryovka advised Yevhen Bobrovnikov to take up the instrument seriously. Yevhen followed his advice. Making the acquaintance of sopilkar (sopilka-player) Iven Sklyar proved a new incitement, and so was a tour to Rumania, where he met the famous musician Fanike Lukkoso. This well-known virtuoso played so brilliantly on his little flute with its several stops his "Chikariy" (skylark) that everyone thought no one would ever equal him. From then on using Lukkoso as an example, Yevhen Bobrovnikov began to master the secrets of the magic flute made of a snowball-tree withe. With great excitement, he prepared himself for the Chorus Ensemble's second tour in Fanike's Motherland.

Even now, famous as a sopilka-player and a

Merited Artist of the Republic, Yevhen cannot recall his performance in Yassy, Rumania without emotion. There he played on his ordinary sopilka the same "Skylark" which nobody had ever dared to compete with.

He thrilled the first note. Then the second. The audience fell into a hushed silence. Fanike himself

After being seriously wounded defending Sevastopol during the last world war, Yevhen Bobrovnikov went to try his luck as a musician in the Ukrainian People's Chorus, an ensemble directed by the late composer and conductor Hrihoriy Veryovka.

First he played the violin, then the accordion and cymbala; after that he took up the concertina, mandolin, balalaika, and even the violoncello. Finally he sat down at the piano. Yet, after showing all this virtuosity of talent, he was asked whether there was any other instrument he could play.

It was then that Yevhen Bobrovnikov fished from his pocket a small musical pipe made of a snowball-tree withe—a simple Ukrainian sopilka (folk wind instrument)—and put it to his lips.

In a moment the room was filled with a spellbinding melody, and the captious examiner, Hrihoriy Veryovka, hid a pleased smile in his carefully trimmed moustache.

That's how Yevhen Bobrovnikov found his place in the orchestra of the People's Chorus. He appeared on stage with the cymbala and soon became a master at playing this instrument.

SPELLBINDING FLUTE

Миротлаву Титови
Корчинському з
щирим подивом
великих творчих умі
хів.

25.12.81 р.
Київ

Photographs by
Olexandr Bronstein and
Victor Marushchenko

Children's sopilka ensemble in the
village of Novosilki near Kiev,
directed by Yevhen Bobrovnikov

26




Рис. 2.5. Рідкісна світлина Є. Бобровникова з учнями. Англomовний журнал «Ukraine», березень 1981 р., № 3 (55) (з автографом Є. Бобровникова).

Продовженням педагогічної лінії Є. Бобровникова була спроба викладання сопілки, як додаткового інструмента в Київській державній консерваторії (1953–1957 рр.). Однак впровадження сопілки у навчальний план вищого музичного закладу залишився лише епізодом, не одержавши продовження з цілої низки об'єктивних причин. Виконавство на сопілці 1920–1980-х років обмежене його функціонуванням виключно у популярно-фольклорному напрямку. М. Корчинський зазначає: «Проблема функціонування сопілки на академічному рівні значною мірою полягала у виконавському факторі. Академічні критерії виконавського мистецтва не узгоджуються ні з традиційною манерою інтонування аутентичних монодій – це справа відтворювачів фольклору, ні з одноким поняттям віртуозності музично освічених дилетантів, для яких сопілка є не стільки засобом творчого пошуку, скільки засобом

показовості» [94, с. 224]. Тим часом зростала потреба у професійному підході не тільки в практичних діях, але й у теоретичних дослідях.

Прискіпливіший погляд на цю об'єктивну проблему викликає питання: чи кількісна і якісна обмеженість репертуару, відсутність виконавської традиції не є радше наслідками, а не причинами? Адже навіть вкраплення в репертуар сопілкарів серйозної музики не змінили критеріїв підходу до виконавства, не викликали потреби переосмислення манери гри у відповідності до виконуваної музики, її стилю, зв'язку з певною епохою. Сопілка має звучати «по-народному». Такою, власне, і була виконавська манера Є. Бобровникова. Вихована на інтонаційному тезаурусі народної музики, вона поєднала пісенність, віртуозність і незахищену відвертість щирого сопілкаря-співця. Є. Бобровников-самородок таким і залишиться в історії.

Роль Є. Бобровникова у процесі становлення сопілкарства полягає, передусім, в його широкій артистичній діяльності, що сприяла популяризації сопілки та інших народних духових інструментів у світі. З певною умовністю можна виокремити окремий виконавський напрямок популярно-фольклорного сопілкарства, що розпочався з діяльності Євгена Бобровникова і розвинувся у творчості Василя Попадюка, Дмитра Демінчука, Миколи Маркевича, а також Василя Петрованчука, Мирона Блощичака і Олеся Журавчака. Безпосередня дотичність Євгена Бобровникова до початків академізації сопілкарства полягає в його методико-педагогічній та видавничій творчості.

Василь Іванович Попадюк (26.01.1940, с. Мишин Коломийського р-ну Івано-Франківської області – 27.09.1991, м. Київ). У виконавській творчості В. Попадюка виразно проявлений вплив середовища, в якому формувався молодий музикант. Дідо виконавця був професійним скрипалем, який тісно співпрацював із весільними музикантами. Від них В. Попадюк успадкував численні традиційні гуцульські композиції та інструментарій, а також принципи орнаментування й імпровізації. Засновник та соліст ансамблю «Троїсті музики», В. Попадюк став першим виконавцем, який представляв традиційні музичні композиції на великій сцені, поряд із власними аранжуваннями

народної музики для ансамблевого складу. В. Попадюк – упорядник композицій для сопілки з народним ансамблем, які залишаються зразком для кількох генерацій сопілкарів. Серед них «Гуцульська фантазія», «Українські візерунки», «Українська полька» та інші. Видатний фрількар і виконавець на інших інструментах сопілкової групи, В. Попадюк репрезентував традиційну, правдиво фольклорну сопілкову манеру на сценах України, Канади, Японії, Франції та інших країн, зробивши тим самим вагомий внесок в історію сопілкового виконавства.

2.3. Розвиток конструкції сопілок в 1970–2000 рр.

Хроматична сопілка Д. Демінчука: нове явище на перехресті етнічної і професійної музичних культур

Дмитро Флорович Демінчук²³ (1942, с. Горбова, Чернівецька обл. Герцаївський район – 15.08.2010, Київ). Рано осиротівши, майбутній винахідник потрапив у дитячий будинок, де і пробував протягом шкільних років. Навчаючись у математичному класі загальноосвітньої школи, весь вільний час він присвячував майстерці. Гострий музичний слух і музикальність привели Д. Демінчука у клас баяна Чернівецького музичного училища. Після закінчення навчання він учителював у музичній школі, де створив домровий оркестр, що досить успішно функціонував і навіть гастролював. Прохання директора школи про організацію ансамблю сопілкарів і вроджена схильність до теслярської роботи наштовхнули Д. Демінчука на думку про те, щоб самому виготовити сопілки для учнів. Інструменти-зразки знайшлися на ринку с. Річка (Косівський р-н Івано-Франківської обл.). Закупивши у місцевих майстрів готові бузинові цівки, Д. Демінчук розпочав свій експеримент. Так, 1964 р. з'явилася його перша вдала сопілка на вісім отворів. Наступними роками у виготовленні інструментів Д. Демінчук йшов лише емпіричним шляхом, а про вибір строю інструментів говорив так: «Як потрапив, так і вийшло. Потрапив на мі – був мі-мажор, на до –

²³ Приватний архів автора. Інтерв'ю дисертантки з Д.Ф.Демінчуком у Києві, 15 березня 2010 р.

значить, до-мажор». Більшість його тогочасних сопілок зроблені для дитячого ансамблю сопілкарів, який налічував сорок учнів.

1967 р. Д. Демінчук вступив до Дрогобицького педагогічного інституту ім. І. Франка на відділ хорového диригування. Там познайомився з талановитим виконавцем-самородком і майстром етнодухових інструментів Михайлом Тимофіївим, вплив якого на формування Д. Демінчука стане дуже помітним наступними роками. Д. Демінчук почне виготовляти найрізноманітніші етнодухові інструменти, в тому числі й іноземні: російська брьолка, бурятський бішхур та ін. Там же почнеться співпраця Д. Демін-



Рис. 2.6. Д. Демінчук, 1970 р.

чука з народним ансамблем «Берізка», що широко гастролював, в тому числі й в Москві. Саме після успішних виступів у столиці СРСР Д. Демінчук отримав запрошення від Я. Орлова приїхати до Києва для роботи в його оркестрі (1969). З цього моменту діяльність Д. Демінчука стрімко розвивається у кількох сферах одночасно. Він працює як артист, майстер музичних інструментів, а також komponує музику («Полька» Д. Демінчука й досі звучить у виконанні різних ансамблів).

Д. Демінчук володів багатьма етнодуховими інструментами, серед них – денцівка, дводенцівка, окарина, дуда та інші, які змайстрував сам. Але, зі слів майстра, його завжди приваблював пошук нових якостей інструментів, що й стало основою майбутніх винаходів. Інтерес Д. Демінчука до сопілки, що домінував у його діяльності в період 1965–1978 рр., виник внаслідок знайомства з німецькою блокфлейтою, придбаною в московському торгівельному музичному центрі «Leipzig». Опанувавши аплікатуру блокфлейти, Демінчук був здивований обмеженими можливостями у виконанні деяких півтонових легатних сполук (наприклад, мордентів і трелей до-до[#] ре-ре[#]), можливих лише напіввідтулянням отворів. Діатонічна аплікатура була нормою для всіх духових інструментів аж до середини XIX ст. Свій намір модифікувати сопілку

сам Д. Демінчук прокоментував так: «Мене зачепила обмеженість блокфлейти, і я вирішив, що сопілка повинна бути досконалішою». Наступним імпульсом стало знайомство з книгою І. Скляра «Подарунок сопілкарям» та його сопілками. Д. Демінчук наголосив: «Ідея хроматичної сопілки вперше виникла у І. Скляра, але йому не вдалося її здійснити повною мірою». Десятиотвірну сопілку І. Скляр відкинув, як не зовсім зручну. Ось що він пише: «В «Музыкальных инструментах» Антоніна Модра згадується про добування хроматичних звуків за допомогою неповного закриття аплікатурних отворів... Про це свідчить і те, що народні сопілки мають від шести до десяти аплікатурних отворів. Збільшення їх кількості свідчить і про можливість добування хроматичних звуків, і що добування напівзатулянням не завжди зручне. Інструмент на десять отворів може дати три приготованих хроматичних звуки, на сім – два таких звуки, на шість – один. Отже найбільш вигідний вид сопілки – це інструмент на сім отворів [177, с. 6]. Більш детально І. Скляр не пояснив свого вибору саме семиотвірної сопілки.

Ключовим моментом в історії хроматизації сопілки стало знайомство Д. Демінчука з **хроматичною десятиотвірною фрілкою**, сконструйованою М. Тимофіївим у 1964 р. на основі інструмента з мінорним звукорядом, *in a*. Цей інструмент мав усі хроматичні звуки, окрім *fis*, що було зумовлено еолійським ладом і аплікатурою. Дещо пізніше М. Тимофіїв домігся повноцінного хроматичного звукоряду. Переїнявши хроматичний принцип у М. Тимофіїва, Д. Демінчук адаптував його, розмістивши отвори у той самий спосіб на свистковій поздовжній флейті (сопілці), проте за основу взяв іонійський звукоряд²⁴. Найскладнішим етапом у роботі над інструментом було виготовлення свисткового пристрою, пошук оптимальної мензури і правильних пропорцій лабіума. Про цей процес Д. Демінчук розповідав: «Щоразу брав нову трубку і змінював мензуру по пів-міліметра». Труднощі виникали також у пошукові правильних місць для розміщення пальцевих отворів на трубці таким

²⁴ З особистої розмови дисертантки із Б. Яремком та М. Тимофіївим: 03. 02. 2017 р.

чином, щоб досягнути доброго строю, уникнути вилкових аплікатур і надто широкого розтягнення пальців.

Емпіричний шлях виявився для Демінчука успішним, і вже 1970 р. він запропонував конструкцію хроматичної сопілки на десять пальцевих отворів з повним хроматичним звукорядом у діапазоні двох з половиною октав. За кресленнями Д. Демінчука під його керівництвом на базі Мельнице-Подільських експериментальних виробничих майстерень, за підтримки В. Зуляка, розпочалося серійне виробництво хроматичних сопілок сопранової мензури (рис. 2.7.). Як відомо з розповіді Д. Демінчука, хроматична сопілка отримала схвалення І. Скляра – під час їхньої випадкової зустрічі в кабінеті С. Козака у Києві. Д. Демінчук так згадував про цей епізод: «Скляр потиснув мені руку і сказав: Ти зробив те, чого я не зміг. Передаю тобі естафету».



Рис. 2.7. Хроматична концертна сопілка Д. Демінчука

Хроматична сопілка стала першим з семи винаходів Д. Демінчука, які були запатентовані в «Державному комітеті СРСР у справах винаходів і відкриттів»: авторське свідоцтво № 711612 від 25.01.1980 р. [7].

За понад десятилітній період співпраці (1980–1991) з Московською експериментальною фабрикою музичних інструментів (МЕФМІ) в якості майстра надомних робіт Д. Демінчук став автором багатьох запатентованих винаходів, згодом: хроматична поздовжна флейта (1980), оркестрова брьолка (1981), парна флейта з хроматичним звукорядом (1985), поздовжна шкільна флейта (1987), поперечна флейта Пана (1987), хроматичний сур (1987).

Майстер російських народних духових інструментів П. Степанов, який співпрацював з Д. Демінчуком на МЕФМІ, поділився своїм враженням про його роботи: «Він був для мене добрим прикладом. Його робота, особливо зовнішня оздоба брьолок, викликала захоплення. В Державному музичному музеї

ім. М. Глинки на виставці є мій «Володимирський» ріжок. Його зовнішня оздоба виконана за рекомендацією Дмитра Демінчука» [107].

У роботі над сопілкою Д. Демінчук ставив собі за мету досягнути таких результатів: розширити діапазон до двох з половиною октав; домогтися доброї температури; збільшити гучність інструмента; зберегти тембровий колорит, відкритість звучання, наближену до етнічного зразка; зафіксувати параметри у вигляді креслення з розрахунками, описати матеріали і технологічний процес.

Для чіткішого окреслення новаторських рішень Д. Демінчука стисло проаналізуємо кожну з цих позицій. В опису будуть використані спеціальні аплікатурні позначення, запропоновані Р. Дверієм і апробовані протягом тривалої практики М. Корчинським та Б. Яремком.

Це мішаний числово-літерний запис, в якому літерами позначені ліва й права рука, а числа означають пальці рук, наприклад: 1245 і п. – перший, другий, четвертий і п'ятий пальці лівої руки, які затуляють відповідні їх отвори, а «п.» – вся права рука (пальці на отворах). Або 234 і 123 – означає, що зазначені пальці обох рук затуляють відповідні їм отвори. Якщо задіяна лише одна із рук, то випикується перша літера (без крапки) потрібної руки і номери пальців, які повинні затуляти отвори: л123. Слід враховувати також, що музика для сопілки нотується октавою нижче від абсолютної висоти звучання (крім тенорової сопілки, запис якої ідентичний звучанню).

Всі поширені на території України свисткові флейти (до нововведення М. Тимофіїва і Д. Демінчука), а також західноєвропейська блокфлейта, свисткові флейти інших культур є діатонічними (кількість отворів при цьому значення не має). Хроматичні і навіть деякі діатонічні звуки утворюють способом відтуляння або затуляння потрібних отворів на $1/2$, або $1/4$ їх діаметру, а також засобом використання т. зв. вилкових аплікатур чи інших аплікатурних комбінацій. Окрім певних аплікатурних незручностей, це обмежує варіабельність у виборі тональностей, утруднює або навіть унеможлиблює виконання деяких трелей та інших орнаментів. Навіть у грі дуже вправних виконавців з досконалою пальцевою моторикою і диференціацією чуття

пальцевих м'язів відчутні некоректні переходи, мікро-затримки в пасажах та лігатурах.

Діапазон свисткових флейт різних народів коливається в межах $1\text{--}\frac{1}{2}$ октав і ще одного або кількох звуків, які беруться не послідовно, а через певний інтервал, наприклад, останній звук основного діапазону – re^3 , проте можна передувати ще звуки соль-дієз³ і сі-бемоль³, при цьому між re^3 і соль-діезом³ пролягатиме «мертва зона». Досліджуючи цю проблему, М. Корчинський вказує на давність діатонічного звукоряду: «Не кажучи про акустичну застарілість, вона (сопілка – Б. К.) до середини ХХ ст. залишалася з обмеженим звукорядом, сформованим приблизно в ХІІ–ХІІІ ст. (за систематизацією Ф. Колесси – другий, діатонічний етап еволюції інтонаційно-ладового мислення в українському фольклорі). Відповідність діатонічних інструментів інтонаційній будові пісень другого етапу утворилася шляхом еволюційного взаємовпливу інструмента на мелос і навпаки: збагачуваний століттями мелос поступово знаходив своє втілення у звукоряді сопілки, розширюючи його від оліготоніки до діатоніки» [96, с. 158].

Ладо-інтонаційна структура автентичних флейт завжди відповідає інтонаційній будові музики, з якою розвивається паралельно, тому і її амбітус не можна вважати недоліком. Проте такі інструменти непридатні для виконання тонально розвиненої, насиченої хроматизмами музики. М. Корчинський так формулює цю тезу: «Цивілізаційні процеси відбилися як на мелосі, так і на інструменті: перший зазнав оновлення, другий – заміни. Мелос третього еволюційного етапу з його хроматизмами й ладо-тональною мінливістю не вкладався в законсервований звукоряд діатонічної сопілки і вимагав нового інструментального засобу» [96, с. 159]. Д. Демінчук розширив діапазон сопілки, знайшовши оптимальні мензуральні пропорції, які дозволяють досягати шостого обертону і, застосовуючи нормативну і додаткову аплікатуру, заповнювати звуками простір між обертонами.

Чистота строю є проблемною майже усіх, в тому числі й темперованих інструментів, а особливо – духових. Відомо, що навіть інструменти, обладнані клапанною механікою, містять в межах свого звукоряду інтонаційно нестійкі

звуки. Дослідник акустики духових інструментів В. Порвенков зазначає: «Практично кожен духовий інструмент має окремі нечисті звуки, тобто виконавець повинен застосовувати спеціальні прийоми гри для правильного інтонування окремих натуральних звуків, і це не завжди вдається [158, с. 128] і далі: «недосконалість конструкції, пояснювана неможливістю створення ідеального, з акустичного огляду, інструмента, і помилки самого проектування» є однією з причин таких огріхів [158, с. 129].

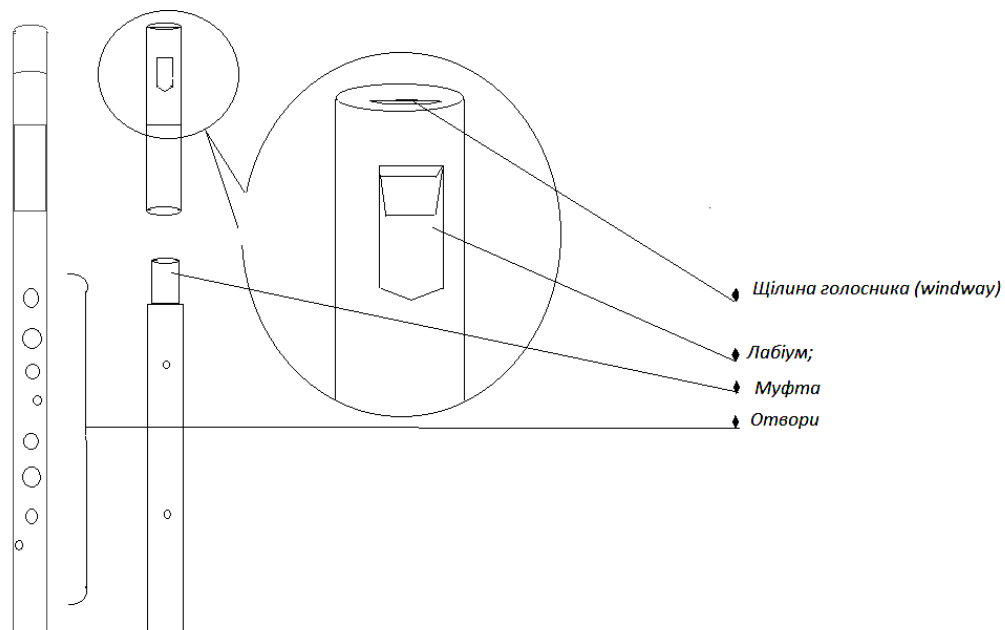


Рис. 2.8. Схематичне зображення основних морфологічних елементів сопілки.

Хроматичний звукоряд сопілки Д. Демінчука також має недоліки. Зокрема, у сопраніно, сопрано і альтів (f і g) октавні передування не зовсім чисті: в сопрано звуки до¹, ре¹, мі¹, фа¹, соль¹ (за записом) завжди зависокі щодо тих же звуків у другій октаві. Те саме стосується й альтових сопілок. В теноровій сопілки, починаючи від мі другої октави, всі звуки висхідного ряду занижкі. Звуки першої октави нестійкі і мають широку інтонаційну зону. Наприклад, звук соль¹ можна з легкістю передуги майже до ля-бемоля¹. Так само податливими до передування є й інші звуки у першій октаві.

Широка звуковисотна зонність є притаманною для сопілок усіх величин. Причиною є циліндрична будова трубки, широка щілина голосника і достатньо великі гральні отвори. Внаслідок цього стає можливим розгойдування одного

звуча в межах $\frac{1}{2}$ тону, а в деяких екземплярів сопілок навіть більше. Ця особливість будови зумовлює звуковисотну нестійкість внутрішніх інтервальних співвідношень (темперацію) у сопілках конструкції Д. Демінчука і вимагає від виконавця підвищеного контролю над інтонуванням.

Новаторським рішенням Д. Демінчука стало використання спеціального накладного підстроювача (повзунця) для сопранових сопілок. Спершу він мав вигляд кільця в ділянці лабіуму, а згодом його стали робити у формі сферичної накладки, монтованої на спеціальних металевих дротиках. Його функцією було пониження загального строю інструмента в межах близько $\frac{1}{2}$ тону, тобто досить відчутно. Щоправда, відсування накладки на велику відстань змінювало не лише стрій, але й внутрішні звуковисотні пропорції. Негативні зміни відбувалися й у тембрі інструмента – з'являвся шип і зайві призвуки. Механізм дії підстроювача полягав у частковому зменшенні лабіального вікна, що видовжувало повітряний стовп і понижувало стрій інструмента. З часом цей механізм був замінений звичним для дерев'яних духових поділом трубки інструмента на дві частини, що давало змогу розсувати інструмент і таким чином видовжувати повітряний стовп. Другий спосіб виявився ефективнішим і зручнішим.

Тембральна характеристика сопілок Д. Демінчука є наближеною до етнічних зразків. Звук – відкритий і об'ємний, багатий на обертони і призвуки, м'який в межах нижнього і середнього регістрів і пронизливий у верхньому. Гучність звучання залежна від регістру: слабка в низькому і сильна у високому.

Такий звуковий образ відповідав тогочасному уявленню майстра про місце застосування сопілки. Сам віртуоз-сопілкар, довголітній артист Буковинського ансамблю пісні й танцю, Д. Демінчук бачив сопілку перш за все як оркестровий і сольний інструмент для фольклоризованих ансамблів. Цей погляд цілком відповідав статусові інструмента 1960–1970 рр., невдовзі радикально зміненого завдяки серійному випуску сопілок. Швидке поширення інструментів стало однією із передумов для відкриття класів у музичних школах, а пізніше – й у вищих музичних навчальних закладах.

Зручна послідовна аплікатура і хроматичний звукоряд, розширений діапазон, коректний стрій і приємний тембр сопілки Д. Демінчука зробили її віртуозним інструментом, придатним для виконання авторської музики різних епох. З поширенням сопілки цієї моделі і формуванням нового звукового ідеалу погляд Д. Демінчука на власний винахід теж не залишився незмінним. Остаточно переконавшись у потенційних можливостях сопілки, він до кінця життя продовжував експерименти з величинами, матеріалами, клапанами, іншими конструктивними деталями. Проте найважливішим його винаходом залишилась саме хроматична концертна сопілка.

Серійний випуск хроматичних концертних сопілок тривав недовго. Виробничий цикл Мельнице-Подільських експериментальних виробничих майстерень, від часу заснування, розквіту (1970–1980 рр.), спаду (90-ті роки) і остаточного згасання наприкінці 1990-х років – минуло неповних тридцять років. Виробництво, не встигнувши зміцніти, – припинилося.

Якість інструментів, виготовлених у різні роки, була нерівною. Більшість колишніх майстрів Мельнице-Подільського комбінату вчилися ремесла під керівництвом засновника майстерень В. Зуляка, який стимулював не лише вдосконалення їх теслярської майстерності, але й наполягав на оволодінні тими інструментами, на виготовленні яких майстри спеціалізувалися.

З давньої європейської традиції відомо, що в особі майстра поєднувалися і музикант, і тесля, й винахідник. Наприклад, так виглядала ситуація зі знаменитими батьком і сином Стенесбі (1668–1734 і 1692–1754), чиї блокфлейти використовуються і нині, П. Брессаном (1663–1731), Т. Бьомом та іншими майстрами. Сучасні українські сопілкові майстри рідко поєднують у собі ці необхідні якості і здебільшого інструментом не володіють.

Якість сопілок, випущених в 1970-ті р. відповідала тогочасному стандарту, і з технічного погляду була цілком задовільною. Ця обставина була пов'язана із присутністю Д. Демінчука, який деякий час керував виробничим процесом особисто. Далі контроль над якістю перейняв керівник комбінату, майстер-винахідник і музикант В. Зуляк. Після його відходу з посади директора стандарти

якості суттєво знизилися, а з настанням незалежної України і початком фінансової нестабільності, майстри були орієнтовані на досягнення кількості. Із десятка сопранових сопілок, часом не було жодного, вартого фахової уваги інструмента. Ще гірша справа з альтами, тенорами й сопраніно, які взагалі рідко надходили у продаж. До кінця 1990-х рр. кількість сопілок, що надходили у продаж з Мельнице-Подільської до Львова, зменшилася до кількох екземплярів на місяць, виготовлених кустарно, без дотримання норм витримки деревини (старі запаси сировини на той час були вже вичерпані), без належного контролю за обробкою матеріалу (вигляд внутрішньої поверхні часто нагадував невикожену траву). Така ж неакуратність проглядалась у свердлінні отворів, покритті лаком, в інших деталях виробництва. Як наслідок, звучання мало неестетичні призвуки, стрій був приблизним, деревина не витримувала навіть гарантійного терміну експлуатації. Лише поодинокі інструменти годилися для застосування. Такі сопілки не могли задовольнити ані учнівських потреб, не кажучи вже про студентів чи професійних артистів. На початок 2000-х рр. ситуація залишилась такою ж. Отже, траєкторії руху сопілкового виконавства і його інструментарію пролягли у протилежних напрямках. Між виконавцями і інструментами утворилася прірва якості.

До майстрів, які у ХХ ст. працювали в експериментальній площині, належить Анатолій Кондрашевський (1941–2011). Його пошуки були скеровані, передусім, на зміну ергономічних, і тільки в другу чергу акустичних та інтонаційних якостей, а також розширення діапазону сопілки. Конструкції двох моделей сопранових сопілок – концертної (рис. 2.9.) та тембрової, запатентованих А. Кондрашевським 2009 р. не апробовані у широкій практиці (станом на 2017 р.) через малу чисельність, але представляють значний інтерес для сучасних виробників сопілки в якості джерела ідей для нових експериментів. З особистої розмови дисертантки з О. Мельником та листування із В. Яновим (2016, Львів) майстри В. Янов і О. Мельник повідомляють про деякі суперечності в елементах



Рис. 2. 9. Концертна сопілка А. Кондрашевсько

конструкції і певну невідповідність задуму самого Кондрашевського.

Після деталізації попередніх, знаних з праць Скляра [177] та патенту Демінчука [7] конструктивних підходів, А. Кондрашевський твердить наступне: «Зазначений спосіб не дозволяє отримати сопілку за законами музичної акустики, яка дала б можливість музиканту підвищувати техніку виконання і розширити діапазон. Це пояснюється тим, що звукові отвори сопілки роблять емпірично, ... не виконують темброве віконце та звуковий отвір „соль-дієз”, що знижує виконавську техніку музиканта. В основу винаходу поставлено завдання шляхом удосконалення конструкції створити сопілку за законами музичної акустики, яка дала б музиканту можливість підвищити техніку виконання і розширити діапазон, при цьому була б простіша у виготовленні» В. Янов зазначає: «він (*А. Кондрашевський – Б.К.*) пропонує робити всі отвори однакового діаметру. З точки зору акустики це абсолютно правильно, оскільки вирівнює взаємну гучність нот (вона в якійсь мірі залежить і від діаметру). Але при цьому отвори мають бути зміщені у чітко встановлені місця, що вже зовсім не так зручно для пальців. Це, на мою думку, суттєвий недолік». Олег Мельник в унісон із Яновим відзначає, що просверлені ним отвори за пропозицією Кондрашевського виявилися незручними для виконавців. Сумнівною видається також сама ідея компенсувати всі можливі аплікатурні незручності зміною в системі мензур та розташування отворів. Подібні спроби не поодинокі в історії поздовжніх флейт і пов'язані, з одного боку із аматорськими, шкільними починаннями, з другого, із непорозуміннями в питанні давніх систем температур. Прикладом такої історичної паралелі може служити факт з історії блокфлейти, відродження якої в Німеччині поч. ХХ ст. нерозривно пов'язане з іменем Петера Гарлана (Peter Harlan, 1898–1966). Саме йому належала ідея змінити положення і мензуру отворів на блокфлейті для уникнення вилкових аплікатур в основній тональності. Звуження третього отвору (на нижньому коліні інструмента (рис. 2.10.)), хоч і забезпечило «безвилковість», проте вплинуло на температуру при грі в інших тональностях, на півтонові пропорції і передування октав (4-й щабель надто високий). П. Гарлан прагнув досягнути простоти

в опануванні і «чистого» строю, помилково сприйнявши 4-й щабель основної тональності історичної блокфлейти, з якої він знімав копію (до-мажор у сопранової і фа-мажор у альтової блокфлейти) за фальшивий.

Це непорозуміння, очевидно, було спричинене недостатньою в той час інформованістю щодо найрізноманітніших історичних темперацій, в яких вистроювалися давні інструменти, зокрема, ренесансові зразки блокфлейт, для яких властивою є мезотоніка (яку ще називають середньотоновим у цій системі відрізняється (розширений півтон) від



Рис. 2. 10. Зліва «німецька», справа «барокова» блокфлейта. Олівець вказує на варіант Гарлана

нового стандарту шкільної блокфлейти, призначеної для гри в ансамблі із сучасними інструментами (фортепіано, гітара), П. Гарлан намагався зробити інструмент у рівномірній темперації. «Німецькі» блокфлейти виготовляють і в ХХ ст. в ціновому сегменті, орієнтованому на початківців та аматорів. У професійному використанні залишилася барокова модель, що здебільшого належить до інструментів у вищій цінній групі. «Незручності», що турбували П. Гарлана та А. Кондрашевського, долаються, як і на будь-якому іншому інструменті, засобом вправлянь і набування моторних та комбінаторних виконавських навичок. До прикладу, блокфлейтова аплікатура з численними вилковими комбінаціями, не стала перешкодою для появи таких віртуозних виконавців на цьому інструменті, як М. Петрі, Д. Лаурін, Д. Оберлінген, М. Штегер, Т.Босграф та ін. Новації А. Кондрашевського полягають у 1) розміщенні звукових отворів за законами акустики; 2) уніфікації розміру усіх звукових отворів; 3) впровадженні звукового отвору соль-дієз з метою «підвищення виконавської техніки»; 4) наявності тембрового віконця з клапаном; 5) розширенні діапазону до чотирьох октав²⁵. Задекларовані у патенті переваги моделей сопілок А. Кондрашевського у порівнянні із прототипом (модель Д. Демінчука)

²⁵ Описано з урахуванням термінології самого А. Кондрашевського.

чекають свого практичного підтвердження. Віддаючи належне Анатолію Кондрашевському за його сміливі винахідницькі пропозиції, не можна оминати також самого факту публікації такої докладної праці – другої після праці І. Скляра (1968) з розривом у 38 років (!) – що уже дала імпульс молодому поколінню майстрів для дальших пошуків.

До майстрів, які вдаються до експериментів, опираючись на модель Д. Демінчука належить також Ярослав Лошак (м. Долина). Його інструменти в цілому віддаляються від класичного зразка хроматичної сопілки. Тембрально-акустичні характеристики сопілок, зовнішня стилістика, вибір матеріалів є пріоритетними сферами пошуку в майстерні Лошака. Одним із нововведень майстра є потовщення місця стику голівки і корпусу інструмента, застосовуваних для зміцнення і захисту від розтріскування, що є частим явищем у дерев'яних сопілок (рис. 2.11.). Серед недоліків сопранових сопілок відсутність звука мі-бемоль³ (за поодинокими винятками), зношуваність деревини (злушення лаку, репання деревини та ін.). Те саме стосується й величин сопраніно та альтя.



Рис. 2.11. Потовщення-бочівочок (за назвою Я. Лошака.)

Тембральна барва звучання сопілок Я. Лошака наближена до етнічного звукоідеалу і відповідає оригінальній сопілковій музиці українських композиторів кінця ХХ ст., фольклоризованим композиціям, дитячо-юнацькому репертуарові. За технологічними та естетичними якостями належить до категорії шкільних, студентських, аматорських інструментів.

З метою вирішення проблеми якості інструментів, авторка дослідження вдалася до пошуків майстрів, зацікавлених у проведенні спільного експерименту, кінцевою метою як мав стати інструмент, відповідний до вимог професійної категорії. До цих вимог належать: досконалі акустичні характеристики (лункість²⁶,

²⁶ Тут і далі, пояснення характеру звучання опиратимуться на методику семантичного опису барви, розроблену в дослідженні: A. Miśkiewicz Wymiary wrażeniowe dźwięku w kształceniu słuchu barwowego. W: Studia nad wysokością i barwą dźwięku w muzyce, A. Rakowski (red.), s. 155–169. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina . – 1999.

об'ємність, дзвінкість, виразність і характерність звука, ідентифікованого з пошукуваним звукоідеалом); гучність нижнього та відносна вирівняність усіх регістрів; інтонаційна стабільність звуків, їх властивість утримуватися в межах своєї висотної зони навіть при сильному тиску повітря; розширення діапазону досконала технологічна якість виконуваних теслярських робіт, відповідно до усталених у європейській виробничій традиції стандартів (ступені обробки деревини для забезпечення потрібної гладкості поверхні; захисту деревини для гарантії її експлуатації); зовнішня естетика, відповідна пошукуваній. 2000-го р. у Києві відбулося знайомство з відомим в Європі майстром історичних дерев'яних духових інструментів Євгеном Ілларіоновим. Не без сумнівів і вагань він погодився розпочати спільний проект-експеримент. Найближчою метою було дотримання стандартних технологій і мензур за патентом Д. Демінчука, що вже саме по собі повинно було покращити якість інструмента. У процесі експерименту первинний план зазнав змін. Фактично одразу Є. Ілларіонов почав вносити поправки у мензуру, спосіб свердління внутрішнього каналу. пропорції між колінами інструменту, а також виготовлення лабіуму. Варіант Д. Демінчука наближений до етнічного, в якому сам лабіум (зріз, об який розтинається повітря) заокруглений (рис. 2.12.²⁷) і формує відкритий, об'ємний, дещо розпорошений тембр зі значною кількістю призвуків. Варіант Ілларіонова – загострений лабіум – наближений до лабіуму, зображеного на рис. 2.13.



Рис. 2.12. Лабіум
в поперечному розрізі
(заокруглений)



Рис. 2.13. Лабіум
в поперечному розрізі
(загострений)

²⁷ Рис. 2.12 і 2.13 використані з матеріалів Інституту акустики м.Відня: Dreidimensionale Simulation der Klangerzeugung der Flöte mit der Lattice Boltzmann Methode [Електронний ресурс] // Institut für musikalische Akustik bei Universität für Musik und darstellende Kunst Wien–Режим Режим доступу http://iwk.mdw.ac.at/?page_id=95&sprache=1&Semester=&showabstract=&url_ex=&art=&ma_id=&Cat

Така незначна, на перший погляд, геометрична зміна одного із найважливіших елементів свисткового пристрою, змінює характеристики барви звуку і відчуття виконавця в контакті із інструментом: атака звука викликає миттєву відповідь свистка (так звана «швидка атака») без значного притиску. При цьому проба атаки провадиться тільки на голівці інструмента, від'єднаній від корпусу.

2003 р. з'явилася перша сопілка нової моделі – альт *in f* (рис. 2.14.). Серед якостей, що відрізняють його від моделі Д. Демінчука, найперше впадає у вічі легкість співдії виконавця та інструмента у звукотворенні. На це вплинули два чинники. По-перше, скрупульозність в дотриманні технології і бездоганна теслярська робота (досконало відшліфований внутрішній канал трубки) відкрили потенціал сопілкового звучання, прихований у самій конструкції інструмента. По-друге, Є. Ілларіонов вніс певні зміни у розрахунки мензури. Його формула пропорцій змінила співвідношення тиску повітря і параметрів щілини голосника та лабіума, що в результаті дало: стабільніший стрій, меншу чутливість звуків до передування, більшу варіабельність гучності звучання, насичений, багатий на обертони тембр, в якому поєднані узагальнено-етнічні та індивідуалізовані колористичні барви. Особливістю альту нової моделі є потужне, драматичне звучання нижнього регістру. Незважаючи на експериментальний статус, інструментом можна вважати першим зразком професійного класу. У 2005 р. до альту долучилася й сопранова величина. Виконана у тій же стилістиці, що й альтова, сопілка *soprano Do* має декілька вад, серед яких ускладнене видобування декількох звуків верхнього регістру, пов'язане з погіршенням здатності обертонового передування (в порівнянні із класичною моделлю Демінчука). Тембр інструмента наближений до естетики класичного звукоідеалу (звук ясний, позбавлений призвуків, прозорий, вирівняний в регістрах).

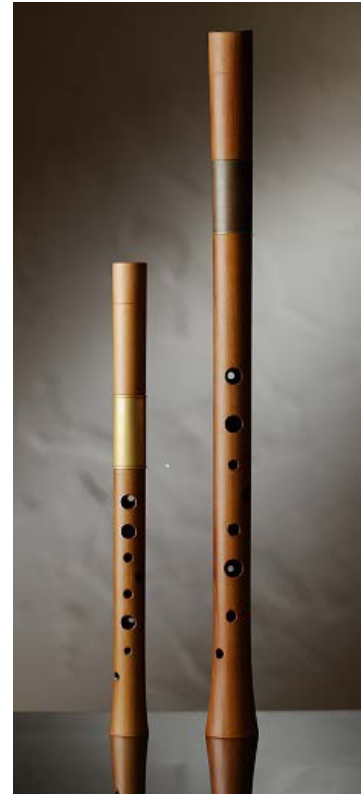


Рис. 2.14. Сопранова (зліва) і альтова (справа) сопілки моделі Є. Ілларіонова

Звучання цього інструмента органічне із музикою часу розквіту блокфлейтового виконавства, стилем галант; апробоване у виконанні транскрипцій музики класиків, зокрема, М. Березовського, Д. Бортнянського.

Отже, характеристики альтових сопілок Є. Ілларіонова поєднують самобутність тембральних барв; інтонаційну стабільність кожного окремого звука; температура, оптимальну для використання в різних інтонаційних умовах; комфортність для тримання і укладання пальців; ергономічність та надійність у тривалій експлуатації. Завдяки гнучкості, лункості звука використовується як сольний інструмент, а певна «універсальність» тембру гармонізує інструмент із різними ансамблевими складами. Акустичні і технологічні якості інструментів Ілларіонова, а особливо прецизійність у виготовленні голосника та лабіума, дозволяють віднести їх до професійної категорії, у ціновій групі від середньої до найвищої.

Майстерня Віталія Янова (Суми) представлена в Україні, Росії та Білорусії різними типами і величинами сопілок: шести- і семиотвірними, десятиотвірними хроматичними, серед яких сопраніно, сопрано, альти у стандартизованих строях (фа, до², фа¹) з можливими варіантами, наприклад, сопрано в строї до-дієз, ре та ін (рис. 2.15.).



Рис. 2. 15. Альтові сопілки роботи В. Янова.
Студентська та професійна категорія.

Від 2012 р. В. Янов приєднався до спільного (з авторкою) проекту, спрямованого на покращення акустичних характеристик сопілки на базі моделі Д. Демінчука. Виразною характеристикою сопілок В. Янова є об'ємне, м'яке і

округле звучання. Особливості співвідношення регістрів збігаються у всіх величинах інструментів (сопраніно, сопрано, альт): менш гучне звучання нижнього регістру компенсується легкістю і гнучкістю верхнього.

План В. Янова сегментувати продукцію за музично-стильовою відповідністю акустичних характеристик, цінovими категоріями (дитячі, студентські, аматорські, професійні), перебуває у стадії розробки. Незвична квадратно-аркова форма має переваги у використанні інструмента дітьми (не котиться і не розколюється). Серед запропонованих майстром категорій інструментів, за тембром виділяються сопілки сопрано з етнічним колоритом звучання (відкритий, широкий звук); сопраніно, сопрано та альти з бароковою барвою у тембрі. Їх доцільно застосовувати для інтерпретації літературної музики різних стилів у шкільних, академічних і професійних концертних умовах.

Тенденція створення цілих сімейств інструментів проявилася у сопілковому виробництві одночасно з усім іншим національним інструментарієм, проте мала під собою дещо інший ґрунт. Академізація народного інструментарію призвела до створення оркестрів «народних» (сумніви щодо застосування цього терміну в авторів [18, 19, 77]) інструментів, для яких орієнтиром послужив симфонічний оркестр. Ця обставина детермінувала наступну мету – формування оркестрових сімейств з їх неминучою уніфікацією. Проте рушіями створення різних величин сопілок було прагнення, передусім, до музикування в однорідному ансамблі, часто з педагогічною метою (Матвєєв, Шльончик), або для концертування (Зуляк, Корчинський). Кольорування оркестрового звучання басовим тембром сопілкової групи було радше винятком (В. Гуцал). Всі духові інструменти природно тяжіють до гри в однорідній групі (як і людські голоси). Сопілковий ансамбль належить до запізнiлих утворень, одним серед інших гомогенних консортів, відомих з історії, і в першу чергу – блокфлейтових. Свідченням правдивості такої думки є незаперечний факт відсутності сопілок, як окремої групи, в оркестрах «народних» інструментів. Винятком є лише поодинокі академічні приклади (оркестр львівської музичної академії, мета якого є навчальною). Сопілковий ансамбль Національного академічного оркестру

народних інструментів України існує для урізноманітнення концертних програм через впровадження одного-двох окремих номерів (всі учасники ансамблю належать до різних оркестрових груп, а сопілка виступає для них лише додатковим інструментом). Натомість шкільна та аматорська практика формування сопілкових ансамблів є досить розповсюдженою. Спорадичні відомості про сопілкову родину, що з'являлися у інструментознавчих джерелах потребують на сьогодні спростувань і доповнень.

Спроби виготовити сопілки різних величин здійснювалися всіма майстрами, починаючи від Н. Матвєєва. Більшість із цих інструментів не збереглися і відомі лише з літературних джерел. При вивченні описів треба враховувати розбіжності в тогочасних і сучасних назвах різних величин. Наприклад, басові сопілки Н. Матвєєва не обов'язково були «басовими» в сучасному розумінні, тобто акустично здатними виконувати фундаментальну басову функцію. Це могли бути просто більші інструменти з нижчим звучанням. Так як вони не збереглися, для ствердження нема достатніх підстав.

Однією з перших була басова сопілка *in C* Є. Бобровникова з діапазоном $c-c^1$ (запис октавою нижче), довжиною близько одного метра. Тембр тьмяний, гучність невелика. У практиці цей інструмент не використовують [79, с. 63]. І. Скляр сконструював квартет шестиотвірних сопілок (прима, альт, тенор, бас), які зберігаються в колекції Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Вони не знайшли практичного застосування. У тій же колекції є квартет десятиотвірних сопілок майстра І. Ніколайчука, виготовлений 1972 р. (модель Д. Демінчука). Спроби О. Шльончика розширити родину сопілок завершилися виготовленням лише альтових та тенорових мензур (інструменти не знайдено, залишилися тільки креслення). Успішними були спроби В. Зуляка: він першим зробив тенорову сопілку в тоні до першої октави за абсолютною висотою (інструмент не знайдено)²⁸.

Історія сучасного сопілкового сімейства, впровадженого у серійне виробництво почалася 1976 р. Розробка сімейства була здійснена у Мельнице-Поділь-

²⁸ На підставі інформації, отриманої від Я. Зуляка та Д. Богдановського.

ських майстернях на замовлення сопілкаря Романа Дверія. Для цього проекту Я. В. Зуляк і майстер Д. Богдановський взяли за зразок конструкцію хроматичної сопілки Д. Демінчука і форму сопілок В. Зуляка. Інструменти були розсувними (окрім піколо і сопрано), з можливістю підстроювання. Комплект випускали серійно під іменем конструктора Д. Богдановського, і він дотепер залишається єдиним стандартним зразком.

До цього комплекту входили п'ять інструментів. Таким чином досягнуто діапазон (в абсолютній висоті): *сопраніно in f*: $f^2 - c^5$; *сопрано in c*: $c^2 - b^4$; *альт in g*: $g^1 - d^3$; *тенор (насправді альт) in f*: $f^1 - c^3$; *бас (насправді тенор) in c*: $c^1 - d^3$. Отже, станом на 1976 р. родину сопілкових складали інструменти чотирьох величин (альт *in g* не враховуємо) і охоплювали діапазон $c^1 - c^5$, тобто повні чотири октави. Окремо треба сказати про альт *in f*, що був помилково названий тенором. Як вже було зазначено, за своїми тембровими і регістрово-теситурними характеристиками він такий же, як і альт *in g* з різницею в один тон, відіграє в ансамблі ту саму альтову функцію і ні за якими ознаками тенором вважатися не може.

У червні 1980 р. М. Корчинський запропонував Д. Демінчукові розробити квартет сопілок з ввідними тонами. 1986 р. Д. Демінчук представив свій варіант комплекту в Мельниці-Подільській. До його складу входили сопраніно *in f*, сопрано *in c*, альти *in g*, *in f*, тенор *in c*. Матеріал: ебоніт. Всі сопілки, окрім основного, мали також ввідний тон. Ідея серійного випуску комплекту Д. Демінчука не реалізувалася через брак коштів²⁹.

Виготовлення басової сопілки донині залишається проблемним. Цей інструмент був об'єктом експериментів для багатьох майстрів і тому існує у варіантах з різними строями і діапазонами. М. Корчинський у своїй статті «Сопілка бас-фа експериментальна та однорідні інструменти серійного виробу» пише: «З виникненням у 60-х роках нетипових для народної виконавської традиції однорідних сопілкових ансамблів, постала проблема баса (в традиційному інструментарію низьких сопілок не існувало). Від початку 1970-х р.

²⁹ На матеріалі розмови з М. Корчинським. Львів, 27 березня 2011 р.

басову функцію в таких ансамблях покладено на інструмент тенорової мензури. Його під назвою «сопілка-бас» донедавна випускали Мельнице-Подільські експериментальні виробничі майстерні Всеукраїнської (тепер Національної) музичної спілки за зразком сопранової конструкції Д. Демінчука. Прийнявши тенор за баса, тенором стали вважати альт-фа, а альтом – такий самий альт, але в тоні соль. Окремі музичні майстри намагалися побудувати безклапанний свистковий інструмент зі справжнім басовим звучанням [99, с.1].



Рис. 2.16. Бас Соль моделі І.Миколайчука. Перша пол. 1980-х років. Київ.

Незвичну модель басової сопілки у формі зворотнього конуса запропонував Іван Миколайчук³⁰ (рис. 2.16). Єдиний зразок такого баса він зробив для збагачення сопілкової групи Національного академічного оркестру народних інструментів України. Аплікатурну систему, очевидно, запозичив у циліндричної (тепер стандартної) хроматичної сопілки. Його діапазон: $g-fis^1$ (нотується октавою нижче) [85, 1]. М. Корчинський зазначив: «І. Миколайчук чи не єдиний, хто пішов перспективним шляхом у розв'язанні складної проблеми сопілкового баса. Його емпірична винахідливість заплуталася в акустичному лабіринті конуса, з яким він зіткнувся вперше і, судячи з його намірів, в останнє, але сама ідея варта конструкторської реалізації» [99, с. 3].

В серпні 1990 року М. Корчинський ініціював пошук нової моделі басової сопілки на базі баса І. Миколайчука, але в тоні f , «...відповідно до поширеної в Україні альтової сопілки *in f*, а в європейській практиці басової блокфлейти *in f*» [99, с. 2]. На експеримент погодився київський майстер музичних інструментів *Петро Євтропович Малиновський*. М. Корчинський так описує перший результат: «Як і треба було сподіватися, копії тоном нижче повторили звукоряд оригіналу (без октавного передування основного звуку фа). Дві з них виявилися

³⁰ Іван Миколайчук – київський музикант і майстер музичних інструментів.

податливими в аплікатурному комбінуванні вище великої септими та октави і підтвердили думку про існування штучних звуків вище октави. Це дало змогу розширити діапазон до великої децими (F – a, за нотацією)» [99, с. 2]. Ця модель отримала назву «Сопілка бас-фа експериментальна».

Характеристики басової сопілки П. Малиновського (рис. 2.17.³¹): глибокий, м'який, матовий, окариноподібний звук; широка інтонаційна зона кожного окремого тону; вирівняне звучання нижнього та середнього регістрів і драматичний, напружений тембр у високому регістрі. Видобування горішніх звуків, а особливо а¹ (за абсолютною висотою) є дещо утруднене, особливо в швидких пасажах. Інтонаційна нестійкість баса потребує від виконавця прискіпливого інтонування кожного звука, як на струнних інструментах. На сьогодні ця модель єдина, яку застосовують в професійній музиці. Зокрема, вона випробувана у львівському сопілковому квінтеті «Дудаліс» (засновник і керівник – М. Т. Корчинський), Національному академічному оркестрі народних інструментів України (худ. кер. В. Гуцал), в консорті «Дудаліс-юніор» (керівник Б. Корчинська). За умови володіння технікою гри, обмеженість діапазону баса не становить істотної перешкоди у виборі ансамблевого репертуару.



Рис. 2.17. Басова сопілка майстра П. Малиновського

Окремої уваги потребує висвітлення результатів діяльності менш знаних в Україні майстрів з Кам'янця-Подільського, з огляду на унікальність проведених ними успішних експериментів. Між 1960–1970 роками майстер Борис Гулашевський провадив експерименти в напрямку пошуку можливостей розширення діапазону шестиотвірних оркестрових сопілок (його ж авторства) і покращення акустичних характеристик. 1964 р. у Кам'янці-Подільському був створений перший оркестр сопілок, до складу якого входили діатонічні інструменти від пріми до контрабаса (за термінологією І. Мариніна), що утворювало

³¹ На мал.22, для порівняння величини, присутня також сопілка-сопрано.

загальний оркестровий діапазон в межах *Мі* контроктави – *Фа* четвертої октави. Згодом спільна пошукова робота тандему Б. Гулашевський – П. Цинкалов завершилася виготовленням хроматичних інструментів, серед яких величини *пріма*, *альт*, *баритон* наслідують зразки конструкції Д. Демінчука, а моделі басових інструментів розроблені самостійно. Наслідуючи розподіл голосів у духовому оркестрі, Б. Гулашевський та П. Цинкалов виготовили хроматичні інструменти таких строїв та розмірів³²:



Рис. 2. 18. Сопілка бас Соль. Діапазон: соль малої – соль першої октави. Довжина 98 см.



Рис. 2.19. Сопілка Бас До. Діапазон: до великої – до малої октави. Довжина 1,44 м



Рис. 2.20. Сопілка Бас Соль. Діапазон: соль великої – соль малої. Довжина 1,87 м.



Рис. 2.21. Сопілка Контрабас До. Діапазон: соль контроктави – ре малої октави.
Довжина 2,61 м



Рис. 2.22. Сопілка Контрабас Соль. Діапазон: мі контроктави – ля великої октави.
Довжина 2,90 м.

³² Подані тут ілюстрації не включають інструментів менших величин, які винесені у додатки. Всі світлини запозичені з публікації І. Мариніна [124].

Новаторство майстрів Б. Гулашевського – П. Цинкалова полягає у: збільшенні діапазону звучання сопілкової родини до звуків контроктави ($E_1 - e^4$); обладнанні сопілок великих мензур клапанними механізмами і трансмісіями; розробці резонаторного пристрою, вбудованого у внутрішній канал інструментів.

Треба зазначити, що дослідник І. Маринін дещо перебільшує, приписуючи оркестрові сопілкарів унікальність в існуванні такого типу ансамблевих складів. З історії відомі ренесансові блокфлейтові консорти, що склалися з міні – блокфлейти in c^3 , сопраніно in g^2 , або flautino f^2 , сопрано in d^2 і c^2 , альт in g^1 , альт in f^1 , тенор in c^1 , бас in g (який має назву також бассет), бас in f , великий бас in B та in c , контрабас in F . Подібні ансамблі існували і в пізніші часи. Від початку ХХ ст. їх кількість і популярність зростає.

1979 р. в Кам'янець-Подільському сопілковому оркестрі апробована і впроваджена в практику родина хроматичних сопілок конструкції Б. Гулашевського – П. Цинкалова, яку станом на 2017 р. можна вважати унікальною, виготовленою в Україні оркестровою сопілковою родиною³³ [124, 125]. За повідомленням І. Мариніна, Борис Гулашевський виїхав до Росії, забравши перший комплект сопілок (1980 р.) [124, с. 293]. Другий комплект належить Кам'янець-Подільському оркестрові сопілкарів «Фольклор». Майстер П. Цинкалов помер 1 вересня 2007 р. у Кам'янці-Подільському в віці 96 років.

Перелік вітчизняних сопілкових майстрів доповнюють також інші, відомі в Україні майстри етнодухових інструментів і подекуди хроматичних сопілок: Михайло Тимофіїв (Коломия), Дмитро Левицький (Чернівці), Олександр Бешун (Чернігів), Василь Нагірний (Біла Церква), Володимир Віхренко (Вінниччина), Віктор Терещенко (Київщина), Михайло Тафійчук (Івано-Франківщина), Олег Курінний (Полтава), Іван Козаченко (Полтава), Сергій Кошарук (Київ), Олег Мельник (Кам'янець-Подільський) та інші. Серед іноземних – німецький майстер Мартін Нітгаммер (Берлін, Martin Niethammer).

³³ Варто зауважити, що застосування щодо сопілкових ансамблів терміну *оркестр* не цілком відповідає акустичній природі такого тембрового складу. Гомогенність сопілкового або блокфлейтового звучання дуже влучно охарактеризована нім. терміном Blockflötenchor (хор блокфлейт), або ж Consort. Такої ж думки дотримувався В. Зуляк, називаючи сопілковий ансамбль хором.

У виробничій справі вималювалися дві виразні естетичні тенденції. Їх умовно можна окреслити, як *консервативну і креативну*. Першу тенденцію формує ціла низка майстрів, свідомо чи несвідомо націлених на збереження етнічного звукоідеалу, закладеного в тій частині конструкції інструмента, що є незалежною від аплікатури (голосник). Така позиція дозволяє майстрам виготовляти шести- і семиотвірні сопілки, а поряд з ними робити зразки сплаву традиційного кольориту із хроматичною аплікатурою. Популярність певного типу сопілок перебуває в регіональній залежності: десятиотвірні в західному регіоні України і семиотвірні на сході та в центральній частині краю.

Друга тенденція простежується на сьогодні лише у декількох майстрів (Є. Ілларіонов, В. Янов, С. Кошарук) і полягає у взаємодії випробуваної конструкції з інноваціями. В цьому випадку, на взятю за основу модель хроматичної сопілки накладаються різні експериментальні ідеї для досягнення мети: поліпшення тих якостей інструмента, які виведуть його на новий рівень співдії з іншим інструментарієм, репертуаром, музичними жанрами, залишивши тембровий код недоторканим (навіть сопілки Є. Ілларіонова, із виразним бароковим колоритом, неможливо сплутати ані з блокфлейтою, ні з флейтою поперечною).

2.4. Рівненський, Луцький, Дрогобицький та інші осередки академізації

Рівненський осередок. Сопілка Д. Демінчука поширилася Україною швидко, передусім, завдяки налагодженому серійному виробництву і через доступність у широкому продажу³⁴, що сприяло її появі у численних самодіяльних, напів-професійних і професійних оркестрах та ансамблях. З віддалі часу проникнутися настроями і реакціями на появу нового інструмента не просто, однак із розповідей очевидців (М. Корчинський, Б. Яремко, Р. Дверій, В. Зуляк, Я. Зуляк та ін.) еманує сенсаційне враження від першого ознайомлення з цією моделлю і окрилення від можливості грати у всіх тональностях. Ця позірنا простота і

³⁴ Хроматичні сопілки надходили у продаж також поза межі України. Зокрема в Білорусії їх можна було придбати в музичних магазинах. Сопілка дотепер присутня на уроках музики в деяких музичних школах, ансамблях («Стары Ольса») та в окремих виконавців (Каріне Дронян).

доступність відіграла в історії розвитку виконавства двоюку, суперечливу роль, водночас забезпечивши йому і популярність, і легковажне ставлення до інструмента.

Історія формування осередків академізації гри саме у Рівному і Луцьку пов'язана з об'єктивними та суб'єктивними факторами. До об'єктивних належить сприятлива мистецька ситуація, відзначена хвилею підйому ансамблевого і оркестрового виконавства, відкритістю до нових, реконструйованих інструментів, у яких вбачали майбутнє, зрештою, фізична наявність цих інструментів. Важливим суб'єктивним чинником стала поява людини, здатної згуртувати навколо себе групу однодумців і згенерувати імпульс для тривалої співпраці. У слушний момент саме 1972 р. у Рівному, шляхи такої людини, а це – Богдан Яремко, перетнулися із сопілкою, з якою пов'язалася вся його творчість і кар'єра [181, с. 432].

Вибір Б. Яремком, (кларнетистом за фахом) сопілки, став вибором на користь непередбачуваного професійного майбутнього, що писалося не лише як сторінка персональної історії, але й, певною мірою, як історія інструмента. За досить короткий час 1972–1979 рр. Б. Яремко інспірував низку подій, що стали підвалинами для утворення Рівненського осередку академічного професійного сопілкарства. 1976 р. відбувся сольний концерт Б. Яремка, який можна назвати прем'єрним показом хроматичної сопілки у Рівному, втіленим професійним музикантом. А вже 1979 р. Яремко заснував клас сопілки при кафедрі народних інструментів у Рівненському інституті культури (рис. 2.23.). Першими студентами і випускниками сопілкового класу стали Юрій Фокшей та Ігор Федоров, які продовжили свою педагогічну діяльність у Рівному та Луцьку: І. Федоров відкрив клас сопілки у Рівненському державному музичному училищі (1990 р.); Ю.Фокшей відкрив клас сопілки на базі Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Стравінського (1991 р.).

Період 1970–1990-х рр. був одним із найсприятливіших за всю історію розвитку академізації виконавства з огляду на можливості, що відкривалися перед молодими фахівцями. Вільна ніша, яку треба було заповнювати, існувала в педагогічній, артистичній, науковій, організаторській, виробничій та видавничій сферах.



Рис.2.23. Квінтет сопілкарів під орудою Б. Яремка.
Виступ в Музеї етнографії, м. Львів, 1984 р.
(І. Федоров (перший зліва) Б. Яремко (останній справа).

Саме в той період набирала обертів ідея створення спеціальних конкурсів для виконавців на академізованих народних інструментах, конференцій і камерних сцен, видавництва нот. Активна участь Б. Яремка у житті своїх студентів, стимулювання їх до творчої активності зіграли дуже важливу роль в популяризації незнаної в ролі концертного інструмента сопілки. До прикладу, його студенти мали досягнення в наступних заходах: 1981 р. – Почесна грамота за участь у Третьому республіканському конкурсі виконавців на народних інструментах (Одеса, Ю.Фокшей); 1982 р. – Перше місце в Республіканському конкурсі-огляді творчих робіт студентів вищих і середніх навчальних закладів мистецтва і культури (Ужгород, І. Федоров); Ю. Фокшей став лауреатом на Міжнародному фестивалі народної музики в Югославії (1988 р.), Польщі (1989 р.), Тайвані (1999); 1983–1984 р. – участь Б. Яремка та І. Федорова в концерті камерної музики на VIII з'їзді композиторів України (Київ), участь студентського квартету сопілкарів на чолі з Б. Яремком у концерті всесоюзного семінару-практикуму «Використання фольклору в трудових святах і обрядах» (Рівне, Почесна грамота всесоюзного науково-методичного центру народної творчості міністерства культури СРСР), участь у концерті-зустрічі колективів рівненського та львівського відділень музичного товариства України (Львів, Почесна грамота); 1987 р. – участь Мирослава Бабчука (випускника Б. Яремка 1988 р.) в Республіканській науковій конференції викладачів (Одеса, консерва-

торія ім. А. Нежданової), а також участь М. Бабчука, як виконавця на карпатських традиційних сопілках у XV конференції молодих фольклористів ім. О. Горковенка (Росія, Ленінград, інститут театру, музики та кінематографії ім. М. Черкесова); 1988 – лауреатство І. Федорова, здобуте в республіканському конкурсі виконавців на народних інструментах (Івано-Франківськ); 1993 р. – Віталій Демчук і Юрій Гриньов стали лауреатами Українського конкурсу-огляду фольклорної творчості студентів (Рівне); 1994 р. – участь Ю. Гриньова у Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах «Кубок Севера» (Росія, м. Череповець, Почесна грамота); 2001 р. – Василь Квич став дипломантом Другого міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах ім. Г. Хоткевича (м. Харків); О. Рибалко (випускник 2011 р.) – лауреат Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах ім. Г. Хоткевича (2010 р.); О. Рибалко – учасник Міжнародного фестивалю «Покуть» (Рівне), лауреат конкурсу «Волинська гуковиця» (Луцьк, 2010, III премія), лауреат конкурсу «З народних джерел» (2006 р., I премія) М. Бабчук – лауреат Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах ім. Г. Хоткевича (2010 р., Харків); 2012 р. – участь О. Артюхової у III Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних, струнних, духових та ударних інструментах ім. А. Онуфрієнка (диплом лауреата, Дрогобич).

Поклавши початок академізації сопілкової гри у Рівному і виховавши сопілкарів, які змогли створити свою гілку (Ю. Фокшей, Луцьк), Б. Яремко присвятив себе дослідженню карпатської традиційної сопілкової культури. Його тяжіння до джерел виразно проявилось і в педагогічній сфері. Особливої уваги заслуговує висвітлення концептуальної освітньої моделі Б. Яремка, спрямованої на збереження традиційної культури сопілкарів-верховинців. Основу запропонованої моделі складає триєдиний вектор навчання студентів – аналітично-теоретично-практичний, що включає здійснення і слухання фонозаписів народної сопілкової музики; практичне оволодіння технологією виготовлення традиційних сопілок; здобування навичок у транскрибуванні зразків традиційної сопілкової музики з їх подальшим виконавським та музикознавчим аналізом;

опанування традиційними різновидами сопілок шляхом відтворення транскрибованої музики; спільна виконавська практика із народним сопілкарем, а також музикування в традиційному інструментальному ансамблі. Впровадження такої моделі, як базової в освіті сопілкарів, спрямованих на комплексне вивчення пісенно-інструментальних традицій України, стане новим важелем у регулюванні системи збереження «екології народної музики» (вираз Б. Яремка).

Підсумовуючи, треба відзначити, що факт віддалення Б. Яремка від хроматичної сопілки і всеціла присвята себе традиційному сопілковому інструментарію ніяк не зменшує його ролі в процесі професіоналізації сопілкового виконавства. Ім'я Б. Яремка вписане в історію професійної сопілкової культури і як адепта-автентиста і як засновника Рівненського осередку професійної сопілкової школи. Успадкований Ігорем Федоровим від свого наставника, сьогодні клас сопілкових етнорізновидів існує у Рівненському музичному училищі при відділі народної інструментальної музики.

Луцький та Дрогобицький осередки. Діяльність Луцького осередку пов'язана з іменем, передусім, з іменем Юрія Фокшея, який провадить клас сопілки, фрілки інструментів на базі Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Стравінського від 1991 р., а також з іменем Володимира Мартинюка, який створив сопілковий осередок на базі Ківерецької музичної школи. У порівнянні із Луцьким сопілковим осередком, навчальний процес якого від часу заснування класу не переривався, діяльність Дрогобицького осередку була спорадичною до кінця 90-х років ХХ ст. Після нетривалого епізоду викладання сопілки як додаткового інструмента на кафедрі народних інструментів у Львівській консерваторії протягом 1969–1970 рр., цимбаліст *Василь Петрованчук* від 1971 р. здійснив таку ж спробу в музичному училищі м. Дрогобича. Одними з випускників В. Петрованчука були Ю. Фокшей та Олесь Журавчак. Після тривалої перерви, наприкінці 1990-х років був відкритий спеціалізований клас сопілки та етнодухових інструментів, який провадить випускник ЛНМА ім. М. Лисенка Василь Гамар.

На підставі місцевих ініціатив започатковані традиції проведення конкурсів виконавців на народних інструментах з номінацією «сопілка», тим самим

надаючи юним сопілкарям рідкісну в сучасних умовах можливість участі у змаганні. До них належать Обласний конкурс-огляд народно-інструментальної музики «Калинова сопілка» (Ковель), Всеукраїнський конкурс виконавців на сопілці та цимбалах «Волинська гуковиця» (Луцьк), Всеукраїнський конкурс виконавців на народних, струнних, духових та ударних інструментах ім. А. Онуфрієнка (Дрогобич).

Реалізація педагогічних підходів рівненських, луцьких та дрогобицьких сопілкарів відбувається, переважно, в рамках концепції Богдана Яремка, ядром якої є наслідування народних сопілкарів-професіоналів з метою збереження виконавських традицій і автентичної музики. Базовою засадою цієї концепції є володіння різними етнодуховими інструментами (фрілька, телинка, ребро, часто замінюване молдавським наєм, ін.), що цілком відповідає інструментальній культурі пастушої традиції Українських Карпат, для якої типовим є мультиінструменталізм. Пастухи володіли декількома або й усіма видами аерофонів своєї місцевості [30; 131] Сюди ж входить і виконання, поряд із фольклоризованою (аранжованою) музикою, також традиційних, зафіксованих і виданих Б. Яремком цінних зразків [223; 225]. Прийнята у Рівному, Луцьку та Дрогобичі навчальна система професійних сопілкарів дає можливість для пізнання автентичної музичної культури, що знаходиться на межі вимирання. Разом із руйнацією традиційного життєвого укладу відходять в історію «класики» традиційної професійної виконавської культури. Їм на зміну приходять сучасні музиканти-традиційники, одні із яких, намагаючись осмислити весь попередній культурний досвід в ретроспективі, наслідують попередників, інші, виховані в академічному середовищі, прагнуть зберегти традиції, інтегруючи їх в актуальні естетичні форми, треті, – шукають шляхів пронести традиційні духовні цінності недоторканими, створюючи для їх безпечного існування спеціальний простір³⁵.

Проблемі збереження традиційних форм музикування, в теоретичному і практичному аспектах, присвячена також діяльність видатного українського

³⁵ Наталка Половинка, лауреат премії ім. Т. Шевченка. Театр «Слово і голос», Львів.

етноорганолога Раїси Гусак³⁶ [42–44]. На базі Київської національної музичної академії ім. П. Чайковського впроваджено вивчення інструментального та пісенного фольклору. Студенти різних спеціальностей, зокрема, кафедри народних інструментів, ознайомлюються із класифікацією основних музичних інструментів традиційної музичної культури, ладово-інтонаційними, структурними, жанровими особливостями музики різних етнорегіонів України, а також мають змогу практичної апробації набутих знань [42]. Від 1997 р. Р. Гусак є організатором і керівником інструментального фольклорного ансамблю «Весільні музики». До складу ансамблю, поряд зі скрипкою, шестиотвірною діатонічною денцівкою, півтораденцівкою, джоломігою, флейтою Пана, телинкою, флюорою та ін. – входить також *хроматична сопілка*. Репертуарною базою ансамблю є традиційні танцювальні та пісенні награвання різних регіонів України: Центральної та Східної України, Півдня, Східноpodільської та Західноpodільської Наддністрянщини, Гуцульщини, Буковини, Закарпаття та обробки народних мелодій.

Із класу Раїси Гусак, сформованого на базі кафедри бандури та фольклору Київського національного університету культури і мистецтв, вийшли сопілкарі-лауреати різних конкурсів, зокрема: Анатолій Задворний – лауреат I премії Інструментального конкурсу «Хто каго» III Міжнародного фестивалю народної музики «Дзвенять цимбали і гармонь» (Білорусія, м. Постава, 1998 р.); Максим Бережнюк – лауреат I премії VIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу молодих виконавців української народної музики (м. Рівне, 2008 р.), а також лауреат III премії IV Всеукраїнського конкурсу молодих виконавців «Слобожанський вернісаж» (м. Харків, 2010 р.) і лауреат I премії II Міжнародного мистецького конкурсу-фестивалю молодих виконавців на народних інструментах «Art-Premium» (м. Київ, 2010 р.).

Раїса Гусак є також власником багатой колекції традиційних аерофонів і в творчому тандемі з Петром Гусаком (сопілкар Оркестру українських народних

³⁶ Раїса Гусак – доцент кафедри бандури та фольклору КНУКіМ, кафедри музичної фольклористики та кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського, заслужена артистка України.

інструментів Музично-Хорового товариства України протягом 1969–1972 рр.) присвячує свою діяльність збереженню традиційних форм сопілкової музики, традиційного інструментарію і його науковому відображенню.

Від середини 2010-х рр. помітними стали виступи сопілкаря Максима Бережнюка³⁷ у складі гурту «Хорея Козацька», засновником і керівником якого є Тарас Компаніченко, один із ентузіастів напряму історичної реконструкції традиційного музикування на автентичних співоцьких інструментах (вираз Т. Компаніченка). М. Бережнюк є також засновником та учасником гуртів «Баламути», «Веселі вуйки», етно-рок-гурту The Dooh і учасником Академічного ансамблю народної музики «Дніпро» (Київ). Широку популяризаційну та організаційну діяльність провадить лауреат міжнародних конкурсів, віртуоз Олесь Журавчак (Київ, Національний університет культури і мистецтв).

Розглядаючи запропоновану Б. Яремком навчальну концепцію в контексті академічної професійної освіти, мимоволі потрапляємо у полемічне поле, що сформувалося в процесі дискусій видатних фольклористів³⁸. Торкаючись проблемного питання, сформульованого в середовищі вчених-фольклористів про доцільність ідеї історичної реконструкції традиційної манери на модифікованих інструментах, порушуємо разом з тим низку інших проблемних питань. Як концептуалізувати модифіковані інструменти та їх функцію в музичній культурі з огляду на серйозну професійну перспективу молодих виконавців та їх фахову адаптацію? Як продуктивність такої освіти корелює із реальною ситуацією сьогодення і яке майбутнє готують собі «народники-академісти» та «традиційники»? Чи є сформованою потреба слухачів у сприйманні бахівської поліфонії на бандурі, чи сонат Генделя на сопілці; наскільки цивілізаційно привабливою може бути запропонована освіта з програмною базою 1960-х рр. для музично та інтелектуально обдарованих абітурієнтів у XXI ст.? Підсумовуючи, варто узагальнити порушені проблеми як такі, що стосуються: 1) збереження і

³⁷ М. Бережнюк – випускник Рівненського музичного училища (клас І. Федорова).

³⁸ Притчею «во язичих» стала у середовищі фольклористів полеміка Б. Луканюка і С. Грици про доцільність гібридизації автентичних інструментів, про естетичні критерії в оцінюванні симфонізованих народних оркестрів, а також про те, чи можна навчити виконувати автентичний фольклор: з особистої розмови із М. Корчинським, свідком дискусії.

розвитку культурної своєрідності в умовах глобалізованого освітнього простору, де ризик відчуження від національної культурної матриці співіснує із ризиком надмірного захисту традицій, що може мати гальмівний вплив на розвиток музиканта; 2) адаптації та реалізації здобутих умінь в рамках маргінесу суспільної системи; 3) пошуку рівноваги між здобуттям вузькоспеціалізованих вмінь і необхідної бази професійних та гуманітарних знань.

Висновки до розділу 2.

В розділі проаналізовано майже столітній період розвитку сопілки в конструктивному, педагогічно-виконавському, методичному аспектах, в контексті процесу академізації національних інструментів. Розгляд здійснено на історичних, архівних, музейних, літературних матеріалах із залученням морфологічного та акустичного аналізу самого інструментарію, що дозволило зробити такі висновки:

- для періоду 1920–2010 рр. характерною є динаміка пошуків оптимальної конструкції та конкретизація консервативної і креативної виробничої тенденцій. Зокрема, в останній, ключовими постатями стали М. Тимофіїв, І. Скляр, В. Зуляк, Д. Демінчук, Є. Ілларіонов;
- між 1970–2010 рр. виробництво сопілок пройшло цикл *індивідуальне–фабричне–індивідуальне*, що вплинуло на зростання ролі майстрів як носіїв традиційних та авторів новітніх технологій;
- поява 1970 р. хроматичної десятиотвірної сопілки Д. Демінчука стала початком нової фази професіоналізації виконавства та інституціоналізації навчання, в яких вагома роль належить М. Корчинському;
- період 1970–1990 рр. позначений поширенням осередків академізації сопілкового виконавства у Рівному та Луцьку, заснованих Б. Яремком та його учнями;
- діяльність творчих постатей окресленого періоду дала початки визначальним віхам розвитку сопілкового виконавства, визначивши його основні стилістичні тенденції – фольклористичну, фольклорно-реконструктивну, універсалізовано-академічну.

РОЗДІЛ 3.
СТАНОВЛЕННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ СОПЛКОВОЇ ШКОЛИ
ЯК СКЛАДОВОЇ УКРАЇНСЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ
В АКАДЕМІЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

3.1. Засновник Львівської соплкової школи М. Корчинський

Розвиток виконавських шкіл, пов'язаних із національними інструментами, відбувається у просторі як традиційного так і академічного інструменталізму. Обидві сфери представлені значними дослідженнями, що висвітлюють історичні, етноорганологічні, етноорганофонічні, еволюційно-трансформаційні аспекти виконавства на традиційних інструментах та їх реконструйованих наступниках. Висвітлення традиційної канонічної естетики, а також формування нових виконавсько-естетичних засад, в яких сплавлені риси етнічно-традиційного та класично-європейського інструменталізму, в парі із розбудовою жанрових і стилістичних напрямів репертуару, представлені розробками І. Мацієвського [130-132], Б. Яремка [215-225], Р. Гусак [40-44], М. Давидова [51, 52], Т. Барана [11], В. Дутчак [65], І. Панасюка [149], О. Кушнір [106], Ю. Лошкова [113–115], Л. Понікарової [157], Т. Сідлецької [176], Л. Пасічняк [151, 152] та ін. Протягом першого десятиліття ХХІ ст. в музикознавчій науці з'явилися фундаментальні дослідження, об'єктом яких стали виконавські школи. Вони продемонстрували системну цілісність цих мистецьких утворень, їх національну специфіку і залежність не тільки від історичних умов, але й від впливу конкретних творчих особистостей. Зокрема, дослідниця феномену виконавської школи Ж. Дедусенко твердить: «школа виявляє свої феноменологічні властивості тоді, коли програма «лідера» (вчителя) – авангардна чи консервативна – приймається колективом» [60, 6]. В. Сумарокова зазначила: «Найбільш перспективним є дослідження виконавської школи як цілісної системи, складного структурованого організму, в якому формується та удосконалюється професіоналізм» [179, с. 187].

Рух досліджень поняття «виконавська школа» в українському музикознавстві спрямований на все більшу деталізацію поняття, вироблення системи типологічних ознак для класифікації виконавських шкіл.

З огляду на частоту застосування терміну «виконавська школа» у фаховій літературі, методиці, педагогіці й теорії виконавського мистецтва, дослідники виділяють цілий ряд явищ, які зумовлюють його застосування [54, 59, 66, 104, 149, 151, 157, 159]. Школи диференціюють за ознаками історичними (довоєнний, дорадянський періоди); територіальними (азіатські, європейські, ін.); стильовими (романтична, ін.); належності до певної ланки освіти (консерваторська, кафедральна); індивідуально-педагогічними (клас педагога), а також виокремлюють як систему напрацювань принципів виконавства на інструментах певної групи (духових, струнних), як виконавство на конкретному інструменті (скрипка, бандура, цимбали), як традицію гри (аматорську, академічну, автентичну), як підручник, самовчитель, матеріал, у якому зафіксовані методичні, теоретичні, дидактичні та практичні напрацювання («Школа гри на українських цимбалах» О. Незовибатька); як розмежування навчальних етапів (початкова, середня, вища школа); як канонічна модель виховання професійного виконавця (поєднання практичної виконавської діяльності, концертів у навчальному процесі, з теоретичною та науковою роботою) [59, 104].

Отож, впроважуючи в музикознавчий обіг поняття *Львівська академічна школа професійного сопілкового виконавства*, необхідно визначити її структуротворчі ознаки, сформульовані в сучасній музикознавчій науці.

Виконавські школи як мистецько-історичні утворення природньо формуються в процесі тривалої музичної практики, нашаровуючи і передаючи досвід через виконавську та педагогічну діяльність своїх послідовників. Кожна школа має свої характерні особливості. Однією з особливостей Львівської сопілкової школи є те, що вона виросла із авторської ідеї її засновника М. Корчинського.

Молодий фахівець-баяніст, викладач кафедри народних інструментів у тодішній Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, він брав участь у фольклорних експедиціях, записував музичний матеріал, поглиблено вивчав

фундаментальні фольклористичні праці. Глибокий інтерес М. Корчинського до народної творчості, участь у фольклорних експедиціях, студіювання фольклористичних досліджень привели до зацікавлення етнічною сопілкою (1968). Проте діатонічний, 6-отворний інструмент з ярмарку став предметом прискіпливої уваги М. Корчинського не тільки як етнографічний артефакт, але й як перспективний засіб музикування, який мав би поповнити перелік саме українських інструментів у системі музичної освіти, зокрема, на кафедрі народних інструментів у Львівській консерваторії. Факт відсутності сопілки, одного із найпоширеніших традиційних українських інструментів в музичній освіті, викликав сумнів у М. Корчинського як у фахівця та громадянина.

1969 р. М. Корчинський зацікавив сопілкою Романа Дверія, тоді студента Львівського музично-педагогічного училища (клас баяна В. Литвиненка). Інтерес Р. Дверія до сопілки стимулював швидкий поступ в опануванні інструментом і наштовхнув М. Корчинського на думку про можливість виконання на державному іспиті також сопілкової програми Р. Дверій, за згоди директора училища Н. Радушкіна склав подвійний державний іспит, з цілісними програмами баяніста і сопілкаря. Зокрема, на сопілці, Р. Дверій виконав Концерт соль-мінор Г. Ф. Генделя (в оригіналі для гобоя з оркестром), «Вечір в селі» Б. Бартока та п'єси з «Дитячого альбому» П. Чайковського.

Зацікавлення М. Корчинського сопілкою набуло іншого характеру 1970 р., коли Я. Зуляк привіз до Львова перші зразки хроматичних сопілок конструкції Д. Демінчука. Інструмент викликав стійкий інтерес та інтуїтивне відчуття, що його вивчення буде перспективним. Так постало питання про відкриття експериментального класу сопілки на кафедрі народних інструментів у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. Ідею М. Корчинського про відкриття експериментального класу сопілки на базі кафедри народних інструментів Львівської консерваторії вдалося реалізувати завдяки підтримці завідувача кафедри І. Вимера, який зарахував студента Р. Дверія на навчання, незважаючи на відсутність затверджених навчальних планів для сопілки і без дозволу міністерства культури УРСР. Після відходу І. Вимера на пенсію існування класу

сопілки опинилося під питанням через несприяття кафедри і ректорату. А наслідком особистої розмови М. Корчинського з першим заступником міністра культури УРСР Чорнобривцевою, в якій йшлося про можливість внесення спеціального додатку з програмою викладання сопілки у міністерські навчальні плани (як це було зроблено з впровадженням бандури), стала нова хвиля утисків.

Діяльність експериментального класу сопілки, що проіснував протягом 1971–1976 рр., була позитивно оцінена на державному іспиті першого студента-сопілкаря Р. Дверія. Голова державної комісії, професор Тбіліської державної консерваторії ім. В. Сараджишвілі, віолончеліст Іларіон Чейшвілі на здивування комісії, зокрема, відзначив: «Найбільш цілісним і яскравим був виступ студента Дверія». Це була перша перемога у боротьбі за існування класу сопілки на кафедрі народних інструментів Львівської консерваторії. На жаль, закріпити за сопілкою статус «спеціальність» не вдалося. Формальними причинами відмови були відсутність базового репертуару, навчальних планів, програми міністерства. Реальною ж підставою закрити клас була ідеологічна несумісність діяльності М. Корчинського з тодішньою політичною системою, завданням якої було витіснення будь-яких форм національного прояву.

Експериментальний характер навчання Р. Дверія відображений рівною мірою у виконавській і теоретичній площинах, чому М. Корчинський від самого початку надавав великого значення. Зокрема, Р. Дверій під керівництвом М. Корчинського підготував ілюстровану доповідь на тему «Проблеми інтерпретації музики різних стилів на сопілці», з якою виступив на Всесоюзній студентській науковій конференції (Київ, 1974) і був нагороджений дипломом першого ступеня. Це було перше дослідження, яке торкнулося проблематики сопілкового виконавства. Вже наступного року робота Р. Дверія «Сопілка і становлення сопілкової виконавської школи» здобула другу премію (першої не присуджували) на Республіканському конкурсі студентських наукових робіт «Музикознавство» (Київ, 1975) [58]. Завдяки сприянню відповідального секретаря редакції журналу «Музика» Т. Шпірного, 1976 р. в цьому виданні була опублікована стаття Р. Дверія «Нове про концертну сопілку». У статті лаконічно

сформульоване основне кредо професійного сопілкового виконавства 1970-х рр.: «Як всякий цінний винахід, вона (сопілка – *Б.К.*) приховує потенціальні можливості, які без достатнього науково-методичного висвітлення залишаються явищем в собі і не дають поштовху до подальшого розвитку сопілкарства» [57, с. 26–27]. Практичним аспектом цих досліджень було випробування можливостей сопілки, її тембрової та інтонаційної відповідності музиці різних стилів та історичних епох. Репертуар тих років складала такі твори: Г. Ф. Гендель – Концерт для гобоя з оркестром *g-moll*, Ф. Гідаш – Концерт для гобоя з оркестром, Б. Барток “Вечір у селі”, Т. Хренніков – “Колискова” (альт), І. Вимер – “Гуцульська рапсодія” (фрілька), І. Вимер – “Фантазія на лемківську тему” (замовлена М. Корчинським спеціально для Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах, Київ, 1977), В. Камінський – “Гуцульська легенда”, “Гірські акварелі”, Б. Котюк – “Тема і 6 варіацій для сопілки соло”, “Настрої” (для сопілки і цимбалів або металофона), В. Цайтц – “Дударик”, В. Якуб'як – “Весільні наспіви”, твори М. Корчинського: “Дума”, “Вівчарський триптих”, “Парафраз на хорову тему Є. Козака”, “Дві народні мелодії” та ін. Виконавську редакцію деяких із цих творів здійснив Р. Дверій.

Більшість творів виконувались на сопрановій сопілці, однак М. Корчинський ставив за мету апробації в сольному репертуарі й інших сопілкових величин. Зокрема, «Колискову» Т. Хреннікова виконували на альті *in g*, «Дума» М. Корчинського теж була призначена спеціально для виконання на альтовій сопілці. На противагу поширеному твердженню В. Гуцала про неможливість сольного застосування сопілок альту і баса, експерименти показали, що впровадження альтової величини у сольне виконавство було доцільним. Однак, поза межами Львівської сопілкової школи цю практику втілюють рідко.

Думки про недоцільність використання інструментів великих мензур у сольному виконавстві можемо знайти навіть у праці ХХІ ст., зокрема в А. Кондрашевського «Душа співає голосом сопілки», виданій 2006 р.: «Аплікатура басової сопілки не відрізняється від аплікатури сопілки-прими. У зв'язку з тим, що мензура тут дуже велика, технічні можливості на басовій сопілці

обмежені. На ній можна виконувати мелодію лише в повільному темпі, хроматичні пасажі у швидкому темпі практично не використовуються. Можливі стрибки на будь-який інтервал, але у нешвидкому темпі» [92, с. 18]. Таке твердження потребує спростування. Вочевидь, недостатня інформованість автора про існування басової сопілки П. Малиновського (1990 р.), а ще раніше експериментальних басів і контрабасів Б. Гулашевського і П. Цинкалова, що увійшли до оркестру сопілкарів вже 1979 року, спричинилася до зовсім недоцільного найменування Сопілки *in C* – *басовою*. Інструмент, згадуваний А. Кондрашевським, відповідає *теноровій* мензурі сопілкової родини, що має під собою акустичну та історичну підстави: 1) найнижчий звук описуваного інструмента відповідає *До першої октави* за абсолютною висотою, що акустично відповідає теноровому регістру. Сопілку цієї мензури називали *Басом* за номенклатурною системою Мельнице-Подільських майстерень, які басів просто не випускали (у Демінчука не було такої розробки); 2) також споріднена із сопілкою блокфлейта в тоні *C* із найнижчим звуком *До першої октави* має цілком виправдану назву – *тенор*, яку знаходимо вже в ранніх органологічних і музично-теоретичних трактатах³⁹. Розподіл голосів блокфлейтового консорту усталився в європейській традиції у квінтових, квартових або мішаних інтервальних співвідношеннях, що дозволило охопити якнайбільший діапазон, доступний для цього типу інструментів⁴⁰. Отже сопілка, яку А. Кондрашевський за інерцією старої номенклатури називає *басом* – насправді є *тенором*.

Повертаючись до виконавських труднощів, описаних В. Гуцалом та А. Кондрашевським, варто відзначити, що твердження авторів спростовані виконавською практикою і на сьогодні можуть вважатися застарілими⁴¹. Вартою

³⁹ М.Преторіус «Будова музики» (Michael Praetorius “Syntagma Musicum”, 1620), Мартін Агрікола «Музика інструментальна, по-німецьки» (M. Agricola Musica instrumentalis deutsch, 1529), С. Ганассі Opera intitulata Fontegara (S. Ganassi, 1535), ін.

⁴⁰ Піколіссімо $c^3 - a^4$ (g^5), сопраніно $f^2 - g^4$ (c^5), сопрано: $c^2 - d^4$ (g^4), альт $f^1 - g^3$ (c^4), тенор $c^1 - d^3$ (g^3), бас $f - g^2$ (c^3), великий бас $c - d^2$ (g^2), контрабас: $F - g^1$ (c^2), великий суб-бас: $C - d^1$ (g^1), субконтрабас: $F_1 - g$ (c^1) (із трактатів М. Преторіуса, С. Ганассі, ін.).

⁴¹ Численні твердження такого типу походять від дилетантського підходу виконавців. В реальній практиці, вишколеним тенористам і басистам доступне виконання партій, що вимагають дуже віртуозного володіння інструментом (до прикладу: *Allegro* Бранденбурзького концерту № 3 Й. С. Баха (BWV 1048).

цитування є реакція самого А. Кондрашевського на думку В. Гуцала: «Неодноразово перечитуючи статтю художнього керівника Національного оркестру народних інструментів В. Гуцала, відмічаючи згадані незручності у грі на існуючій сопілці, йому стало важко на душі, начебто принизили нашу гідність. Як це так? На українській сопілці – незручності?! Ганьба!» [92, с.6]. Однак багаторічний вишкіл виконавців у львівській школі свідчить на користь застосування підходів, прийнятих в інших інструментальних школах і спрямованих на комплексний розвиток технічної майстерності: вправління гам у бемольних та дієзних тональностях (до 6 знаків включно), етюдів на різні види техніки, спеціальних вправ, сконструйованих для інструментів різних видів мензур. Відтак вирішення проблем, зазначених Гуцалом і Кондрашевським, винесене у площину саме технічно-виконавську, а не приписуване конструктивним особливостям самих інструментів.

У зазначений період перед М. Корчинським, як піонером у справі професіоналізації сопілкового виконавства, постав цілий комплекс різних завдань, від реалізації яких залежала майбутня доля школи. Найгостріше стояло питання оригінального сопілкового репертуару. Для заповнення значної прогалини М. Корчинський багато писав сам, а також заохочував інших професійних композиторів до написання творів для сопілки. До розширення оригінального репертуару значно доклався також Р. Дверій. Завдяки його особистому спілкуванню з композиторами, в сопілковому репертуарі з'явилися нові різножанрові сольні та ансамблеві композиції, в їх числі й дитячі.

Треба зазначити, що більшість оригінальних творів для сопілки та сопілкових ансамблів були написані саме в 1980–1990 рр. У наступні роки активність українських композиторів у створенні сопілкової музики згасла. Попри значний поступ сопілкарства в інструментарії, репертуарі, науці, статус сопілки на кафедрі народних інструментів залишався експериментальним. За ініціативою М. Корчинського 26 грудня 1975 р. відбулося розширене засідання кафедри народних інструментів, де обговорювали його пропозицію про назрілу потребу відкриття класу народних духових інструментів у Львівській консерваторії.

Серед запрошених для участі в обговоренні були також фольклорист Б. Яремко і викладач сопілки І. Хитра.

Для музичної ілюстрації М. Корчинський залучив широко знаного в Україні блискучого виконавця на етнодухових інструментах Михайла Тимофіїва, а також яскравого сопілкаря-інтерпретатора, на той час студента 5-го курсу, Р. Дверія. Після завершення вступного слова М. Корчинського про сучасний рівень сопілкового виконавства, в якості ілюстрації М. Тимофіїв виконав «Скерцо» Й. С. Баха і автентичну композицію на фрілці, а Р. Дверій загравав нещодавно створену п'єсу «Дударик» В. Цайтца і «Вівчарський триптих» М. Корчинського.



Рис. 3.1. Виступ Р. Дверія з оркестром українських народних інструментів на концерті-звіті кафедри народних інструментів Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (Київ, 1976 р.)

Професійність виконань М. Тимофіїва і Р. Дверія викликала схвальну реакцію і щирий інтерес слухачів, однак ідеологічна тривога і прагматичне занепокоєння за кількість навчальних місць вплинули на рішення кафедри, що, за винятком В. Герасименка, Д. Кужелева і ще одного з викладачів, прізвище якого встановити не вдалося, проголосувала проти відкриття класу народних духових інструментів – навіть не залишився у попередньому «експериментальному» статусі – його поспішно позбулися, відкинувши на маргінес музичного

життя⁴². Вимушене припинення роботи класу сопілки у Львівській консерваторії поставило під питання процес професіоналізацію сопілкарства. Вихід був знайдений у заснуванні секції сопілкарів при Львівському обласному відділенні Музичного товариства України, що була створена на межі 1979–1980 рр. у складі: М. Корчинський, В. Корчинська, С. Корчинська, Н. Сорока, Б. Порада, М. Чудак, а також Р. Дверій, її секретар. Колегіальні зусилля дали значний результат: був закладений перший професійний ансамбль сопілкарів, що практично втілював нові технологічні знахідки, виконував перші оригінальні і адаптовані твори для сопілкового ансамблю, був активним у концертній практиці. Ще однією базою практичних пошуків став родинний ансамбль, утворений 1980 року: Мирослав, Валентина і Соломія Корчинська, згодом – також Божена Корчинська. Саме у цих двох колективах формувався ансамблевий репертуар, були випробувані різні якості ансамблевого звучання і нові вокально-інструментальні темброві поєднання.



Рис. 3.2. Львівський кuartет сопілкарів у складі (зліва направо): Нестор Сорока, Богдан Порада, Сергій Шинкаренко (ударні), Мирослав Корчинський, Соломія Корчинська (Львів, 1982 р.)

⁴² На матеріалі особистої розмови дисертантки із М. Корчинським.

Тоді ж, завдяки експериментам Р. Дверія, розпочався пошук аплікатурної системи, яка забезпечила б виконавську свободу і зняла обмеження від застосування “основної”, нормативної аплікатури Д. Демінчука. Власне, Р. Дверій вперше впровадив “квінтови” передування, які уможливили не лише динамізацію звуку в горішньому регістрі, але й лігування та виконання трелей. Він відкрив також інші додаткові аплікатури, зокрема ре-дієз² (Л. і 134, так звані “ріжки”). Її застосування робить можливою трель ре-дієз – мі² і значно полегшує виконання швидких пасажів у тональностях з великою кількістю знаків. На сьогодні ці нововведення Р. Дверія стали вже нормативними. За рекомендацією М. Корчинського, Мирослав Чудак також долучився до пошуку додаткових аплікатур. Результати його роботи зафіксовані в аплікатурній таблиці, що є частиною праці М. Чудака «Сопілкова аплікатура як виконавська категорія». Система аплікатур, розроблена автором, відкрила можливості виконувати лігатури та ораментування, неможливі для виконання основною аплікатурою [204].

В ній уперше аргументовано спростовані деякі твердження авторитетних інструментознавців щодо можливостей сопілки в певних видах техніки. Зокрема, М. Чудак спростовує думку В. Гуцала, який твердить про поєднання ре-мі, ре-мі бемоль третьої октави та сі другої – до-дієз третьої октави: «Ці комбінації штрихом легато не виконуються» [50, с. 32], а також про поєднання мі-бемоль – фа-дієз і ля-бемоль – сі-бемоль другої октави: «Ці комбінації незручно виконувати усіма штрихам» [там же]. М. Чудак демонструє комбінації аплікатур, що уможливають всі наведені поєднання звуків будь-якими штрихами і в будь-яких темпах [204, с. 4].

Ще однією функцією додаткових аплікатур, винайдених М. Чудаком, є керування звуковою динамікою, що дуже важливо для свисткових аерофонів типу блокфлейти, сопілки та інших подібних інструментів з фізично обмеженою динамічною шкалою. Праця дотепер актуальна і дотепер, на жаль, не опублікована [204].

За час діяльності секції виходить у світ «Буквар сопілкаря» Р. Дверія. Розрахований на зовсім юних сопілкарів, цей посібник поєднує в собі завдання,

спрямовані одночасно на вивчення музичної грамоти і опанування сопілки. Щедро ілюстрований винахідливими малюнками самого Р. Дверія, за оригінальністю і доступністю тлумачень музичної грамоти не має собі рівних серед такого роду української дидактичної літератури.

Секція сопілкарів була також своєрідною лабораторією, в якій закладалася методична база, пізніше розвинена М. Корчинським, В. Корчинською і Р. Дверієм в роботі з учнями. Треба зазначити, що Р. Дверій одразу схилився до методики, спрямованої на комплексне музичне виховання учнів за допомогою сопілки, тоді як М. Корчинський ставив за мету виховання саме професійних сопілкарів за допомогою різних методів, у тому числі й емпірично-інтуїтивного підходу. В майбутньому Р. Дверій цілком переорієнтується на методичну діяльність, спрямовану на раннє музично-естетичне виховання.

Педагогічна діяльність М. Корчинського продовжилась з відкриттям 1980 р. спеціального класу сопілки у Львівській ДМШ № 2. Ця подія мала кілька дуже вагомих наслідків для професіоналізації сопілкарства. Перше – визнання інструмента як вартісного елемента, що повинен доповнити усталений інструментарій народного відділу і взагалі як такого, що потребує спеціальних знань для його опанування. Друге – залучення сопілки у класи духових інструментів як початкового інструмента ⁴³. Сопілкова школа, що протягом десяти років накопичувала досвід, перебуваючи у вільному статусі і не репрезентована у системі спеціальної музичної освіти – нарешті була інституціоналізована. Саме з цього моменту починається професійна школа академічного сопілкарства.

Успішності результатів педагогічної діяльності М. Корчинського, В. Корчинської, Р. Дверія сприяв їхній власний виконавський досвід. Спілкування з учнями містило одночасно теоретичний і практичний аспекти: музичну ілюстрацію прийомів, спільне музикування учня і вчителя (дуети, терцети), гра в ансамблі (рис. 3.3).

⁴³ Виконання Р.Дверієм у програмі Центрального Телебачення гобойного Концерту Ф. Гідаша з оркестром українських народних інструментів викликало схвалення проф. Московського музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних І. Ф. Пушечнікова, який поділившись враженням із доцентом (тоді) Львівської консерваторії В. Б. Цайтцом, відзначив, що «ключем до розв'язання проблем юних духовиків треба бачити у цьому типові інструмента» [97, с. 3].



Рис. 3.3. Перший ансамбль сопілкарів Львівської ДМШ № 2 на творчій зустрічі з оркестром українських народних інструментів «Древляни» (Рівне) та Рівненським квінтетом сопілкарів. Львів, 1984 р.

Десятилітній досвід роботи М. і В. Корчинських втілюється 1989 р. у двотомнику під назвою “Методизована програма «Сопілка» для дитячих музичних шкіл” (I том – методичний посібник, II – хрестоматійний додаток) [98]. Особливість цієї методичної розробки полягає в детальності описів технологічних прийомів, ілюстрованих конкретними музичними прикладами, роз’ясненнях доцільності застосування тієї чи іншої апікатури, типу атак та ін. Така незвична форма програми продиктована потребою вчителів, переважно представників інших спеціалізацій, у рекомендаціях, які стосувалися б не лише відповідності репертуару певному рівню учнів, але й технічних тонкощів, конкретних і практичних професійних порад щодо виконання складних музичних фрагментів, апікатури, артикуляції, штрихів, дихання, техніки інтонування тощо. Зокрема, автор програми пояснив це так: «На жаль, більшість професійних музикантів, опановуючи самотужки інструмент не свого профілю, рідко вдаються до теоретичного вивчення нової справи» [94, с. 218].

Сформульований в тому періоді комплекс основних засад вишколювання сопілкарів зафіксований у методизованій програмі «Сопілка»: «Мета – виро-

бити певний виконавський досвід, доступну віртуозність, навички музично-сценічної дії. В основу навчання, крім перекладної вітчизняної і зарубіжної музичної літератури, покладені елементи української етномузичної та усно-словесної традиції: колискові пісні, швидкомовки, гаївки, сюжетна музика для слухання, фольклорні сопілкові композиції і, звичайно, писемна музика для сопілки» [98, с. 4].

Методико-педагогічні принципи М. Корчинського сформувалися в процесі спостережень, експериментів і вивчення досвіду вокальних та духових методичних підходів, а також традиційного йогівського дихання (О. Мишуга, Г. Панофка, Ю. Должиков, І. Пушечніков, А. Міланов, І. Борисов) [98, с. 31–32].

Значні результати були досягнені в процесі емпіричних експериментів, зосереджених на дослідженні зв'язку між натиском пальців на інструмент і моторики; впливу типу постави на виконавське дихання; кута нахилу голови щодо інструмента і висотним інтонуванням; висоти підйому пальців на координацію рухів пальців та язика; зв'язку між способом затуляння отворів і фонічною чистотою гри на *legato*; впливу координаційних навичок (одночасність роботи пресових м'язів і пальців) при лігуванні широких інтервалів; впливу сили руху язика в поєднанні із повітряним тиском на характер атаки; зв'язку використовуваної силаби (складу) і характеру звука, ін.⁴⁴ Ергономічність виконавського процесу, важливість розвитку координації, принципова значущість виконавського дихання для звуковедення, а також навичка керувати *vibrato* стали базовими для вироблення спеціального комплексу вправ, запроваджених М. Корчинським як обов'язковий елемент навчального процесу.

Від самих початків діяльності М. Корчинський намагався подолати аматорський стереотип сопілкового звучання, який вже встиг міцно закоренитися у свідомості музикантів і просто слухачів. Лейтмотивом, який проходить крізь всю його педагогічну і теоретичну діяльність, стала наступна думка: «Сопілка ніколи не була об'єктом професійної уваги. У свідомості як представників

⁴⁴ З особистого досвіду дисертантки, як однієї із перших, хто брав участь в експерименті.

ученого музичного світу, так і слухацького загалу вона була атрибутом вівчарського, ярмаркового та аматорського музикування. За хибним уявленням про побутову обмеженість інструмента применшували цінність гри на ньому. І слухач скоро відрізнив самобутню гру талановитого, хоч музично неосвіченого, вівчаря від ординарної гри аматора; змістовну інтерпретацію естетичної музики від шоу-гри професіонала на позамузичних свисткових знаряддях (шланг, пляшка і т. п.)» [98, с. 3].

Педагогічний «почерк» М. Корчинського характерний власне послідовним вишколюванням учнів (а пізніше і студентів), в якому тлумачення і осмислення техніки має особливу вагу, як засіб, без володіння яким реалізація музичного образу буде маловиразовою, а характер звучання – аматорським. Зокрема, він зазначає: «На флейті, гобої, кларнеті такі норми вироблялися століттями, і сопілкарям треба було, врахувавши спільну закономірність, винайти специфічно сопілкові засоби шляхетної гри» [94, с. 224]. Ця думка перегукується з поглядом Г. Нейгауза: «Будь-яке вдосконалення техніки є вдосконаленням самого мистецтва, а значить, допомагає виявленню змісту, «сокровенного змісту», іншими словами, є матерією, реальною плоттю мистецтва» [143, с. 4].

Аналізуючи діяльність класу сопілки у Львівській ДМШ № 2, очолюваного М. Корчинським протягом 22-х років, стає помітним, що зростання справи (усталення професійних норм, накопичення репертуару, успіхи учнів, які поверталися з обласних конкурсів з призовими місцями) дуже гальмувалося через відсутність класу сопілки в училищах і консерваторіях. Найобдарованіших учнів М. Корчинський після закінчення школи спрямовував у клас флейти музичної школи-інтернату (наприклад, Р. Левчак і М. Семотюк). У такій же ситуації були й учні В. Корчинської, яка очолювала клас у ще одному осередку формування сопілкової школи – в хоровій школі «Дударик».

Кризу розвитку школи вдалось подолати завдяки зміні політичного клімату, ідеологічному потеплінню періоду “перебудови”. Так, 1990 р. знову відбулося розширене засідання кафедри народних інструментів з приводу поділу кафедри на дві, «народних» та «українських народних» інструментів. Серед присутніх

були також голови відділів народних інструментів музичних училищ львівського куща (Дрогобич, Тернопіль, Рівне, Івано-Франківськ, Ужгород, Чернівці, Луцьк). М. Корчинський вдруге, з перервою в 15 років, наполіг на відкритті класу народних духових інструментів, і на цей раз, долаючи помітно слабший опір деяких корифеїв, кафедра, включаючи голів відділів інших училищ, проголосувала «за».

Від 1990/91 навчального року почали діяти спеціальні класи сопілки у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (викл. М. Корчинський; студент першого набору – А. Підківка) та Львівському державному музичному училищі ім. С. Людкевича (викл. Р. Дверій; студентка першого набору – Б. Корчинська). Так хроматична сопілка Д. Демінчука увійшла в усі ланки освітньої вертикалі та вступила у нову фазу розвитку. Подальший розвиток сопілкової школи був скерований у виконавському, науково-теоретичному, технологічно-виконавському і методичному напрямках.

Класи сопілки були відкриті також в інших регіонах України. Зокрема, у Полтаві ініціатором став Олег Курінний. Його діяльність охоплює педагогічний, композиторський, видавничий напрямки, а також виготовлення різних етнодухових інструментів. На Закарпатті у с. Ільниця функціонує клас сопілки під керівництвом Людмили Білозір. Основний напрям її педагогічної діяльності – ансамблеве музикування. Чернігівське сопілкарство представлене учнем О. Шльончика Олександром Бешуном, який зосереджений на передаванні юнацтву основ виробничого ремесла. У музичній школі м. Рівне спеціальний клас сопілки провадить випускниця ЛНМУ ім. М. Лисенка Марина Бачук. Її активність спрямовані на професійне вивчення інструмента; керівництво ансамблем сопілкарів, сприяння виданню сопілкової літератури та аудіозаписів.

У період від 1990–2010 рр. з'явилися перші лауреати міжнародних конкурсів: Б. Корчинська – II премія Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах (Хмельницький, 1995); I премія Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах (Харків, 1998). На цьому ж конкурсі переможцями стали в наступні роки Р. Кубович – III премія (1998),

О. Довгаль – диплом (1998), Б. Гаранджа – II премія (2001), А. Арбузова – I премія (2004), Є. Капітула – III премія (2004), С. Максимів – II премія (без присудження першої, 2007), Т. Ольховий – III премія (2010, I і II премії не присуджені).

Послідовним кроком у спеціальній освіті сопілкарів стало продовження навчання в аспірантурі. Вагому історичну роль у створенні можливості навчання сопілкарів на найвищому освітньому рівні відіграв професор Микола Андрійович Давидов⁴⁵. Відгукнувшись на прохання В. Гуцала⁴⁶, М. А. Давидов не тільки уможливив створення навчального місця за кваліфікацією «сопілка», але й визначив напрямок процесу навчання, кваліфікувавши сопілку, як національний *духовий* інструмент, віддавши її під опіку флейтиста, професора Олега Сергійовича Кудряшова⁴⁷. Це рішення М. А. Давидова фактично визначило вектор розвитку виконавства наступних років. Формування виконавської манери відбувалося під впливом світогляду О. С. Кудряшова, одного із перших флейтистів радянської України, який володів блокфлейтою і більшість музики XVII ст. виконував саме на ній. Багатолітня творча співпраця О. С. Кудряшова з проф. С. М. Шабалтіною (клавесин), численні звукозаписи рідковиконуваної барокової та пізнішої музики (наприклад, Сонати 8-літнього В. А. Моцарта) сприяли формуванню безпрецедентного в Україні досвіду, створивши ґрунт для розвитку історично інформованого виконавства музики XVII–XVIII ст. у вітчизняному академічному і концертному просторі. На цьому ґрунті і проросло професійне академічне сопілкове виконавство 2000-х років.

Практика навчання на базі асистентури-стажування була продовжена у Львові (А. Яцків, О. Довгаль – асистенти-стажисти проф. М. Корчинського).

⁴⁵ Професор кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, доктор мистецтвознавства, академік.

⁴⁶ Керівник Національного академічного оркестру народних інструментів України (НАОНІ); народний артист України. Саме В. Гуцал звернувся до М. А. Давидова з офіційним листом, так зв. «державним замовленням» з метою виховання фахівця для НАОНІ.

⁴⁷ Першою асистенткою-стажисткою НМАУ ім. П. Чайковського зі спеціалізації «сопілка» стала Б. Корчинська у класі народного артиста України, проф. Олега Сергійовича Кудряшова.

З 2000 р. відчутні зміни відбулися також у сфері виготовлення інструментів і виконавських технологій. Зокрема, за ініціативою і на приватне замовлення авторки дослідження, 2000 року майстер Євген Ілларіонов (Київ) розпочав експерименти, спрямовані на покращення акустичних характеристик хроматичної сопілки Демінчука, які завершилися 2003 року появою альтової сопілки нової моделі (Демінчук-Ілларіонов).

Докорінне оновлення сопілкових виконавських технологій, що відбулося за період 1990–2008 рр., знайшло своє літературне відображення у виданні, значення якого для розвитку академічного сопілкарства важко переоцінити. «11 методичних етюдів для сопілки» М. Корчинського (2008 р.) стали втіленням цілого пласту набутків, одержаних внаслідок інтенсивної практичної і дослідницької діяльності автора та його послідовників, що наймісткіше сформульовано в рецензії до цього видання В. Цайтцом: «Збірка з одинадцяти етюдів для сопілок різної теситури є знаменною подією в історії сопілкарства та позначає певний етап розвитку віртуозного виконавства на цьому інструменті» [97, с. 78].

Збірка є водночас практичним посібником і джерелом репертуару для професійних і малоосвічених сопілкарів. Деякі з 11 віртуозних етюдів, за словами В. Цайтца, є художньо самостійними творами і можуть бути використаними у концертній і навіть конкурсній програмах (наприклад, етюди №№ 5, 6). Особливістю збірки є методичні зауваги і практично цінні коментарі автора до кожного з етюдів, написаних для усіх величин сопілок з урахуванням специфічних фактурних і виконавських прийомів. Всі етюди є технічно складними і вимагають високої професійної підготовки сопілкарів.

Кульмінацією виконавсько-технологічних трансформацій стало впровадження М. Корчинським інноваційної техніки, названої ним вертикально-поліфонічне двоголосся. Такий спосіб гри полягає у поєднанні сопілкарем співу й гри одночасно, подібно до того, що в народному середовищі зветься «грою на

бурт»⁴⁸. Вперше представлена у збірці «11 методичних етюдів для сопілки» М. Корчинського в «Етюдів-вокалізі» (№ 5) та «Етюдів-канонів» (№ 6), прокоментована самим автором так: «Народні сопілкарі та композитори застосовують цей колористичний прийом частково, переважно як бурдон»⁴⁹. Про бурдонність в гуцульській музиці пише І. Мацієвський: «Вона (*бурдонність* – Б.К.) йде від практики стародавніх пастушачих аерофонів» [130, с. 64].

Цілісні композиції з поліфонічним двоголоссям не трапляються ні в сопілковій, ні в блокфлейтовій літературі» [97, с. 5].

Виконавська практика і теоретичні дослідження періоду 1990–2008 рр. викристалізувалися у наступні тези, що характеризують академічне сопілкарство як культуру – професіоналізм сопілкаря визначається: а) інтелектуальною зрілістю і мисленням стильовими та естетичними категоріями, що виявляється у його інтерпретаціях, звуковому ідеалі, засобах звукотворення, володінні усіма видами виконавських технік; б) вмінням формувати естетично вивірений, змістовний репертуар на основі творів, фактура, образність і стильова належність яких не входять у суперечність із можливостями інструмента і самого виконавця; в) знанням оригінальної музики для сопілки; обізнаність щодо діяльності визначних сучасних солістів-сопілкарів та блокфлейтистів.

Підсумовуючи все сказане, розмежуємо три, найвиразніше окреслені хвилі підйому професійного сопілкарства останньої третини ХХ ст.:

1) 1971–1976 рр. – перша спроба інституціоналізації, поки-що в статусі експериментального класу сопілки на кафедрі народних інструментів ЛДК ім. М. Лисенка, після випуску першого студента-сопілкаря, завершилася припиненням діяльності класу;

2) 1980 р. – відкриття спеціального класу сопілки у Львівській ДМШ № 2, фактичний початок діяльності сопілкової школи в межах державного закладу;

⁴⁸ Гра на бурт належить до традиційних прийомів, застосовуваних народними сопілкарями. Цей прийом полягає у грі та співі водночас. Деякі автори описують інакше, зокрема, як напів-затуляння устами отвору для вдунання, для досягнення ефекту «бурчання» [177, с. 33; 30, с. 127].

⁴⁹ Епізодично цей прийом використовують різні виконавці, серед них Міхала Петрі (Данія, блокфлейта), Теодосій Спассов (Болгарія, кавал), ін.

3) 1990 р. – відкриття спеціального класу сопілки у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка (сопілка інституціоналізована на рівні вищого навчального закладу професійної музичної освіти).

3.2. Формування нового сопілкового репертуару: 1970–2010 рр

Напрямок, в якому здійснюється аналіз репертуару того чи іншого виконавського жанру залежить найперше від того, на якому еволюційному етапі перебуває досліджуваний предмет. Музика для фортепіано, струнних чи духових інструментів, як невід’ємна складова всіх етапів розвитку музично-виконавського мистецтва, активно розвиваючись протягом тривалого часу, дійшла на сучасному етапі до зразків музики, що репрезентують емансипацію виконавської та композиторської технік. Відповідно, дослідження репертуару має широкий простір для вивчення найрізноманітніших його аспектів: музикознавчого аналізу самого поняття, історико-стильових і жанрових моделей, національних особливостей, ступеню складності, форми побутування. Відсутність такого роду досліджень сопілкової музики диктує потребу в цілісному аналізі центральної проблеми сопілкового виконавства – концепції формування репертуару. Тому ракурс нашого аналізу послідовно змінюватиметься, охоплюючи проблему з різних боків і моделюючи її перспективу.

Історичною особливістю формування погляду на сопілковий репертуар є тісний асоціативний зв’язок між сопілкою і первинною сферою її побутування – етнографічним середовищем. Навіть факт модифікації інструмента, його нової ролі і можливостей не зміг подолати цього зв’язку й досі. Обмежування ролі інструмента до засобу реалізації фольклоризованих композицій характерне як для аматорської, так і для професійної, а особливо педагогічної сфери. Отже, для початку візьмемо педагогічний ракурс проблеми. Ще 1978 р. цей факт був засвідчений М. Корчинським у висновках здійсненого ним соціологічного опитування, метою якого було виявлення обізнаності і зацікавлення народними інструментами населенням різних регіонів України та різних професійних груп. Із 201 респондента, 104 назвали сопілку улюбленим народним інструментом.

Сопілка у дитячих музичних школах перестала бути рідкістю від 80-х років ХХ ст., проте її вивчення здебільшого не відповідає сучасним вимогам, що істотно змінилися і розширилися у зв'язку з професіоналізацією сопілкарства. Багаторічний досвід роботи з абітурієнтами музичного училища показує, що вчителі сопілки у ДМШ – переважно духовики різних профілів, а подекуди й струнники та піаністи – добирають репертуар для сопілкарів, керуючись досвідом викладання власного профільного інструмента. При цьому залишається не врахованою відповідність загально-естетичного рівня сопілкарів, їх технічної спроможності і обраного навчального матеріалу. Відомо, що навчання сопілкарів представниками інших спеціальностей полягає, переважно, у засвоєнні основних аплікатур і штрихів. Зазвичай, таких знань і навичок вкрай не достатньо для виконання складних творів, запозичених з флейтового чи трубного репертуару. Причиною такого підходу є, з одного боку, заскоружле переконання, що сопілка не потребує професійного ставлення, чим спричинює пасивність вчителів у пізнанні нового, а з іншого – недостатня поінформованість і відсутність доступу до необхідної літератури (особливо гостро це стосується районних шкіл). На сучасному етапі визріла потреба в новому погляді на педагогічний репертуар, винятково важливий засіб професійного музичного виховання сопілкарів. Змістовний репертуар формує музично-теоретичний досвід, практичні навички і, що найголовніше, розвиває музичні смаки. Недооцінка вчителями впливу репертуару на формування юних сопілкарів виявляється у доборі тематично і жанрово однотипних творів, що часто призводить до однобокості та прогалин у їх технічній підготовці, жанрово-стильової необізнаності, звуженого поняття про те, чим є музика взагалі. Внаслідок цього учні-сопілкарі, за окремими винятками, потрапляючи на інші рівні освіти (училище, академія) у порівнянні з учнями інших спеціальностей демонструють нижчий конкурентний виконавський рівень, необізнаність в елементарних музичних поняттях, неусвідомлене образне мислення.

Аналіз причин такого стану речей у сопілковій педагогіці підкаже й шляхи його подолання. Найперше, при огляді дитячої та юнацької сопілкової літера-

тури, з позиції сьогодення, впадає у вічі її нестача і однотипність (за деяким винятком). Ось перелік найвідоміших і широко використовуваних видань: С. Павлюченко, Етюди для сопілки (у книзі І. Скляра «Подарунок сопілкарям», 1968); Я. Мазур, «Юному сопілкарєві» (1976); Я. Мазур, «Вправи та етюди для хроматичної сопілки» (1979); Р.Дверій «Буквар сопілкарєя» (рукопис, у 80-х роках анонсований у тематичному плані видавництва «Музична Україна», але так і не опублікований); М. Корчинський, В.Корчинська Методизована програма «Сопілка» (1989); Я. Мазур «Буквар сопілкарєя» (1990); Я. Мазур, Сопілка. 1 клас (1999); Леонтієв П., Печенюк М. «Буквар сопілкарєя». Навчально-методичний посібник (2004); Р. Дверій «Сопілка». Школа гри на хроматичній сопілці (у 3-х ч., 2008); М. Корчинський, 11 методичних етюдів для сопілки (2008); О. Курінний, Етюди для сопілки (інтернет-видання). Перелічені видання спрямовані на учнів ДМШ від молодшого до підліткового віку і містять інструктивний та етноматеріал. Винятком є лише «11 методичних етюдів для сопілки» М. Корчинського, що розраховані на студентів вищих навчальних закладів. Окрім українських, існують також радянські та іноземні видання: А. Покровський «Начальные уроки игры на блокфлейте» (1982), І. Ф. Пушечников «Школа игры на блокфлейте» (1987), R. Voss «Musikalischer Wochen-Kalender für Blockflöte und Gitarre», «Meine lustige Blockflöte», R. Voss «Kindgerechte Blockflötenschule».

Актуальними для професійного використання в сучасних умовах залишаються дотепер декілька базових у навчанні збірок. Це «Вправи та етюди для хроматичної сопілки» Я. Мазура, що охоплюють різного характеру інструктивний матеріал від самих початків до вищого шкільного рівня технічної вправності. Автор вникливо поставився до особливостей дитячого сприйняття і поєднав у своїх етюдах технічні завдання з виразним тематичним матеріалом, що з легкістю сприймається дітьми і приносить їм користь і задоволення. Другим актуальним виданням є «Буквар сопілкарєя» (перший рукопис 80-х р.) Р. Дверія, переформатований у тритомник «Школа гри на хроматичній сопілці» і з доповненнями виданий 2008 р. Особливістю цього видання є поєднання

методичного матеріалу для вчителів і пояснень для дітей, що своєю оригінальною формою здатні привертати увагу навіть наймолодших учнів. Метою автора було охоплення широкого комплексу завдань, спрямованих на загальний музичний розвиток, розширення дитячого світогляду, прищеплення любові до традиційних джерел. Цільовою аудиторією збірки є всі, хто бажають опанувати сопілку (ДМШ, загальноосвітні школи, студії педагогічної практики, позашкільні заклади). Серед праць музично-виховного спрямування ця збірка є унікальною, а її ілюстративна частина, авторства самого Р. Дверія, своєю якістю, змістовністю, винахідливістю і зв'язком із народними джерелами, вирізняється серед багатьох інших, в їх числі і європейських.

Ще однією базовою збіркою для професійної сопілкової освіти є Методизована програма «Сопілка» М. Корчинського, В. Корчинської та її друга частина «Хрестоматійний додаток», призначена для застосування у ДМШ, спеціальних музичних школах, частково в училищах. Відмінність цієї програми від такого типу методичних видань, у поєднанні програми і школи водночас. Збірка містить докладні висвітлення способів подолання технічних труднощів, їх фізіологічне обґрунтування, музичні приклади. Співставлення шкіл М. Корчинського і Р. Дверія виявляє відмінність завдань авторів: М. Корчинський ставив перед собою суто методичну мету, тоді як для Р. Дверія характерним є психолого-педагогічний підхід, образне передавання матеріалу. Перелік українських методико-педагогічних видань, адекватних сучасним вимогам професійної сопілкової освіти, на жаль, вичерпується цими трьома зразками.

Великою прогалиною в репертуарі для дітей та юнацтва є оригінальні твори малих і великих форм – сопілкові сонатини, концертні, варіації (за винятком варіацій Є. Бобровникова/М. Корчинського «Ой, ходила дівчина бережком»). Ситуація вирівнюється широким залученням у шкільний репертуар нескладних творів XVII–XVIII ст., які в достатній кількості представлені у зарубіжних виданнях. До тепер не існує жодного зошита із сопілковими п'єсами українських авторів для дітей та юнацтва. Винятком можна вважати аранжування різної музики для сопілки соло, а також сопілки в різних ансамблевих складах

авторства Олега Курінного (Полтава). Джерелом ансамблевого і сольного репертуару для учнів шкіл є згадані вище збірники І. Ф. Пушечнікова і А. Покровського, які містять поряд з російськими народними піснями також немало музики XVII–XX ст. Заповнення потребує також ніша студентського репертуару (училища, молодші курси академії). Потреба студентів училищ в етюдах, задовольняється на сьогодні використанням етюдів для гобоя, труби, флейти, саксофона, блокфлейти.

Джерелом оригінальної сопілкової музики для студентів вищих навчальних закладів і концертних виконавців донині залишаються все ті ж, видані ще у 80-х роках три випуски «Музика для сопілки» [138–140], а також деякі твори українських композиторів у рукописах: К. М'ясков «Чарівна сопілка»; М. Корчинський «Коломийка», «Метелиця»; Б. Котюк «Тема і 6 варіацій для сопілки соло», «Діалог», «Розмарія», «Настрої»; В. Шумейко «П'ять веснянок для сопілки з бандурою»; Р. Сов'як «Коломийки»; Є. Козак – М. Корчинський «Опришки»; Л. Дума «Три буколіки»; О. Нижанківський – М. Корчинський «Вітрогони»; М. Корчинський «Партесна сюїта», «Сербо-лужицькі полонези», «Дві українські пісні», «Козачок»; Л.Донник «Слобожанські замальовки»; Ю. Алжнев «Суголосся світояру» і «Свист посвистача», «Сонячна колисанка»; М. Корчинський «Всяко диханіє да хвалить Господа» (на матеріалі ірмосу XVII ст.).

Декілька композицій для сопілки з народним оркестром, скомпонованих В. Попадюком на основі буковинських та гуцульських мелодій, опубліковані в збірці «Троїста музика». Більшість із перелічених зразків збудовані на фольклорно-тематичній основі і належать до інноваційного періоду розвитку професійного сопілкарства 1970–1990-х рр., естетико-стильові засади якого дуже наближені до романтичних, з їх орієнтацією на традиційні першоджерела. Художня образність творів насичена архаїчними символами, метафорами і сюжетами, що втілені здебільшого в малих музичних формах, як найбільш органічних для природи цього жанру. Новіші естетичні орієнтири відображені у творах В. Шумейка, Б. Котюка, Л. Думи, що містять елементи експресіонізму

та конструктивізму. Перші джазові зразки сопілкової музики представлені ф'южнами «Діалог» і «Розмарія» Б. Котюка.

Цілком оригінальний жанр сопілкової музики репрезентований Етюдом-вокалізом та Етюдом-канонем М. Корчинського, що написані в техніці вертикально-поліфонічного двоголосся. Незвичною у цих творах є рівноцінна роль співу виконавця, що провадить контрапункт одночасно із грою, утворюючи складний поліфонічний діалог. Ця новаторська виконавська техніка в майбутньому може стати основою для дальших творчих трансформацій. Перу цього ж автора належать «Партесна сюїта» та ірмос «Всяко диханіє да хвалить Господа», в яких стилізовано музику XVII ст.

Складним для оцінювання видається кількісний об'єм оригінального сопілкового репертуару. З одного боку, необхідно враховувати незначну часову відстань між появою першої хроматичної сопілки і першої сопілкової літератури. Молоде виконавство на сопілці за 30 років збагатилося сотнею творів, з яких значна частка з'явилася саме в період 1970–1980-х рр. Цим зумовлена стилістика творів, оперта переважно на національний мелос. З іншого боку, треба визнати, що такий об'єм оригінального сопілкового репертуару вже не може забезпечити жанрово-стильового різноманіття. Для функціонування сопілки, як повноцінного інструмента в сольному виконавстві та камералістиці необхідне впровадження таких жанрів, як концерт, концертіно, соната, сюїта тощо.

Стає помітним також розрив у еволюційно-стильових процесах не лише в широкому контексті європейської та української музичних культур, але й внутрішньо, між здобутками української музики і сопілкової літератури як її частки. Апробування нової музичної мови, втілюваної українськими композиторами впродовж кінця 1990-х і початку 2000-х рр., експерименти в царині композиторської техніки, як елементу стильового коду епохи, інші художні пошуки, у сопілковій музиці не репрезентовані жодним зразком. Співставлення еволюції оригінального сопілкового репертуару з такими ж процесами в інших інструментальних школах показує, що сопілкова музика поповнювалася новими композиціями не так інтенсивно, як наприклад, бандурна чи баянна. Зокрема, від

початку ХХІ ст., окрім вищезгаданих творів М. Корчинського, сопілка не представлена музикою в актуальних духові часу стильових напрямках. Камерні жанри репрезентовані здебільшого адаптованими творами, а серед оригінальних великих форм, на сьогодні, – лише декілька зразків: «Дума», «Казка», «Партесна сюїта» М. Корчинського, «Тема та 6 варіацій для сопілки соло» Б. Котюка, цикл «П'ять веснянок для сопілки з бандурою» В. Шумейка.

Репертуарна нестача, особливо відчутна від початку 1990-х рр. у зв'язку з відкриттям класу сопілки у Львівській консерваторії, заповнювалася в першу чергу музикою для блокфлейти, як інструмента спорідненого за тембром, діапазоном і виразовими можливостями. Численні іноземні видання для цього інструмента не були в достатній мірі представлені у бібліотеках колишнього радянського союзу, проте навіть їх кількість давала можливість вибору. До них приєдналися інші видання, що з'явилися в Україні дещо пізніше. Це ренесансова і барокова музика з німецьких, англійських та чеських нотних видань (М. Преторіус, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, Г. К. Пец, Й. С. Бах, інші). А також маловідомі твори композиторів ХХ ст.: «Сонатина для сопранової блокфлейти і клавіру» Петера Маї, «Сюїта для сопранової блокфлейти та клавіру» Ганса Шиллінга, «Сонатина для блокфлейти і фортепіано» Ганса Позера, «Соната для блокфлейти з фортепіано» Еліодоро Солліми, «Соната брілліанте» і «Концерт для блокфлейти та струнних» Антона Геберле, інші твори.

Розширення репертуару відбувалося також завдяки перекладам, аранжуванням творів для інших інструментів. Найбільш придатною для такої мети виявилася скрипкова, гобойна, саксофонова і навіть фортепіанна література. Істотну частку перекладів та музичних редакцій здійснив, зокрема, М. Корчинський, розширивши сопілковий репертуар творами композиторів різних епох, серед яких Соната для клавіру до-мажор Д.Бортнянського, «Вітрогони» О. Нижанківського (в оригіналі для фортепіано), «Оришки» Є. Козака, «Танець бойків» А. Кос-Анатольського – М. Корчинського, «Часорнікул» В. Ротару, «Літо знає» М. Лєграна – О. Осейчука, «Твої очі» Уно Найсоо – О. Осейчука (в оригіналі для саксофона), С. Людкевич «Старовинна пісня», «Партесний

концерт» анонімного автора XVII ст. Фактично, наявність цих творів у сопілковій літературі відкрила сопілкарям доступ до творчості видатних авторів минулого і сучасності, зробила їх дотичними до мистецьких процесів, відносно яких сопілка історично стояла осторонь.

Від 2000 р. у репертуарі сопілкарів стала з'являтися також скрипкова музика в аранжуванні видатної представниці блокфлейтового мистецтва Міхали Петрі (Данія). Сюди належить соната «Диявольські трелі» Дж. Тартіні, «Чакана» Т. Віталі, «Циганські наспіви» П. Сарасате. Значну увагу М. Петрі приділяє також дослідженню музики для чакана. Зокрема, вона відкрила вже згадані твори А. Геберле, віднайшла і записала Варіації на тему «Вчора ввечері був тут кузин Міхель» («Gestern Abend war Vetter Michel da» в оригіналі для чакана і гітари). М. Петрі є також авторкою віртуозних Варіацій на данську тему «Mads Doss». Названі твори значно збагатили блокфлейтовий репертуар і міцно закріпилися у сопілкових програмах.

Формування сопілкового репертуару до сьогодні було орієнтованим на охоплення музики найрізноманітніших стилів і жанрів, внесення у програми різних інструментальних складів (сопілка з бандурою, з фортепіано, гітарою, сопілкові ансамблі, сопілка, гітара та ударні, сопілка зі струнним оркестром, сопілка і клавесин). Характерним у цьому підході є принцип збирання і накопичення базового обсягу сопілкової музики з першочерговою метою забезпечити повноцінний навчальний процес. Дальше становлення репертуару, що на сучасному етапі є одним із пріоритетних завдань професійного сопілкарства, повинно опиратися, в першу чергу, на оригінальну сопілкову музику композиторів сьогодення і на залучені до репертуару твори для інших інструментів (переклади, адаптації, аранжування). Окрім цього, важливим є заповнення ніші дитячого та юнацького репертуару; укладення і видання зошитів етюдів; кількатоминої хрестоматії для сопілки для учнів шкіл та студентів училищ; зошитів з дитячими п'єсами; альбому для сопілкових ансамблів; серії збірок під назвою «З репертуару сопілкового квінтету Дудаліс», яка об'єднала б великий обсяг творів, написаних спеціально для цього колективу або аранжованих для нього.

Першим твором для сопілки іноземного автора стала Соната для сопілки, контрабаса та клавіру «Ой, літає соколونько» Марека Топоровського (Польща).

Щоб збагнути, як змінювався репертуар і, у зв'язку з ним, еволюціонувала виконавська технологія, детальніше зупинимось на деяких зразках, які вже стали сопілковою класикою. В першу чергу, це твори і авторські обробки М. Корчинського, наприклад, «Вівчарський триптих» для сопілки, скрипки та педального барабана (1973–1974 р. початкова редакція). Авторськими у цьому творі є партії скрипки і барабана, сопілкова мелодія – це тричастинна фольклорна композиція, записана С. Людкевичем 1905 р. від вівчаря Томи Софрона. Унікальність цієї композиції у її циклічності, явищі рідкісному для автентичного інструментального фольклору: 1 ч. – Журба вівчаря, 2 ч. – Відчайдушні пошуки зниклих овець, 3 ч. – Радісний танок вівчаря, що знайшов своїх овець. Цей твір один з небагатьох, в якому етнолексеми цитованого музичного матеріалу резонують з авторською музичною експресією, артикульованою у скрипковій фактурі, створюючи ілюзію жанрової сцени, у якій синкретично співдіють музика, танець, спів. Тут сопілкова партія ще не вимагає від виконавця володіння спеціальними прийомами гри, але наявність у сопілковій лінії (2 ч.) чергування вокальних реплік з інструментальними, є передвісником майбутнього вертикально-поліфонічного двоголосся, колористичного прийому, впровадженого М. Корчинським в середині 2000-х років. Першим оригінальним сопілковим твором М. Корчинського була «Дума» (для альтової сопілки, педального барабана з тарілкою та бандури (1975 р.). Витриманий у традиційній «думовій» стилістиці, наповнений діалогами-рецитаціями сопілки та бандури, твір вимагає від виконавця інтелектуальної готовності для його інтерпретації. Автор поставив перед виконавцем також непрості технічні завдання: ансамблювання складних ритмічних формул в поєднанні з пальцевою і язиковою моторикою (швидке поєднання мішаних складів атак у надвисокому регістрі альтової сопілки). Ще одним твором, в якому М. Корчинський вкrapлює інноваційні елементи, є «Казка про ньєкову сопілку і батіжок» для альтової сопілки соло з ударами ногою по підлозі (1979). Цей твір демонструє, в першу

чергу, якісну зміну погляду автора на технічні можливості самого інструмента і вимагає від виконавця володіння різними техніками, винайденими і апробованими М. Корчинським в процесі власної виконавської практики, а також педагогічної роботи з Р. Дверієм: лігування широких інтонаційних ходів (традиційно вважалося, що легато може звучати на сопілці тільки неякісно), гра на бурт (одночасна гра зі співом), позиційна техніка (застосовується для досягнення динамічних ефектів), деякі додаткові аплікатури. Перше публічне виконання «Казки» відбулося у Львові в рамках виїзного пленуму Львівської організації Спілки композиторів України, про що написала музикознавець В. Андреева: «Свого роду відкриттям стали два твори молодого М. Корчинського, чії творчі прагнення спрямовані на вивчення і опрацювання фольклору. «Казка» для сопілки solo, ґрунтована на контрасті ліричного і токатного образів, свідчить про добре володіння можливостями, здавалось би, неவிбагливого народного інструмента (відмінну гру продемонстрував Р. Дверій)» [4, с. 28–31].

Окрім власних сопілкових творів, таких як «Парафраз на хорову тему Є. Козака» для сопілки з фортепіано (1987 р.), «Дві народні мелодії» для сопілки та бандури (1988), «Коломийка» для сопілки та ф-но (1992), «Метелиця» для сопілки з ф-но (1993), інших, М. Корчинський багато уваги приділив музичному редагуванню, аранжуванню, обробкам. Це значно розширило вузькі репертуарні межі сопілкової літератури, додало в її перелік прізвища М. Ділецького, Д. Бортнянського, О. Нижанківського, Є. Козака, інших авторів.

До сопілкової класики належать твори І. Вимера, В. Шумейка, Є. Льонка, В. Цайтца, Б. Котюка, написані в період 1980-х рр.. Вони різко відрізняються від репертуару доакадемічного періоду, передусім, музичною мовою, багатою на «комплекс засобів національної характерності вислову» (вираз О. Козаренка [86]), складністю фактури, що розгортається в межах всього сопілкового діапазону, музичними формами, залученням різних інструментів. Наприклад, «Візерунки» В. Цайтца передбачають сольне виконання з одночасною грою на педальному барабані, «Діалог» і «Розмарія» Б. Котюка – своєрідний ф'южн,

написаний для сопілки та гітари, «Наспів» В. Шумейка і «Варіації» Є. Льонка – малі концертні форми для сопілки соло.

Підхід М. Корчинського до формування сопілкового репертуару відзначений прагненням комплексно охопити сольну і ансамблеву гру. Однією з його знахідок є своєрідна, рідко використовувана ансамблева сполука духових інструментів та голосу. Серед творів для сопілкового ансамблю та жіночого голосу (сопрано) обробки народних пісень «Гей, волошин сіно косить» (1987), «Червоная калинонька» (1987), унікальний зразок пісенної архаїки, записаний з уст І. Франка «Чом ти коню води не п'єш», для жіночого голосу з теноровою сопілкою (1986). Ці обробки були написані спеціально за бажанням Марії Байко співати у супроводі сопілок. Їх записано у фонд Національної телерадіокомпанії України і виконано у численних концертах з родинним ансамблем Корчинських. Серед новіших зразків цього жанру обробка народної пісні «Ой, верше мій, верше» (2010), для сопрано і сопілкового квінтету. Твори та обробки М. Корчинського, написані спеціально для сопілкового ансамблю є хрестоматійними зразками сопілкової літератури, своєрідною виконавською майстернею для сопілкарів. Сюїта пам'яті Я. Орлова (1982–1984), Партесна сюїта на основі прикладів з трактату М. Ділецького «Грамматика музикальна» (1996), інструменталізація Партесного концерту «Даруй» анонімного автора XVII ст. (1985), ірмос «Всяко диханіє да хвалить Господа» (2010) є також школою інструментування, живим зразком базових принципів укладання фактурного полотна, акустично вірного розміщення акордових звуків (технічний засіб, без якого акорд акустично не «тембрить»), техніки голосоведення, вибору тональностей та інструментів, інших специфічних особливостей аранжування для сопілки.

Унікальним зразком сопілкової літератури є «Партесна сюїта» на основі прикладів з трактату М. Ділецького «Грамматика музикальна» (названа також «Седмиця»). Збудований на основі цитатного зерна сімох прикладів, які особливо приваблювали автора своєю тематичною виразністю, цей цикл став втіленням оригінального мистецького задуму – інструментальної стилізації зі збереженням музичної стилістики хорového фонізму епохи XVII ст. Автор

поставив собі незвичну мету, в такий самобутній спосіб доповнити вкрай обмежену інструментальну спадщину тієї доби.

Підсумовуючи аналіз репертуару, варто процитувати думку М. Корчинського: «Профільний репертуар сопілкарів має поєднувати такі складові: 1. Оригінальна сопілкова література; 2. Музично редаговані та аранжовані твори українських і зарубіжних композиторів; 3. Традиційні народні мелодії та частково зразки класичного джазу; 4. Класична й сучасна блокфлейтова музика» [97, с. 4].

Однією із форм існування репертуару для певного інструмента є фіксація його на звукових носіях. Здійснення нових аудіо-записів музики для сопілки (оригінальної, адаптованої або запозиченої з блокфлейтового репертуару) – необхідна умова для поширення і утвердження професійного виконавства.

3.3. Основні риси академічного сопілкового виконавства періоду 1990- 2010 рр.: звукоідеал, виконавська практика

Академічна сопілкова школа існує лише кілька десятків років, тому дослідження її стилістики, в порівнянні з фортепіанними скрипковими, чи іншими духовими школами, які мають глибокі виконавські традиції, опирається на значно менший за обсягом і різноманіттям змісту матеріалі. В центрі уваги дослідження стоїть система виразових виконавських засобів сопілкарів, частково також композиторських технік, інтерпретаційне мислення, інші особливості, які викристалізувалися на базі львівської школи і відрізняють професійне сопілкарство (як педагогічний і виконавський феномен) від непрофесійного, дилетантського його напрямку. За основний матеріал дослідження взято стильові виконавські риси окремих представників школи, а також теоретичні і методичні положення, сформульовані М. Корчинським.

Сопілка – останній інструмент, який у ХХ ст.. впроваджений в академічну освіту і концертну практику. Ще від лисенківської тези про те, що сопілка через свій слабкий звук не входить до троїстих музик [112, с. 17] походить традиція не брати до уваги її виразовий потенціал. Спостереження С. Людкевича, що

«сопілка в народній музиці подібно до античної флейти виступає як інструмент найбільше предиспонований до самостійного віртуозного мистецтва і звукозображальності» [116, с. 112], також тривалий час залишалося непоміченим.

Таку різницю різницю в оцінках двох велетів української культури спробував пояснити М. Корчинський: «Значна відмінність оцінок однакового інструмента, вочевидь, продиктована не так враженням про сопілку, як про її репертуар. На степовому Лівобережжі функція сопілки здебільшого обмежена побутовою лірикою. Інакше тлумачена сопілка на карпатському Правобережжі, колонізованому в XIV ст. східними й західними слов'янами, яких називали валахами-пастухами. На полонині сопілка для вівчаря не розвага, а розрада в небезпечній, відповідальній праці [...]. То ж і співи його не ліричні, а драматично-схвильовані, рапсодичні. Вокальну лінію пастуших пісень сопілкарі ніколи не дублювали, а імпровізаційно орнаментували, утворюючи зі співом різнометрову, інтонаційно збагачену цілість» [96, с. 157].

Новий погляд на потенціал сопілки, формування якого почалося в 50-х рр. XX ст. завдяки впливу В. Зуляка, І. Скляра, Є. Бобровникова, Д. Демінчука, інших діячів, розвинувся наприкінці XX ст. в процесі виконавської, композиторської та науково-теоретичної діяльності Мирослава Корчинського. Докорінно змінений, цей погляд сформульований у його трьох основних тезах про академічне сопілкарство, як окрему культуру, що вимагає: 1) інтелектуальної готовності виконавця мислити стильовими та естетичними категоріями (інтерпретація, звуковий ідеал, засоби звукотворення); 2) професійного володіння усіма видами техніки (дихання, звук, артикуляція, координація, теситура); 3) непересічної здатності виконавця формувати естетично вивірений репертуар (оригінальні та адаптовані твори всіляких жанрів і стилів, спільна риса яких – змістовність).

Аналізуючи стильові риси сопілкового виконавства львівської школи, конкретизуємо їх, опираючись на вищенаведені тези М. Корчинського.

Звертаючись до попередників, простежимо за зміною уявлень про сопілковий звук. Першим, хто зафіксував свої спостереження різних способів

звукотворення і самого характеру звука був І. Скляр. Деякі з них до сьогодні мають практичне значення, а деякі застаріли.

І. Скляр, зокрема, писав: «По забарвленню на сопілці добуваються три відтінки звука: флейтоподібний, на півбурт і на бурт. Флейтоподібне звучання досягається звичайним диханням» [177, с. 32]. Деякі терміни, якими Скляр описує характеристики звучання, на сьогодні вийшли з ужитку. Наприклад, «флейтоподібним» звук сопілки називати недоцільно, оскільки сама сопілка належить до флейтових аерофонів. Свисток, що є джерелом звука і цівка, що теж є звуковим тілом, творять характерний м'який тембр. Під «флейтоподібним» Скляр мав на увазі, очевидно, тембровий об'єм звучання сопілки, його фізичну наповненість. І далі: «При добуванні звуків на півбурт сопілка нагинається ближче до грудей, завдяки чому голосниковий проріз наближається до борода, повітря більше спрямовується в трубку. Півбурт використовується для одержання звуків низького регістру. Вони досить соковиті, певні й не завищуються. Гра на бурт відбувається трохи інакше. Губа наближається до голосникового прорізу, від чого звуки ніби клекочуть. В октаву вони не передуються. Звуки інструмента, нахиленого до грудей, ніби взяті «в маску». З їх підвищенням сопілка відхиляється все більше від грудей і на високому регістрі задирається, як голова соловейка, коли він заливається» [177, с. 32]. Використання І. Склярем поняття «гра на бурт» у стосунку до колористичного прийому «клекотання», вносить деяку плутанину, так як автентична сопілкова традиція під «грою на бурт» розуміє одночасну гру зі співом. «Півбурт» – це насправді деформований, трохи форсований звук. Цей прийом є основою позиційної техніки, пізніше впровадженої М. Корчинським незалежно від відомостей І. Скляра (детальніше про це далі).

В цілому, спостереження І. Скляра, попри незвичну для професійного сприйняття, індивідуальну лексику, містять цінні для спостережливого читача дані. Недоліком його методичних роздумів є непояснена роль носо-губного апарату, гортані, язика і щелепи виконавця у творенні тембрового нюансування звука, його якості. Дещо обмеженим є поняття про вібрато: «Вібрація досяга-

ється грою з поштовхами інструмента рукою вздовж» [177, с. 33]. Такий спосіб, як один із можливих, використовують блокфлейтисти для досягнення спеціального ефекту. В сучасній сопілковій виконавській техніці його не застосовують.

Звукотворча культура – явище, в якому органічно поєднані процеси інтонування, формування тембру, артикуляції – потребує безперервного дослідження з боку виконавця. Пошуки найрізноманітніших відтінків звучання інструмента і формулювання принципів звукотворення і є культивуванням звука. Під звуком, що є матерією втілення змісту, в жодному разі не маємо на увазі тільки «гарний» звук, як самодостатню мету. Естетика звука полягає не стільки у чуттєвій красі тембру, скільки у здатності відтворювати найтонші нюанси переживань душевного рівня і духовного життя в цілому. М. Корчинський сформулював своє бачення виконавської культури, яке полягає у «сопілковому стилі шляхетної гри з новою якістю виконавства, якою для співаків з середини XVII століття був вокальний стиль «bel canto» [97, с. 5].

Широта музикознавчих інтерпретацій поняття стилю і, зокрема, стилю виконавського, інтерес до яких особливо посилюється у XX–XXI ст. у зв'язку зі зміною дискурсу з діалектично-матеріалістичного на загально гуманітарний, потребує звуження контекстуального фокусу, окреслення межі цього поняття стосовно нашого дослідження. Враховуючи факт, що академічна сопілкова школа існує лише кілька десятків років, дослідження динаміки її стилістики, в порівнянні з фортепіанними скрипковими, чи школами для духових, із тривалою традицією, фокусуватиметься на системі виразових виконавських засобів сопілкарів, частково також композиторських технік, формуванні інтерпретаційного мислення та інших особливостей, які викристалізувалися на базі львівської школи і відрізняють професійне сопілкарство (як педагогічний і виконавський феномен) від непрофесійного, дилетантського його напрямку.

За основний матеріал дослідження взято стильові виконавські риси окремих представників школи, а також теоретичні і методичні положення, сформульовані М. Корчинським. Основні тези і висновки ґрунтуються на результатах та

узагальненні власного виконавського і педагогічного досвіду, поєднаного із досвідом колег, а також емпіричних спостереженнях.

Виконавська майстерність це, передусім, володіння інструментом, фізичний процес, проявлений у зв'язку тіло-інструмент. Ознаками опанування інструмента є вільне (не скуте) тримання інструмента, рухова свобода, диференціація та емансипація пальцевих дрібних м'язів; володіння позиційною технікою, аплікатурною варіантністю, артикуляційною палітрою, звуковою динамікою, а також дихальним апаратом. Ці принципи покликані служити основному – творенню виразного, «мовного» звукового потоку.

Володіння технікою звукової динаміки є одним із перших виконавських засобів, на якому зроблено акцент у львівській школі. Художня потреба в ній має анатомічно-фізіологічну підставу і зумовлена властивостями людського вуха. Здатність слухового апарату сприймати великий діапазон звукового тиску (силу звука), забезпечена слуховою адаптацією, тобто автоматичною зміною слухової чутливості залежно від гучності звуків. Це захисна реакція організму, коли за надмірно інтенсивних звукових подразнень чи тривалості подразнення, за адаптацією настає втома і виникає зниження чутливості рецептора. Отже, ефект динамічних контрастів та відтінків зумовлений природною потребою людського слуху в змінності звукової течії. Монотонність звучання викликає фізичну втому і притуплює сприймання музичних змістів.

Про силовий діапазон звучання, доступний музичному сприйняттю, влучно висловлювався Г. Нейгауз: «На фортепіано можна передати сто динамічних градацій, що вміщаються в межах, які я називаю: ще не звук і вже не звук» [140, 65]. Така широта звукової динаміки досяжна для людського голосу, струнних і деяких духових та ударних інструментів, тобто для тих, у яких джерело звука дозволяє перейти його поріг з найменшими зусиллями. На відміну від названих груп інструментів, у свисткових аерофонів (сопілка, блокфлейта, вістл) найнижча можлива гучність звука зумовлена величиною вдувного отвору, параметрами щілини голосника, а також типом внутрішнього каналу цівки і станом поверхні лабіума. Найвища сила звука залежить від мензури інструмента

в цілому, а також від здатності кожного окремого інструмента витримувати високу компресію повітря в цівці, без зриву звука.

Наприклад, у циліндричної сопілки-сопрано Мельнице-Подільських виробничих майстерень, мензура вдвунного отвору коливається в межах 1, 1,5, навіть 1,8 мм, що вимагає дуже чутливого регулювання повітряного струменя швидкістю, адже найменша зміна повітряного тиску суттєво впливає на висоту звука в межах його інтонаційної зони: підсилення тиску повітря підвищує звук, послаблення – понижує. Вихід за межі інтонаційної зони кожного конкретного звука, так зване передування, утворює звуки акустичного ряду (обертони). Тобто можливість змінювати силу звука без впливу на його висоту досить обмежена. Проте, завдяки конструктивній особливості лабіума і його розташуванню, у сопілки ця можливість значно ширша, ніж, наприклад, у блокфлейти. Лабіальний отвір розташований у сопілки з внутрішнього боку цівки, на висоті підборіддя виконавця (у блокфлейти – на фронтальній частині цівки). Подібний прийом описав І. Скляр, назвавши його «на півбурт»: «Сопілка нагинається ближче до грудей, завдяки чому голосниковий проріз наближається до бороди» [177, с. 32].

М. Корчинський спостеріг закономірність: нахил інструмента до підборіддя і одночасне посилювання струменю повітря змінює тембр і, що найголовніше, понижує висоту звука. Відповідно, віддалення інструмента від підборіддя і корпусу з одночасним послабленням струменя повітря призводить до послаблення і підвищення звука. Фізичне пояснення цього явища таке: наближення цівки до підборіддя частково прикриває лабіальний отвір, зменшуючи мензуру, при цьому кубатура повітря збільшується, зумовлюючи більшу компресію в циліндрі. Цей прийом ефективний для збільшення гучності звука і його філірування.

Через активну роль голови і рук, що високо підняті (для піано), або опущені і притулені до корпусу (для форте) – спосіб отримав назву *позиційна техніка*. Певним її недоліком є властивість сопілки суттєво трансформувати тембр у низькій позиції (на форте), що не завжди відповідає характерові конкретного

музичного епізоду, чи естетиці твору взагалі. Цю особливість інструмента можна вирівняти, спеціально формуючи амбушюр. Опанування позиційної техніки потребує деяких фізіологічних передумов: доброї тілесної координації, інтонаційно-слухової чутливості. Розвиненість цих функцій дозволяє оволодіти технікою навіть у ранньому віці. За їх відсутності варто застосовувати спеціальні координаційні вправи і розвивати гостроту музичного слуху в учнів та студентів.

Окрім позиційної техніки, динамізування звуку сопілки можливе завдяки пальцевому способу, відкритому М. Корчинським в процесі емпіричних пошуків. Він полягає у затулянні або відтулянні відповідного отвору на $1/2$, $1/4$, чи навіть на $1/8$ його діаметру і одночасного зменшення повітряного тиску, у випадку *diminuendo*. Для *crescendo* і акцентів (вони потребують більшого натиску, від якого інтонація порушується), можна застосовувати додаткову аплікатуру. Такий спосіб потребує спеціальних знань, а також тривалого вправлення. Досягнення динамічних ефектів гри на сопілці можливе не лише завдяки змінам інтенсивності повітряного тиску, тобто механічного впливу на інструмент, але й тембровими, звуковими засобами, як наприклад, характером атаки, варіабельністю вібрато, м'яким звуковеденням, тобто зміною самої якості звуку, його характеру, а також засобом заміни аплікатури (подібно до саксофону).

Одна з характерних рис сопілкового звучання у представників львівської школи – це звукова пластичність. Фізико-акустичними передумовами тембру сопілки є будова її свистка, пропорції лабіума, величина інструмента (сопрано, альт, тенор, бас). Якість тембру залежить від технологічного стану інструмента – дотримання правильних пропорцій, обробки внутрішньої поверхні стінок цівки (гладкість, чистота), породи дерева, а також від вогкості деревини в момент гри. Проте багатство тембрових відтінків звучання пов'язане з володінням звукотворчим апаратом, так званою «акустичною системою» [6, с. 7], а також з індивідуальним чуттям кожного виконавця. Дилетантська гра залишає потенціал інструменту не виявленим: нюансування збіднене, темброва монотонність часто підсилена артикуляційним брудом. Натомість, професійні виконання

ілюструють найрізноманітніші відтінки тембру, які відповідають артистичній ідеї твору і емоційному налаштуванню самого виконавця у певний момент часу. Такі нюанси як повнота, дзвінкість, легкість, прозорість, чистота, матовість, блискучість тощо, утворюються завдяки трансформації і збагаченню звука в носо-ротових резонаторах, а також коливанням у гортані (включаючи голосниці), що викликають також рівномірну пульсацію звука, тобто вібрато. Оскільки вібрато є важливою складовою, на розумінні цього засобу, в контексті львівської школи, зупинимося окремо.

Природність і спонтанність виникнення виконавського вібрато, як вокального так і інструментального, підтверджується практикою. Однак, для випадку, коли спонтанна поява вібрато натикається на певні труднощі, існує методика його опанування. Позитивний практичний досвід львівської сопілкової школи дозволяє стверджувати, що оволодіння цим прийомом доступне майже усім студентам (і навіть учням). Вібрато, як один із найефективніших засобів поживлення звука у грі на духових і струнних інструментах, а також у співі, варто розглядати одночасно як у площині фізіологічно-технічній так і естетико-історичній. Це дозволить розширити погляд на його сопілкові особливості, а також з'ясувати і примирити деякі суперечності щодо застосування у музиці бароко.

Відомо, що принциповою особливістю вібрато є коливання (флуктуація) звука, яке на сопілці можливе кількома способами: відбувається через періодичну зміну таких висоти (що сопілки означає одночасно й гучність), пальцеве вібрато двох типів, лабіальне вібрато.

Найуживанішим є природне вібрато (за допомогою зміни сили повітряного потоку), фізіологічний механізм виникнення якого подібний до вокального і полягає передусім в активізації і урухомленні нервовими імпульсами повітряного потоку, що опирається на діафрагму, а також м'язів гортані, що по чергово напружуються (скорочуються) і розпружуються, викликаючи періодичну зміність висоти або сили звука, чи їх комбінацію. Цей спосіб вібрування найбільш органічний із самим виконавцем, походить з його психічного центру і тому здатний безпосередньо, як у співі, передавати назовні навіть ледь вловлювані

відтінки психологічного стану, настрою інтерпретатора, породжені його реакцією на музичний змісто-образ. Історія такого вібрато така ж, як і людського голосу.

Пальцеве вібрато існує у двох способах, які мають дещо відмінний ефект. В першу чергу це інтонаційні коливання, які виникають від неповного прикривання сусіднього до віброваного звука отвору (наприклад, якщо на альтовій сопілці вібруємо звук «ре», то прикривати треба нижній отвір, тобто «до»). Другий спосіб – темброві коливання, що виникають завдяки миттєвій зміні двох різних аплікатур одного й того ж звука. Цей варіант можливий лише для окремих звуків. Пальцеве вібрато – широко розповсюджений прийом у флейтовій музиці бароко.

Лабіальне вібрато, що походить від позиційної техніки, як окрему барву застосовують рідко. Це комбіноване інтонаційне-темброве коливання, яке утворюють неповним затулянням лабіума, почергово наближуючись і віддаляючись від лабіального отвору. Ця форма вібрато широко застосовувана у новочасній блокфлейтовій музиці. Тема, яка стосується визначення чим є вібрато, яке його місце в музиці різних стилів і його естетичної вартості, активізувалася в дискусіях представників історично інформованого виконавства⁵⁰ поширюваній в час-пік історичного «автентизму» в музиці деякими догматичними інтерпретаторами, естетичну цінність вібрато не ставили під сумнів в жодній з епох і однозначних вказівок, які б забороняли його застосування немає в музичних трактатах бароко і класицизму. Підставність цього твердження засвідчує погляд на вібрато Ф. Джеміньяні, Л. Моцарта, інших авторів. Ф. Джеміньяні, зокрема пише: «Воно (вібрато, Б.К) може виражати величність, гідність. Але виконуючи його коротше, слабше і ніжніше, можна втілити любов, благоговіння.

⁵⁰ Історично інформоване виконавство (англ. *historically informed performance practice* або скорочено НІРР; нім. *Historische Aufführungspraxis*) – нурт, що зародився наприкінці ХІХ і до сьогодні розвинувся в окрему течію, пов'язану із реконструкцією давніх інструментів і виконавських практик. Міцна науково-теоретична база і блискавичне поширення в Європі та світі, діяльність в цій сфері видатних виконавців спричинилися до появи кафедр історичних виконавських практик (або кафедр давньої музики) у більшості вищих музичних закладів Європи.

Застосоване на коротких нотах, воно робить звук приємнішим і тому ним треба користуватися так часто, як це можливо»⁵¹. Л. Моцарт у своїй скрипковій школі (Аугсбург, 1787) також не відкидає вібрато, натомість застерігає щодо надміру коливань: «Деякі виконавці трясуть кожну ноту, ніби вони в лихо-манці. Треба використовувати тремоло (вібрато – Б. К.) тільки в тих місцях, де це зробила б сама природа»⁵². Вібрато, як потужний засіб виразності, збагачує його барву, робить звучання плинним, емоційно насиченим, а також суттєво полегшує чистоту інтонування. Відмова від будь-яких його форм веде до збіднення звукового виразу інтерпретатора, обмежує його в нюансуванні. Проте застосування вібрато, як і будь-якого іншого ефективного засобу, потребує чуття міри, смаку і стилю, а також якості виконання самого прийому. Відомі випадки дефектів вібрато у студентів і випускників, наприклад, значне відхилення від оптимальної частоти в бік збільшення чи зменшення, є наслідками комплексу причин, де первинною є нервово-психічна конституція індивідуума, що зумовлює тип фізіологічної реакції як на об'єктивні так і на психогенні подразники. Рівномірні пульсації оптимальної частоти створюють враження звукової плинності. Частіші коливання викликають ефект «трясці», рідші – ефект «гойдалки».

Дрижання звука у сопілкарів, флейтистів і співаків може бути пов'язаним із надміром нервової активності (через хвилювання, страх чи непевність). Протилежністю є розхитане вібрато (зменшена частота коливань при амплітуді більш як півтон) може свідчити про ослаблення м'язового тону внаслідок фізичної втоми, перенапруги, інших факторів. Тобто, якою б не була зовнішня причина, внутрішня реакція буде захисною – у вигляді стискання, напруги, ціпеніння, спазму або навпаки – кволості м'язових тканин.

Естетика вібрато тісно пов'язана як з його спонтанністю, так і з вивіреністю його застосування стосовно місця, тривалості і частоти коливань. Характер вібрато може підсилити бажаний емоційний ефект. До прикладу, ліричні фрази

⁵¹ Geminiani F. The Art of Playing on the Violin: Ed. Alto. – Ebersberg, 1998. – 72 p.

⁵² Mozart L. Versuch einer gründlichen Violinschule/ Leopold Mozart: Lotter. – Augsburg, 1756. – 264 s.

потребують м'якого, ненав'язливе вібрато, натомість звук у драматично-кульмінаційних моментах може бути насиченим через «густе» (часте) вібрато, що індукує на слухача стривоженість, невирішеність і неспокій. Для передавання просвітленого настрою більш відповідним буде застосування прозорого, безвібратного звуку (тобто, позбавленого хвилювань). Від володіння вібрато залежить якість звучання, інтонаційна вивіреність, рельєфність, експресія і переконливість музичного вислову. Під володінням розуміємо не лише технічне опанування цього прийому, але й осмислене його застосування⁵³. Це один із важливих засобів, що вирізняє звучання представників львівської школи з-посеред інших виконавців на сопілці⁵⁴.

Ще однією виразною стилістичною ознакою сопілкового виконавства львівської школи на зламі ХХ–ХХІ ст. стає історично інформоване виконання музики XVII–XVIII століття, оперте на джерела (трактати, статті, практика роботи під опікою досвідчених виконавців) і знання про історичні виконавські практики давніших епох. До них належать артикуляція; орнаментування (музиканти-виконавці аж до кінця епохи бароко могли самі прикрашати нотний текст і вільно імпровізувати, особливо в репризах. Окрім цього, композитори не так ретельно нотували свої ідеї, віддаючи інтерпретаторам багато свободи); історичне прочитання темпових вказівок, узгоджене із жанрами творів, авторами та історичними періодами та акустикою (хронотоп); вміння прелюдувати та імпровізувати каденції; знання музично-риторичних фігур, як одного з найважливіших елементів, концептуалізованої як мова, музики бароко; вміння відтворювати і самим створювати танцювальні форми на основі стандартизованих формул (гавот, бурре, менует, пасакалія, чакона, форлана, ін.); ознайомлення із бароковою теорією афектів і пов'язаних із цим тональностей⁵⁵.

⁵³ В естетичній музичній концепції XVII–XVIII ст. vibrato належало до орнаментів. Його і застосовували для надання звукам особливого значення.

⁵⁴ Це твердження базується на особистому педагогічному досвіді і на відгуках колег.

⁵⁵ Цікавим є факт, зафіксований Б. Яремком в розмові із народним музикантом, цимбалістом М. Рибчуком. Він оповідав про звичку народних музик давати назви тональностям, у яких грають гуцульську музику: E-dur «буковинка», F-dur «гамай кицю», C-dur «грубий козак» та ін. Для порівняння: C Dur у Маттезона (1713) відповідає грубому характерові, а у Шарпентьє (1690) – войовничому.

У процесі становлення освіченого сопілкаря базовим репертуаром є музика бароко і раннього класицизму, яка не тільки сприяє розвитку ясності музичного мислення, відчуття форми і логіки будови музичного твору, але й вимагає від виконавця напрацювання творчої свободи для перетворення нотного тексту, що дає широкий простір для варіювання і орнаментування, вільної імпровізації. Втрата спадковості виконавських традицій в Західній Європі, а також історичні особливості музичної практики в Україні загострили потребу спеціального вивчення традицій виконання музики ренесансу і бароко через старовинні музичні трактати, а також через слуховий аналіз виконань, наближених до історичної манери, під якою розуміємо виконання музики минулого на основі музично-історичних даних про характер і способи вокальної та інструментальної артикуляції, про розшифрування мелізмів, про систему темперації і еталон висоти, про принципи реалізації динамічних і агогічних акцентів.

Звукова реалізація барокової музики вимагає, передусім, пошуку сутності виконавської традиції, закодованої у засобах музичної виразності, тобто артикуляції, у найширшому сенсі цього поняття. На базі львівської школи сопілкарі відкривають для себе принципи розгортання звукового потоку барокової музичної мови, поняття мікроінтовання і мікроартикуляції, внутрішньої пульсації музичної тканини (з терміносистеми, розробленої М. А. Давидовим) [55].

Репертуар XVII–XVIII ст. став одним із впливових чинників у формуванні основних критеріїв та вимог до виконань виконавців – сопілкарів: добору артикуляції відповідно до основного афекту твору – у пасторальних, ліричних епізодах перехід з твердих складів атак (т,к) на м'якші (д, дл), натомість для афекту гніву чи розчарування використання маркованих, акцентованих атак; використання рідко застосовуваної, проте характерної для бароко артикульованої ліги (гра на легато із одночасним, ритмізованим вимовлянням букви «л») – у швидких пасажах, на відміну від романтичної «цілісної» ліги, в такий спосіб досягається виразне, артикульоване звучання віртуозних фіоритур, не позбавлене рельєфності, яка часто губиться через швидкі темпи; застосування основних принципів фіксованої і вільної орнаментики з урахуванням характерних

національних особливостей, прецизійність підходу до самої техніки мелізмування, а також свобода у використанні імпровізаційних елементів там, де це історично виправдано і необхідно, варіювання мелодій за допомогою стилістично відповідних інтонацій, що органічно споріднені з музичною думкою автора.

Барокова музика становить також основу ансамблевого репертуару. Сюди належать, в основному, переклади творів різних авторів для блокфлейтових і сопілкових консортів. Відомо, що у музичній практиці XVII ст. питання складів ансамблів ще не поставало так гостро, як в пізніші епохи і виразних обмежень в інструментарії не існувало. Вокальна та інструментальна музика була взаємозамінною і варіабельність складу залежала від вибору, можливостей та вподобань самих музикантів. Зразки музики тієї епохи у виконанні сопілкового ансамблю вважати історично адекватними.

Збереження стилістичних характеристик барокового виконавства в контексті сопілкової школи має багатомірне значення. В першу чергу, залучення давньої музики в навчальний репертуар є невід'ємним фактором формування не тільки професіоналізму сопілкарів. Студіювання інтонаційного і артикуляційного музичного словника бароко є основою для вміння говорити мовою епохи «без акценту» і ключем для розуміння інтонаційних кодів наступних мистецьких епох. Заглиблене студіювання рис однієї епохи озивається загостреним відчуттям рис іншої, можливо, й зовсім віддаленої епохи.

Більшість музичних зразків барокової музики, виконуваної сопілками, перейняті з блокфлейтового та скрипкового репертуару. У такий спосіб розширена сопілкова література долучила сопілкарів до багатой культури, інспірувала до пошуку, відкрила нову мистецьку перспективу. Бароковий репертуар – добра основа для діалогу між сопілками і блокфлейтистами та розвитку їх співпраці.

Отже, можна виділити наступні засади формування виконавської майстерності сопілкарів львівської школи: пізнання давніх і сучасних технік гри; поглиблене вивчення історичних виконавських практик (як європейських так і традиційних); розвиток віртуозності; виховання художнього смаку на якісних

зразках музики різних епох та стилів і на звукових зразках інтерпретацій у виконанні видатних музикантів; відповідальність щодо авторського тексту; варіаційність та орнаментування музичного тексту авторів XVII–XVIII ст.; виховання культури звуку; орієнтованість на ансамблеве музикування; володіння різними величинами інструментів і їх застосування в самостійній виконавській та педагогічній практиці.

При аналізі структуротворчих елементів школи, поряд із науково сформульованими критеріями та дефініціями, варто враховувати також соціально-історичні та економічні умови досліджуваної школи ⁵⁶.

В процесі дослідження становлення академічної професійної школи сопілкового виконавства вдалося встановити наступне:

1) історико-генетичні витоки львівської школи сягають давньої інструментальної практики, визрілої під впливом культово-ритуальної, комунікаційної та рекреаційної функцій музики в пастушій культурі Карпат, тим самим виявляючи трансмісію національної культурної традиції;

2) у формуванні Львівської школи виявлено два етапи, перший з яких відбувся під впливом надбань традиційної сопілкової культури і пов'язаний із залученням етноінструментарію, натомість другий – під впливом досягнень блокфлейтового виконавського мистецтва і вокальної традиції *bel canto* та пов'язаний із пошуками нового звучання, втіленого в нових моделях сопілки;

3) у становленні Львівської академічної школи – осередку культивування професійного сопілкового інструменталізму, втіленого в камерному та сольному музикуванні – провідна роль належить М. Корчинському.

Опираючись на сформульовану і прийняту в українському музиконавстві типологію виконавських шкіл, можна твердити, що Львівська академічна школа сопілкового виконавства має ознаки академічної, індивідуально-педагогічної, локальної школи [59, 104].

⁵⁶ За приклад можна обрати кількісний показник при вступі у вищий навчальний заклад. Якщо показник для бандуристів та баяністів сягає 4–5 на один курс, у піаністів – 16, то для сопілкарів і цимбалістів він дорівнює 1, в рідкісних випадках – 2.

3.4. Концертна та наукова діяльність сопілоків Львівської школи: кінець ХХ – початок ХХІ ст.

Від початку свого становлення професійне сопілокове виконавство, що усвідомлювалось лише у вузьких музично-професійних колах Галичини і, фактично, перебувало в статусі суто локального явища навіть в межах України. Дотепер виступи сопілкових ансамблів та окремих солістів, навіть на батьківщині академічного сопілкарства, переважно викликають подив – їх відносять до мистецтва радше «екзотичного». Глибоко вкорінені у побутовій свідомості словосполучення «пастуша сопілка», «ярмарковий музика-сопілкар», «дудочка колядника», «дитяча забавка-пищалочка», що самі по собі викликають позитивно забарвлені емоційні асоціації, утворили закостенілий стереотип однозначного сприйняття. Цілий пласт перетворень, що відбувалися з традиційними інструментами протягом ХХ ст. і спричинили їх докорінні трансформації, змінили соціальне значення та вимір функціонування, часто витісняється культурним полем через імпринт ретроспективних архаїчно-етнічних змістів. Поширення нових естетичних стандартів звучання сопілки відбувається дуже поступово, а його назва й досі викликає помітний опір, про що свідчить, поряд з іншими, виразний і вперто повторюваний факт називати сопілку у афішах та інших рекламних матеріалах *флейтою чи блокфлейтою*. Від моменту написання первинного варіанту цього тексту до його редакції минуло вісім років, але ситуація дотепер не змінилася.

Зокрема, сопілка була останніми роками доволі широко представлена на українській концертній сцені – на фестивалях «Органум» і «Бах-Фест» (Суми), «Поліська рапсодія» (Шостка), «Віртуози» (Львів), це сольні виступи з Національним академічним оркестром народних інструментів на філармонійних сценах Києва та Львова (С. Максимів) та ін. Сопілка представлена також як сольний та ансамблевий інструмент у проектах давньої музики, зокрема на Фестивалі Давньої Музики у Львові (Б. Корчинська, ансамбль “Дудаліс”),

Вперше були здійснені аудіозаписи сопілкової музики: альбом «Голосом ніжним тонкої сопілки» (квінтет «Дудаліс», 1994); «Голубий первоцвіт» (Б. Кор-

чинська, 1995), «Сопілкові прем'єри» (квінтет «Дудаліс», проект 2002, аудіо-альбом «Mozaika soripkowa», що був профінансований Міністерством культури та національної спадщини Польщі (2015, Польща).

Наукова думка репрезентована статтями М. Корчинського, що стали першими спробами цілісного історичного осягнення сопілкового виконавства: «Спроба історичного вивчення сопілки» [96], «Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки» [94], «Сопілка-бас Фа експериментальна та однорідні інструменти серійного виробу» [99] та іншими. Традиція студентської наукової роботи, розпочата з досліджень Р. Дверія, продовжилася в доповідях Б. Корчинської – «Сопілка і блокфлейта – архітипи⁵⁷ академічних поздовжних флейт» (студентський фестиваль «Музика тисячоліття», Львів 2000), «Сопілка і блокфлейта: їх роль та місце в музичній культурі України» (конференція «Молоді музикознавці України», Київ, 2002) і Олега Довгалья – «Орнаментика у блокфлейтовій музиці XVII–XVIII ст.» (студентський фестиваль «Музика тисячоліття», Львів, 2001).

Проникнення професійного сопілкарства поза межі України розпочалося від початків діяльності класу сопілки і мало найрізноманітніші форми. Найпоширенішими дотепер є гастрольні тури солістів – сольо чи у складі ансамблю: 1988 р. – концерти у м. Будапешт, Угорщина (Б. Корчинська – сопілка, О. Стернюк – фортепіано); 1992 р. – турне США ансамблю «Обереги» (сопілкар: А. Підківка); 1995–2009 рр. – численні турне ансамблю «Збиранка» по Німеччині та Польщі (кер. Б. Корчинська), участь у Фестивалі Молодих Митців у Байройті та Міжнародному Фольклорному Фестивалі в Кронаху (Б. Корчинська); 2000-ні рр. – турне Канадою і США гурту «Криниця», (сопілка: А. Яцків); 2000-ні рр. – гастрольні турне по Німеччині ансамблю «Високий Замок» (сопілка: А. Яцків); 2000-ні рр. – сольні виступи в Польщі та Німеччині (О. Довгаль, сопілка, най); 2010–2011 рр. – концерти в містах Німеччини, участь у Міжнародному фестивалі «Музичні династії» (Москва, Росія, 1994) і Міжнародному Фестивалі Духо-

⁵⁷ Термін *архітин* застосований для означення інструментів, які серед інших однотипних утвердилися в академічній освіті і нічого спільного із терміном *архетин* не має.

вих Оркестрів (Краків, Польща), ансамблю сопілкарів «Дудаліс» та «Дудаліс-Юніор» ін.

Серед інших форм поширення сопілкового виконавства за межами України ефективними є творчі зустрічі: виступи ансамблю сопілкарів «Дудаліс» з польською флейтисткою Й. Гойдалою у Школі музики ім. Б. Рутковського, (Краків, 1995); спільний концерт Квартету блокфлейт (Німеччина) та Львівського сопілкового квінтету (Львів, 1994); сольний виступ Б. Корчинської в рамках творчої зустрічі з німецьким гобоїстом, проф. К. Шнайдером (Львів, 1994); сольні номери студенток ЛНМУ І. Коружак і Н. Щепанкевич на творчій зустрічі з китайськими музикантами (Львів, 2011).

2000 р. за ініціативи та адміністрування дисертантки у Львові відбувся Регіональний «Галицький» відкритий конкурс юних сопілкарів і блокфлейтистів ім. І. Скляра та Є. Бобровникова, в якому взяла участь і здобула I премію блокфлейтистка Гйордіс Нойманн (Гамбург, Німеччина) [165].

2001 р. у спеціалізованій німецькій газеті «Neue Musikzeitung» була опублікована стаття «Eine ukrainische Alternative» («Українська альтернатива»), де хроматична сопілка зіставляється з блокфлейтою як взаємозамінні, споріднені інструменти одного типу [258].

Перші презентації хроматичної сопілки як академічного інструмента відбулися 2002 р. у м. Фулда, Німеччина. Авторка цих рядків побувала на одній із провідних фабрик музичних інструментів «Mollenhauer» з метою ознайомлення німецьких колег з сопілкою конструкції Д. Демінчука і обговорення можливості експериментального випуску сопілок на цій фабриці та їх поширення у Німеччині й Польщі.

На запрошення професора Марека Топоровського дисертантка презентувала хроматичну сопілку моделі Є. Іларіонова у формі лекції-концерту в Музичній Академії м. Катовіце (Польща, 2008). Цього ж року відбулися виступи дисертантки з оркестром «Concerto polacco», спільно із засновником і диригентом цього колективу, а також клавесиністом та органістом М. Топоровським (Варшава, Катовіце, Каунас, Маріамполе).

Від 2008 р. випускниця Відділу давньої музики Університету Мистецтв м. Грац (Австрія) С. Максимів презентує хроматичну сопілку в педагогічній та концертній діяльності в Австрії. Сопілку прийнято до інструментарію (поряд з органом, скрипкою), який бере участь у супроводі католицької меси (Церква Всіх Святих, м. Грац).

У період 2002–2011 рр. спостерігаємо появу сопілки як сольного концертного інструмента в програмах численних міжнародних проєктів: сольний концерт на Міжнародному фестивалі «Organum» в м. Суми, 2002 р. за участю О. Довгаля, сопілка, най, В. Парової (фортепіано), О. Карацюби (гітара); концерт в програмі Міжнародного Фестивалю Давньої Музики у Львові, 2003 р. – Т. Польш-Луценко, спів (Швейцарія), Л. Бондар, клавесин (Україна), Б. Корчинська, сопілка (Україна); концерт в програмі фестивалю „Salezjanskie Lato” в м. Перемишль, Польща, 2008 р. – Б. Корчинська, сопілка (Україна), М. Топоровський, клавесин (Польща); концертний цикл «Muzyka na Dworah Europu» на Віллі Деціуса, в Кракові, Польща, 2008 р. – ансамбль “A cappella Leopoldis” (Україна), Б. Корчинська, А. Арбузова, сопілки (Україна), ансамбль “Consortium sedinum” (Польща); виступ у рамках Фестивалю Давньої Музики у Старому Сончі, Польща, 2008 р. – Б. Корчинська, сопілка (Україна), А. Іванюшенко (клавесин), ансамбль “Consortium sedinum” (Польща); сольні сопілкові номери у програмі салонних вечорів у Мендельсон-залі, Гевандгауз (м. Ляйпціг, Німеччина, 2009. Б. Корчинська (сопілка) у складі німецько-українського інструментального ансамблю; сольний концерт-презентація сопілки у залі Університету Мистецтв м. Грац, Австрія: 2010 р. – С. Максимів (сопілка), М. Гель, клавесин (Австрія); концертне турне Варшава-Маріамполе-Каунас, 2008–2009. Б. Корчинська, сопілка (Україна), Д. Клісис, бірбіне (Литва), М. Топоровський, клавесин, диригент, мистецький керівник проєкту (Польща), оркестр „Concerto Polacco” (Польща); соло з оркестром у концерті, присвяченому 10-й річниці внесення Костелу Миру в м. Явор, Польща до спадщини ЮНЕСКО: 2011 р. – Б. Корчинська, сопілка (Україна), М. Топоровський, клавесин, диригент, мистецький керівник проєкту (Польща), оркестр „Concerto Polacco” (Польща);

Фестиваль «Літня школа давньої музики», авторка представляла сопілку з програмою «Перформенс український» із польським скрипалем Радославом Камєняжем та клавесиністом і арфістом Мірославом Фельдгебелем (Лідзбарк Вармінські, 2015); участь в українсько-польському проєкті «Бароковою Європою за 80 хвилин» спільно із клавесиністками проф. С. Шабалтіною, Н. Сікорською, Р. Камєняжем (барокова скрипка), Б. Кокошею (барокова віолончель) та солісткою Варшавської камеральної опери Ольгою Пасічник (Колонний зал Національної філармонії, Київ 2016); участь консорту «Дудаліс-юніор» у «Фестивалі молодих митців» (м. Байройт, Німеччина, 2010, 2011, 2015, 2016 рр.), а також сольна програма ансамблю на міжнародному фестивалі духових інструментів «Medynes» (м. Маріамполе, Литва, 2016), виступ ансамблю на концертах фестивалю «Стародавня музика у стародавньому місті» (Чернігів, 2016); численні інші виступи.

Історичний аспект сопілкарства вперше став об'єктом дослідницької уваги поза межами України 2002 р. Це, зокрема, дипломна робота німецької студентки Гайде Буркгардт («Сопілка – пастуша флейта з України – пробудження сплячої красуні» (Heide Burckhardt «Sopilka – eine Hirtenflöte aus der Ukraine – ihr Erwachen aus dem Dornröschenschlaf»)⁵⁸.

Констатуючи факт доволі активної участі сопілкарів у міжнародному музичному житті, треба відзначити, що прийняття сопілкового виконавства у професійному середовищі та на рівні широкого слухацького кола хоч і є обставиною оптимістичною, проте не дає достатніх підстав для певності щодо її утвердження на європейських камерних сценах. З музичної історії Європи відомі прецеденти блискучої, але нетривалої концертної практики деяких музичних інструментів. Наприклад, флажолет і чакан, які протягом століття були популярними в Європі «романтичними блокфлейтами» зі своїм оригінальним репертуаром, майстрами і такими віртуозами-солістами як Антон Геберле, Ернест Кремер (1795–1837), Едмонд Колліне (1765–1841), Губерт Колліне (бл. 1797–1867), Вільгельм Клінгенбреннер (1782–1850) та і н. Пік популярності

⁵⁸ Вказана праця (рукопис) знаходиться у приватному архіві дисертантки.

цих інструментів припав на середину XIX ст. і особливо проявився саме у Відні. На жаль, початок першої світової економічної кризи перервав «моду» на ці інструменти і вони, не встигнувши утвердитися у міжнародній академічній традиції, на поч. XX ст. вийшли з ужитку.

3.5. Хроматична сопілка і споріднені аерофони в академічній практиці зарубіжжя: XX–XXI ст.

Відомості про низку дерев'яних духових інструментів, присутніх у професійній музичній практиці в окремих країнах Європи, на сьогодні ще не увійшли до оперативного обігу української інструментознавчої науки. Ці інструменти досить рідкісні і не входять до усталеної групи академічних, зазвичай присутніх у підручниках з інструментознавства і навчальних планах⁵⁹.

У свою чергу дослідження явищ української інструментальної музичної культури, серед яких і національні інструменти, що пройшли модифікацію за радянської доби, переважно не виходять за вітчизняні межі, здебільшого залишаючись *terra incognita* для іноземних дослідників. Утворення цієї прогалини пояснюється низкою причин, серед яких і малодоступність в українському науковому просторі іноземних видань, що висвітлюють інструментознавчу тематику, і недостатність перекладів українських досліджень, на які можна знайти посилання у міжнародних наукометричних базах та індексах посилань⁶⁰. Хроматична сопілка виявляє ознаки спорідненості з представленими в дослідженні духовими інструментами у конструктивному, функціональному, виконавському, історичному аспектах, а також в процесі їх ідентифікації в межах локальних культур. До них належать флейтові аерофони чакан, флажолет – романтичні версії блокфлейт, модерна блокфлейта – реконструйована наприкінці XX ст., блокфлейта Елоді – блокфлейта, реконструйована у електроакус-

⁵⁹ Спробу зосередити дані про деякі рідкісні інструменти, розпорошені у різних працях з інструментознавства, в одній навчальній програмі здійснив М. Корчинський. За цією програмою студенти кафедри народних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка мали змогу протягом певного періоду вивчати рідкісні духові та ін. інструменти, відомі з професійної практики (напр. офіклеїд, серпент, сарюзон, ін.): М. Корчинський, навчальна програма «Вивчення споріднених інструментів». – Львів, 2006.

⁶⁰ Індекс посилань на українські дослідження у сфері гуманітаристики один із незначних серед інших галузей наук. Режим доступу до ресурсу: <http://nbuviap.gov.ua/bpnu/>

тичний інструмент, бірбіне – язичковий інструмент етнографічного походження, історія якого, подібно до хроматичної сопілки, актуалізувалася у професійній практиці після модифікацій, здійснених в середині ХХ ст. литовськими майстрами; мюзет – французький інструмент етнічного походження, що був штучно привнесений в чуже для нього середовище, ставши модним елементом придворної французької музичної практики у ХVІІІ ст., однак вже до кінця століття вийшов з придворної моди, а разом з тим і з професійної практики. Порівняльне вивчення історії розвитку цих інструментів допоможе розкрити закономірності формування деяких інструментальних феноменів музичної культури в контексті соціокультурних процесів, а також буде відповіддю на визрілу потребу в цілісному уявленні про історичне місце цих самобутніх інструментів. Разом з цим, осягнення деяких явищ національної музичної культури стає можливим тільки у дзеркалі інших культур.

Чакан і флажолет (Н.-S. 421.221.12). Чакан (нім. Stockblockflöte, Tschakan, Csakan, чеськ. Čakan, Tschwegan, Czakan, угор. Csákány) – гібрид ціпка для прогулянок із вбудованою в нього поздовжньої флейти (рис.3.4. [Betz, 44]) Первинно чаканами називали топірці – зброю гайдуків, знаних як балканські опришки. На жаль, ні автор ідеї, ні час перетворення топірця в музичний інструмент невідомі. Потрапивши до Відня і його околиць близько 1800 року, чакан протягом ХІХ ст. і особливо в час розквіту стилю *бідермайєр*⁶¹ був широко популярним внаслідок кількох причин. Мода на мультифункційні ціпки (коштури), які служили одночасно опорою для прогулянок і інструментом для домашнього музикування, зробила чакан комерційним



Рис. 3.4. Чакан-ціпок в руках словенського народного музиканта Антона Міхеліка

⁶¹ Потреба у відновленні рутини розміреного життя і затишку, сприяли зміщенню інтересів міщан із площини політичної в приватну, домашню, культурну, а щоденний побут набув значення культури, ставши центром життя мешканців великих міст, в яких духовним та інтелектуальним свободам загрожувала цензура. Ідилія, зафіксована у чотирьох стінах – типовий код епохи бідермайєр, для якого домашнє музикування було одним із проявів австрійського гедоністичного духу.

шлягером. Відтак в кооперації між столярними майстернями та майстрами дерев'яних духових інструментів естетика і технічні характеристики чакана розвивалися, відгукуючись на запит вибагливих покупців.

Орієнтиром у виробництві чаканів стали сучасні йому духові інструменти. Близько 1800 р. на чакані з'явився клапан (ре-дієз), подібно до флейти *traverso*. 1815 р. з'являється металева муфта для підстроювання. Експерименти і пошуки різних майстрів розгалузилися у двох основних конструктивних напрямках – віденського (*Wiener Art*) і братиславського (*Pressburger Art*), в якому отвір під великим пальцем мав спеціальну накладку для полегшення октавування.

Чакан, один із найдешевших музичних інструментів, був доступним для широкої публіки і мав у порівнянні з іншими істотну перевагу – відносну простоту в опануванні, аспект, що з епохи в епоху робив інструменти типу блокфлейти особливо атрактивними для аматорів. В історичній ретроспективі Е. Гансліка перших десятиліть XIX ст., завзятому дилетантів, як важливому іновативному чиннику музичної культури, було відведене значення культуротворчої сили. В цьому контексті чакан, як найпоширеніший духовий інструмент дилетантів, став одним із репрезентативних елементів епохи, символічним виразом естетики і філософії музичного бідермаєра. Музичний ринок Відня пропонував численні видання творів для чакана, даючи можливість усім бажаючим відчувати свою дотичність до актуальної музичної літератури, що репрезентувала тогочасну музичну моду. Нік Тарасов так окреслив розмах сфери, в якій містилася культура чакана: «...інфраструктура чакана була досить розбудованою: своя публіка, коло шанувальників, противники та герої» [254, 19]. Знаний австрійський гобоїст-віртуоз і композитор, заангажований, як музикант придворного театру Ернест Кремер (1795–1837) переніс свої мистецькі вимоги на чакан і розвинувся у славнозвісного і улюбленого віртуоза-чаканіста Австрії. Географія концертів Кремера та його



Рис. 3.5.
Чакан моделі
Й. Ціглера.
Відень.

дружини-кларнетистки і скрипальки виходила далеко за межі Австрійської імперії. Про діяльність пари збереглося чимало газетних та часописних свідчень їх успішних виступів на теренах Австрійської імперії та Росії. Про блискучий сольний концерт в одному із перших театрів Львова в грудні 1822 р. пише одна із газет імперії: «Пан Кремер посідає гідну подиву чистоту, блискучу віртуозність, красномовність на своєму гобої ... Мистецтво гри і витончений смак пана Кремера-гобоїста ще в більшій мірі проявився у його виконанні власного Полонезу на чакані. Цей веселий, забавковий інструмент в руках такого митця набув гідності, притаманної лише значним духовим інструментам. Особливо привернуло увагу стакато, пов'язане із контрапунктованими частинами, легато, випуклий звук, філірування звука...» [226, с. 181]. Оригінальна музика для чакана представлена концертними п'єсами, сольними та камерними творами, структурно наближеними до сонати, віртуозними варіаціями за зразком Паганіні, піднесеними і бравурними танцювальними формами – *Вальс, Скерцо, Полонез, Марш, Галоп*. На думку Н. Тарасова, брак в оригінальному репертуарі для чакану творів видатних композиторів (Моцарта, Бетховена, Шуберта) став прогалиною, характерною і для репертуару інших духових інструментів [254, с. 19]. В іншій статті Тарасов твердить про наміри Бетховена написати твір для чакана (Бетховен мав такий інструмент і часто його використовував у прогулянках, награвши собі мелодії). Е. Кремер діяв в тих же товариствах, що і Шуберт, однак пропустив нагоду замовити йому твір [там же]. Зате Антон Діабеллі, Йоганн Непомук Гуммель, Йозеф Гелінек, Леонард фон Калль, Йоган Баптист Вангал, Венцель Томас Матєгка, Штефан Франц, а також численні солісти-композитори залишили свій слід у літературній музиці для чакану.

Нетривалий, проте вельми інтенсивний цикл життя чакана охопив неповний 100-літній період. Увійшовши до сфери музики як маргінальне знаряддя, чакан пройшов етап розквіту, досягнувши піку поширення до середини ХІХ століття, закріпився на ринку у двох основних формах – як аматорський (більш дешевий) і фаховий концертний інструмент (більш дорогий) – і на початку ХХ століття

увійшов в освіту, як шкільний інструмент аж до 1930 року, до його витіснення шкільною блокфлейтою. Без чакана картина блокфлейтової історії була б неповною і відчуженою. Безкритична повторюваність твердження про перерваність історії блокфлейти, начебто витісненої зі сцени флейтою *traverso* наприкінці XVIII ст., почерпнуте з праць старшої генерації істориків блокфлейти (Edgar Hunt, Hans-Martin Linde, David Lasocki). Факт, що стаття про блокфлейту опрацьована без врахування нових висновків вчених навіть у багатотомному *Musiklexikon*, істотно збільшує відстань між актуальними дослідженнями і фаховим середовищем, сповільнюючи процес інтеграції найновіших історичних відкриттів у сучасне музикознавство.

На сьогодні в Європі існують лише три вищих навчальних заклади (Нюрнберг, Карлсруе, Відень), де історико-виконавський семінар, інтегрований у навчальний план і, на думку Н. Тарасова, релевантний європейській освітній якості. Рідкісність такої практики може бути однією з причин малої інформованості цілої генерації професійних блокфлейтистів (педагогів та виконавців), які продовжують мультиплікувати поширену ідею про відсутність ранньоромантичної практики гри на поздовжній флейті (було б дивно, якби піаністи не брали до уваги музики, створеної для історичного фортепіано і взагалі не знали про існування такого інструмента). Н. Тарасов із неприхованою гіркотою зауважує: «Ми знаємо, як нерозумно піддавати репресії матерію, що насправді є нам дуже важливою. Адже чакан в будь-якому випадку належить до сфери давньої музики, тобто історичного виконавства, в яке ми всі гаряче заангажовані і яке частково легітимізує наш інструмент. Отже, адопція чакана і його інтеграція у практику розкриє нам, блокфлейтистам, нові перспективи, що можуть стати дуже корисними. А віра в необґрунтовану теорію про те, що блокфлейта не існувала в пізньо-класичному та ранньоромантичному періоді утворює екзистенційну діру у справжній історії цього інструмента» [250, с. 29].

Після публікації 1992 р. докторської дисертації М. Бетц (Marianne Betz) «Чакан та його музика. Музичне життя Відня початку XIX ст. на прикладі ціпка-блокфлейти» (Der Csakan und seine Musik. Wiener Musikleben im frühen 19.

Jahrhundert am Beispiel einer Spazierstockblockflöte), дослідження історії цього явища музичної культури помітно активізувалися, зокрема у світ вийшли статті П. Тальгаймера [255], Н.Тарасова [250–254], Лайос і Сірі Роватскай [246].

Серед сучасних перевидань оригінальних творів для чакана⁶² є такі: С. Франц (1785–1855) – Попурі op.13, 1816; (Stephan Franz Pot-Pourri); В. Чайка (1769 – прибл. 1834) – Дивертисмент (Valentin Czejkka Divertimento); В. Клінгельбрунер Дует, оп. 20, № 1; (Wilhelm Klingenbrunner Duo op. 20 Nr. 1); Е. Кремер – Концертний дует для чакану і піанофорте, оп. 16 (Ernest Krähmer Duo Concertant für Csakan & Pianoforte op. 16); Й.Н. Гуммель (1778–1837) – Соната для чакану та клавіру (Johann Nepomuk Hummel Sonate für Csakan & Klavier); М. Й. Ляйдесдорф (1787–1840) – Лярго і Рондо тріо для чакана in As та двох флейт d'amore in As (Maximilian Joseph Leidesdorf Largo et RondoTrio für Csakan in As und zwei Flauti d'amore in As); Антон Геберле (1780 – між 1806 і 1816) – Концертіно для чакану in As, скрипки, альту, віолончелі і двох валторн за бажанням (Anton Heberle Concertino für Csakan in As, Violine, Viola, Violoncello und zwei Hörner ad libitum), та ін. Після багатьох років затишшя на початку 2000-х років у Європі стало можливим придбати копію чакана, про який Н. Тарасов сказав так: «Перетворення зброї в музичний інструмент, а значить перемогу над насильством, чакан втілює краще від будь-якого іншого предмета» [254, с. 19].

Окрім чакана, поздовжня флейта XIX століття існувала ще у двох регіональних формах: **англійський флажолет** (Englisches Flageolet) (рис. 3.6.) і **французький флажолет** (Französisches Flageolet) (рис. 3.7.) [241, с. 13]. Історія цього різновиду із групи флейтових аерофонів простежується від XIII століття. Назва є зменшеною формою від flageol (фр. флейта) і означає дослівно маленька флейта, а також каталонську одноруку флейту. Первинно флажолет мав мундштук, подібний до блокфлейти, але плиткіший і ширший, а після середини XVIII століття з'явилися перші насадки на мундштук із перламутру, кості, золота, слонової кістки.

⁶² Деякі з них опубліковані також у блокфлейтовій версії, оскільки чакан є транспонуючим інструментом.



Рис. 3.6. Англійський флажолет. Така ж конструкція була поширеною і в США.



Рис. 3.7. Французький флажолет.

Поряд із поздовжними флажолетами рідко траплялися також поперечні флажолети. Курйозними були випадки поєднання флажолету із голівкою флейти. Поряд із описаними вище відомі також *flageolet d'oiseau* (пташиний флажолет) і *flageolet gros* (великий флажолет), виготовлений із цілісного бруска дерева, без потовщень для поглинання конденсату і мали легкий, ніжний звук. У XVI ст. термін *flageolet* стосувався специфічної, поширеної у Парижі будови інструмента, французького флажолета, винайденого Жювіньї. Марен Мерсен (Marin Mersenne) описує флажолет у „*Harmonie Universelle*“ (1636–1637) і додає ілюстрацію зразка. Про флажолет згадує також Туано Арбо у «*Оркезографії*» (1588 р.). З описів відомо, що майстерність володіння інструментом була дуже розвиненою завдяки численним віртуозам, які окрім безпосередньо виконання музики вміли блискуче імітувати голоси різних інструментів, птахів і навіть самі дресували птахів. Одним із віртуозів, прізвище якого залишилося в історії, є Ле Вашер XVII ст. (Le Vacher).

Школа гри на флажолеті представлена декількома значними виданнями: «Приємний супутник, або нові уроки та настанови для гри на флажолеті від Томаса Грітінга, Женева», 1682 р. („*Pleasant companion, or new lessons and instructions for the Flagelet by Thomas Greeting, Gent*“), опублікована одним із найзначніших англійських видавців XVII ст. Джоном Плейфордом (John Playford)⁶³; 1700 р., Жан-П'єр-Фрейон-Понсе (Jean-Pierre Freillon-Poncein) видав

⁶³ Твори у цьому виданні занотовані на шести лінійках: одна лінійка для одного отвору.

«Правдивий спосіб науки досконалої гри на гобої, флейті чи флажолеті, а також принципів співу та гри на усіх видах інструментів» („La Véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour la voix et pour toutes sortes d'instruments).

Винахід англійського флажолету, що походить із Common Flute (так в Англії називали блокфлейту ще бл. 1750 року) датується 1790 роком. Його аплікатура перейнята від флейти траверсо, а великі інструменти цього типу мали назву English Flutes. William Bainbrigde виготовляв також Double (Н.–S.–421.222.12) і Tripel (Н.–S.–421.222.1) (рис. 3.8.) варіанти флажолету, що представляли собою два і три з'єднаних інструменти для гри акордами.



Рис. 3.8. Подвійні та потрійні флажолети В. Бенбріджа

Англійські флажолети виготовляли також у Відні (Wiener Flageolett). Англійський флажолет запатентований у сопрановій і мецо-сопрановій величинах. Обидва інструменти збудовані між 1805–1827 рр. в ательє Вільяма Бейнбріджа (William Bainbridge) у Лондоні. Матеріал – бук, слонова кістка, срібло. 1803 р. Вільям Бейнбрідж запатентував «покращений англійський флажолет, що вже мав отвір для великого пальця. Дещо пізніша форма цього ж інструмента з бляхи, модифікувалася у сучасний ірландський тін-вістл (Tin Whistle).

Французький флажолет відомий у декількох варіантах. 1835 р. виготовлений Godfroy з чорного дерева, срібла та слонової кістки; збудований 1894 року фірмою Buffet&Crampon в Парижі. Матеріал – чорне дерево, нікель, перламутр. Обидва інструменти належать до групи *піколо-флейт*. Флажолет був поширеним акомпануючим інструментом у танцювальній музиці ХІХ ст. (особливо для кадрили); як інструмент для домашнього музикування; у військових оркестрах Франції та Англії навіть у версії з б'юмівською механікою, однак особливу значну роль відіграв у професійній музиці. До впровадження в оркестр флейти-піколо партії найвищих регістрів мислилися для чакану, позначеного в партитурах як *flautin*, *Piffero*, *Flauto piccolo*, наприклад, в партитурах опер «Рінальдо» Г. Ф. Генделя, «Викрадення із Сералю» В. А. Моцарта, «Прочани з Мекки» К. В. Глюка.

Із французьким флажолетом тісно пов'язане ім'я віртуоза і композитора Ежена Рої (Eugène Roy 1790, м. Юра – при бл. 1827 р., м. Марсель), який від 1819 року діяв у Парижі на посаді трубача та флажолетиста у військовому та оперному театрах, а також komponував і аранжував модну тоді музику, укладав школи для різних інструментів, включаючи клапанну трубу і флажолет (1824 Schott, Mainz). Міжнародну славу Рої здобув як блискучий виконавець музики для флажолету. Стилістика мініатюр Е. Рої наближена до ранньої музики Дж. Россіні.

Серед виконавців на флажолеті є декілька відомих нам з інших сфер історичних постатей: *Самюель Піпс* (1633–1703, *Samuel Pepys*) – найпомітніший виконавець ХVІІ ст. на французькому флажолеті. Мемуарист, музикант-аматор і військово-морський чиновник, Піпс здобув славу завдяки своєму «Щоденнику» (1660–1669), де описане повсякдення лондонців періоду Стюартівської реставрації. Флажолет як незмінний інструмент для заповнення кожної вільної хилі, наскрізно згадується в цьому творі. *Роберт Льюїс Стівенсон* (1850–1894, *Robert Louis Stevenson*) – шотландський письменник і поет, автор пригодницьких повістей, один із найвиразніших представників англійського неоромантизму і, мабуть, найвідоміший серед численних аматорів, виконавців на англій-

ських флажолетах протягом XIX століття. *Джон Перрі (1710–1782, John Parry)* – валлійський музикант, який прославився своєю майстерністю гри на різних інструментах: арфі, фортепіано, скрипці, кларнеті, флажолеті. Він відіграв важливу роль у розвитку подвійного флажолета конструкції В. Бейнбріджа. Концертував із сольними програмами, серед них і на флажолеті (Рочестер, Ковент-Гарден, а також як учасник шоу, організованих актором Томасом Дібдіном поміж 1803–1804 рр.). Співпрацював із Бейнбріджем над інноваціями для подвійного флажолета, з метою зробити його інструментом для концертування. Перрі є автором багатьох популярних на той час опер, оперет, водевілів і балад, виконуваних у валлійських народних святкуваннях; автором шкіл гри на різних інструментах; автором музики для військових оркестрів, ін.

Відкриття у XX ст. історії флажолета відгукнулося перевиданнями забутої музики XIX ст., реставраціями оригінальних інструментів, що дійшли до нас у досить значній кількості, а також поширенням флажолета серед музикантів, зацікавлених у відродженні цілого пласту популярної віденської, лондонської та паризької музики. Сучасні публікації музики для флажолета представлені творами: К. Й. Мюллер – Три дуети для двох флажолетів, або двох сопранових блокфлейт, оп. 15 (C. J. Müller Drei Duos für zwei Flageolets op. 15 (oder für 2 Sopranblockflöten)); А. Д. Візьєн (бл.1810) – Великий концертний дует для двох блокфлейт сопрано або двох флажолетів (Auguste F. Devisien Grand Duo Concertant für 2 Sopranblockflöten oder 2 Flageolets); Ф.-К. Моцарт – Варіації (F.-X. Mozart – Variationen), численні інші видання [241].

Чакан і флажолет – ранньо-романтичні поздовжні флейти, тісно пов'язані зі стилями *biedermeier* і *brillant*. Визнання історичного факту їх існування і відродження наприкінці XX ст. стало розв'язанням проблеми перерваності історії блокфлейти. У практичній площині чакан і флажолет використовують для виконання оригінальної музики та студіювання у вищих школах музики XX–XXI ст. поряд із блокфлейтою, в якості спорідненого інструмента.

Чакан, флажолет, блокфлейта і хроматична сопілка – типологічно споріднені інструменти, що належать до групи свисткових аерофонів, виготов-

лених, здебільшого, з дерева. Поодинокі зразки блокфлейт і сопілок зустрічаються в металі. Не дивлячись на відмінності внутрішнього⁶⁴ каналу, а також різну кількість отворів та відмінні аплікатурні системи, усі ці інструменти є функціонально і репертуарно взаємозамінними⁶⁵.

Мюзет (*Musette de Cour*, фр. *de Cour* – при дворі (Н.-S.422.122)) – дуда, сконструйована при французькому дворі барокової доби в час розквіту буколичної літератури і поезії (*Schäfermode*⁶⁶). Прототипом конструкції мюзету *de Cour* стала регіональна дуда. Мюзет *de Cour* (рис. 3.9.) має дві циліндричні гральні трубки з подвійною тростиною та клапанами, бурдон з підстроювальним механізмом, а також шкіряний міх. Звукоряд сягає двох октав.



Рис. 3.9. Гіацинт Ріго «Гаспар де Гейдан грає на мюзеті», 1738 р., музей Гране Екс-ан-Прованс

Такого типу мюзет був задуманий для мистецької музики і тому має шляхетний, не різкий звук (значно м'якший від народних прототипів). Історія мюзета відображена в літературних джерелах від XVI ст., а рання його форма зображена і описана у знаному трактаті Міхаеля Преторіуса (*Syntagma musicum*,

⁶⁴ Сопілка циліндрична, а блокфлейта, чакан і флажолет конусні (при цьому ренесансові, гармонічні блокфлейти та елоді більше наближені до циліндру і належать до, так званих, «ширококанальних блокфлейт»). Фізичні особливості конусної та циліндричної будови внутрішнього каналу є вирішальними в процесі утворення обертонів. В конусних трубках, співвідношення парних і непарних обертонів неоднакове: кількість парних значно менша. Саме ця фізична закономірність є причиною характерного назального тембру барокової блокфлейти.

⁶⁵ За винятком окремих творів для великомензурних блокфлейт (тенорів, басів, контра-, і суб-басів).

⁶⁶ Література і музика, пов'язана із оспівуванням ідеалізованого буколичного, пастушого життя.

1620 – *petit chalumeau*). Ж. Оттетер спричинився до розвитку конструкції мюзета, зокрема додав другу гральну трубку. Інші видозміни (естетика, матеріали, ін.) з'являлися поступово, наближаючи інструмент до аристократичних смаків. Наприкінці XVIII ст. разом зі спадом моди на пастуші сюжети мюзет втратив своє значення.

На хвилі популярності мюзета, поширеного в рівній мірі серед музикантів-аматорів, в основному шляхетного походження, і серед професійних музикантів при дворах, з'явилося багато оригінальних творів авторства іменитих композиторів того часу. Серед них Ж.-М. Оттетер (Jacques-Martin Hotteterre), Н. Шедевіль (Nicolas Chédeville), Ж.-Ф. Рамо (Jean-Philippe Rameau), Ж.-Б. Буаморт'є (Joseph Bodin de Boismortier), Ф. де Лавіньї (Philibert de Lavigne), ін. Поряд із вишуканою музикою існували численні транскрипції популярних пісень і танців (наприклад, мюзет). В нотних виданнях того часу означення *Musette de Cour* траплялося рідко, натомість інструмент називали просто мюзет, що могло також вказувати і на гобой.

Збірник під назвою «Il pastor fido» («Вірний пастух»), виданий 1737 р. під іменем А. Вівальді, належить авторству Н. Шедевіля⁶⁷. Цикл був задуманий для виконання на мюзеті або інших мелодичних інструментах. За традицією, першим у виданні вказували оригінальний інструмент, для якого написаний твір, а далі, або конкретизували інші рекомендовані тембри, або ж писали «...чи для інших мелодичних інструментів». Відомі з репертуару блокфлейтистів, флейтистів і трубачів, ці сонати повноцінно звучать і на хроматичній сопілці.

Серед дослідників, колекціонерів історичних інструментів і виконавців на мюзеті у XX ст., визначна роль належить Франсуа Лазаревичу. Один із співзасновників ансамблю *Musiciens de Saint-Julien*, який здійснив чимало записів оригінальної музики на історичному мюзеті, Ф. Лазаревич також провадить клас барокової флейти та мюзета у консерваторії Версалю.

⁶⁷ Залежно від року видання, ця збірка з'являється або під подвійним авторством, або під прізвищем лише А. Вівальді. 1990 р. був відкритий документ, що підтвердив авторство Ніколя Шедевіля, який у сонатах цього циклу використовує деякі теми А. Вівальді: Federico Maria Sardelli: *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*.- Aldershot.- 2007, S. 77.

Мюзет якнайвиразніше з усіх музичних інструментів трансліює ідеї модної буколичної літератури і поезії XVIII століття, наскрізь пронизаної пошуками досконалої людини і гармонійного людського співтовариства, еталоном якого було пастуше життя в його нерозривній єдності з природою. Ушляхетнений пастуший інструмент став своєрідною звуковою емблемою щастя і безтурботності у надто структурованій і ритуалізованій атмосфері аристократичних дворів. Натомість в нашому часі виконання оригінальної музики для мюзету на автентичному інструменті є рідкісними і їх можна вважати унікальними явищами, що вносять свіжість, небанальність і деяку екзотичність, збагачуючи сучасне музичне життя символами позачасових ідей.

Гармонічна блокфлейта Mollenhauer&Joachim Paetzold (H.–S.–421.221.12). Поняття *гармонічна блокфлейта* (рис. 3.10.) охоплює інструменти нового типу, сконструйовані за сучасною концепцією, в якій поєдналися історичні та новочасні характеристики звучання. Фактично, така модель підсилює якості інструмента і мінімізує проблемні характеристики історичних моделей. Гармонічні блокфлейти концептуалізовані як універсальні інструменти для рівноцінного партнерства в музикуванні з іншими сучасними інструментами. На початку 1990-х рр. Нік Тарасов сформулював концептуальні основи будови модерної блокфлейти: довга мензура, клапанна механіка, досконале передування обертонів, лункість. У співпраці із будівничим Йоахімом Петцольдом (м. Тюбінген), який уже робив спроби модернізації, Тарасов спробував покращити готові блокфлейти за своєю концепцією. Добрим матеріалом послужили для цієї мети квадратні басові блокфлейти Петцольда. 1990 р. тандем Тарасов-Петцольд випустили інструмент, що став першою гармонічною блокфлейтою, названою авторами «*Moderne Altblockflöte*», що за всіма характеристиками відповідає дійсності, оскільки ця модель якісно відрі-



Рис. 3.10. Гармонічні блокфлейти: грушеве дерево (зліва), гебан (справа).

няється від своєї барокової попередниці. В партнерстві із фабрикою Mollenhauer в середині 1990-х рр. модерні альтові блокфлейти стали серійним продуктом.

Навідміну від ренесансових і барокових інструментів, конструкція гармонічних блокфлейт дозволила якісне октавне передування (як і сопілка), що розширило діапазон до трьох октав + три звуки, збільшило гучність і динамічну варіабельність. Завдяки додатковому Е-коліну і клапанній системі модерна блокфлейта отримала нові звуки у нижньому та горішньому регістрах. Окрім цього, вона обладнана спеціальним механізмом для розширення і звуження вдувної щілини (механізм подібний до запропонованого у 80-х роках Мирославом Чудаком і застосований Ярославом Лошаком на хроматичних сопілках). Від початку 2000-х років гармонічні блокфлейти почали виготовляти й інші будівничі (напр. Eagle-Recorder Адріани Бройкінк).

Модерні блокфлейти існують у шкільній та професійній версіях.

Завдяки гучному звучанню використовується як концертний інструмент для великих залів.

Елоді – блокфлейта (Elody) (Н.-S. 421.221.12). Елоді представляє наймолодшу генерацію в історії розвитку блокфлейти (рис. 3.11.). Це електроакустичний інструмент з потужним звуком, діапазоном в межах трьох октав, з обладнаним звукознімачем для під'єднання до цифрових чи аналогових пристроїв, виконаний у футуристичній естетиці.



Рис. 3.11. Блокфлейта Елоді

Вперше представлений 10 квітня 2013 року на Frankfurter Musikmesse. Елоді застосовують в основному у джазовій, поп-, рок-, неофольк-музиці, а також для виконання оригінальних творів для блокфлейти сучасних авторів. Елоді стала втіленням концепції, озвученої визначним блокфлейтистом, композитором,

професором Вищої школи музики у м. Карлсруе Карелом ван Стінгофеном: «Блокфлейта майбутнього – це інструмент, який спроможний відтворити репертуар з минулого століття, з таким же строем, як у всіх інших сучасних духових. Інструмент, що відповідає вимогам добрих блокфлейтистів і на якому, як і на будь-якому інструменті, можна грати музику всіх епох... Ми хочемо сьогодні виконувати А. Вівальді на турбо-блокфлейтах у залах для 1000 осіб» [248].

Гармонічна блокфлейта та елоді концепційовані, як реакція на вимогу масштабів сучасних концертних залів, в яких *flauto dolce* ніби повинна розвинути невластиву їй якість – гучність із змагальною здатністю, щонайменше гобоя чи кларнета, до того ж, стати універсальною і могли обслуговувати чи не всі музичні стилі. Пропозиція тембральних версій блокфлейти охоплює на сьогодні доволі широкий спектр, від ренесансних та барокових до зразків, звучання яких виводить інструмент за обмежену лірично- пасторальну семантику флейтового звучання. Різниця між блокфлейтами досить істотна і залежить як від епохи, так і від конкретного майстра (до прикладу, своєрідність звучання блокфлейт Stenesby помітно вирізняється серед інших і одразу впізнаване для досвідченого слуху).

Бірбіне (Н.–S.–422.211.2) – литовський національний інструмент, споріднений із тараготом, шалюмо і кларнетом (рис. 3.12.). Внутрішній канал інструмента частково циліндричний, а частково конусний; для передування звуків є спеціальний клапан; мундштук запозичений у кларнета; кінець трубки викінчений раструбом з коров'ячого рогу. У ХХ ст. бірбіне пройшов через ряд модифікацій, результатом яких став розширений до двох з половиною октав діапазон, хроматичний звукоряд і поява інструментів різних величин: сопрано, тенор, контрабас. Тембр інструмента насичений, багатий і дивовижно варіабельний залежно від регістрів, динамічна шкала подібна до кларнетової.



Рис. 3.12.
Бірбіне сопрано

Назва *бірбіне* (перша літературна фіксація з'явилася 1747 р.) первинно стосувалася усіх язичкових духових інструментів. З часом вона закріпилася саме за описаним типом інструмента, використовуваним для виконання народних композицій соло, в дуетах та тріо, в пастушій музиці, для супроводу сугартіне та інших пісень і танців, в ансамблевій музиці в поєднанні зі скрипкою та гармонікою. До XIX ст. бірбіне був поширеним на усій території Литви, але вже до кінця століття поступово зникав, витіснений кларнетом.

Повернення до бірбіне сталося в радянську епоху, на хвилі, що прокотилася усіма республіками СРСР, стимулюючи процеси переосмислення національного інструментарію, як складової для формування оркестрів народних інструментів – надійної ідеологічної альтернативи салонній і поважній західноєвропейській музиці.

Литовські майстри П. Серва і П. Кунгікас спільно із керівником народного ансамблю П. Самуїтісом сконструювали для литовського народного оркестру сімейство бірбіне: сопрано, тенор, контрабас. Традиційний пищик у бірбіне був замінений кларнетовим мундштуком і тростиною. Однак від обладнання бірбіне клапанами конструктори відмовилися. Ю. Бойко саме цій особливості приписує проблеми, які виникають у бірбіністів зі строем і технічною гнучкістю, наводячи у приклад репертуар В. Тятянскаса, з перевагою в ньому ліричних п'єс [17, с. 48]. Однак численні звукозаписи литовських бірбіністів і ансамблів бірбіне, які фіксують якісне виконання різнохарактерних і різнофактурних музичних зразків свідчать про дещо неповне враження дослідника, сформоване, вочевидь, до моменту появи вищезгаданих фактів.

Споріднені риси бірбіне і хроматичної сопілки виразно видимі в історичному, виконавському і, з певною умовністю, в конструктивному аспектах. Перелік збігів можна розпочати фактом відмови конструкторів від клапанної системи. Головним мотивом майстрів було уникнення додаткових механізмів на користь максимального збереження традиційних характеристик. В результаті реконструкцій цих двох, різних за типом і значно віддалених тембрально інструментів, цілком ідентичним виявилось розміщення та кількість отворів,

подібна аплікатура і діапазон (дві з половиною октави), наближена будова внутрішнього каналу (в основному циліндричний, канал бірбіне має незначне звуження). Взаємозамінні в репертуарі, сопілка і бірбіне тембрально вдало контрастують в дуеті і поєднуються в інших складах ансамблів.

Історія обидвох інструментів, починаючи від моменту їх модифікацій, розпочатих у 1950-х рр. розвивалася фактично рівнобіжно. Запланований як інструмент для оркестру литовських народних інструментів, бірбіне невдовзі почав з'являтися в класах музичних шкіл, училищ і консерваторії у Вільнюсі. Виконавство на бірбіне протягом 60 років формувалося одночасно на запозиченій від інших інструментів музиці, найбільше кларнетовій, а також розвивало оригінальний репертуар, створений для бірбіне литовськими авторами, серед яких Й. Тамульйоніс, Відмантас Бартуліс, Альгірдас Мартінайтіс, Джордж Юзапайсіо, Анітра Тумсевіча, польськими (Ришард Боровскі), навіть африканськими авторами Майкл Блейк. Сольне виконавство представлене віртуозами, в основному старшої генерації, серед яких видатними діячами, ентузіастами, організаторами музичного життя Литви є В. Тятянскас, Даріус Клісис (Darius Klišys), Еугеніуш Сіпліс (Eugenijus Čiplies), Егідіус Алізаускас (Egidijus Alisauskas), ін. Квінтети та квартети бірбіністів формують студенти і випускники Литовської академії музики й театру (Вільнюс). Від початку 2000-х років Даріус Клісис залучає у свій репертуар все більше музики XVI–XVII ст., яка в поєднанні тембрів бірбіне, органу і клавесину набуває нового, дуже свіжого і майже містичного звучання. Бірбіне стає відомим у Європі завдяки продюсуванню Даріусом Клісисом аудіо-записів оригінальних та адаптованих для бірбіне творів, а також популяризації цього інструмента литовськими виконавцями через різні європейські фестивалі. В їх числі і заснований Д.Клісисом фестиваль дерев'яних духових інструментів «Medynas» (Маріамполе, Вільнюс).

Всі описані вище інструменти у свій спосіб пройшли цикл *розквіту – забуття – реактуалізації*. Серед них, чакан, флажолет і мюзет, дещо пізніше від інших, долучилися до низки інструментів, гру на яких практикують прихильники історично інформованого виконавства (historically informed perfor-

mance practice). Ідея, що зародилася наприкінці ХІХ ст. і розвинулася до рівня значного європейського нурту ХХ ст., полягає, передусім, у збереженні ідентичності цілого пласту культури з її накопиченими протягом століть і відфільтрованими часом естетичними та етичними вартостями, серед яких інструментарій, як виразник ідеї звука – знаково важливий.

Блокфлейта розвинулася до сучасних, універсалізованих форм (гармонічна, елоді та ін.) і тим самим не тільки актуалізувала себе тембрально, пододала репертуарні обмеження, але й здобула цілковито інше соціальне відображення⁶⁸. Шлях її трансформацій у проміжку від ХІІІ до ХХІ ст. став тривалим переходом від інструменту менестрелів до засобу вираження спеціалізованих, віртуозних та інтелектуальних інтерпретаторів різної музики.

На відміну від мюзета, що цілком природно увійшов в репертуар своєї епохи, бірбіне був долученим до стильової сфери, на перший погляд, йому ніби невласливої. В цьому можна вбачати певну тенденцію віднайдення свого «дому» в музиці епохи, відкритої до експериментів і вільної у підході до вибору інструментального складу, не специфікованого через авторів музики. Зокрема, в той час були звичною справою транскрипції, часто продиктовані суто практичними причинами (наприклад, лютневі, гітарні та органні інтабуляції вокальної музики). Серед численних у своїй поліваріантності етнодухових інструментів, саме бірбіне, сопілка і мюзет увійшли в академічну професійну музичну практику, а їх розвиток пов'язаний із музикою писемної традиції⁶⁹. Хроматична сопілка поповнила ряд духового інструментарію, поєднавши названі вище тенденції і збагативши звукову картину своїм колоритом.

⁶⁸ На початку ХХ ст. за блокфлейтою закріпився статус шкільного інструмента, а ближче до середини століття її асоціювали із аматорським виконавством музики ренесансу і барокко. Винятковою постаттю була на той час данська виконавиця Міхала Петрі, яка продемонструвала визначний професійний рівень і феноменальну віртуозність. Її значення не ослабло й дотепер.

⁶⁹ У професійній та академічній практиці деяких країн присутні національні духові інструменти, але здебільшого у зв'язку з традиційною музикою, частково з джазом та вільним імпровізаційним стилем. Серед них *курай* в Башкортостані [74]; *кавал* в Болгарії. Окремим випадком можна вважати *най*, що існує як муз. спеціальність у Молдові, Франції, Швейцарії, де репертуар формується за універсальним принципом.

Висновки до розділу 3.

У розділі висвітлено історію львівської академічної школи сопілкового виконавства та виокремлено роль її засновника – М. Корчинського; виділено етапи її становлення, проаналізовано структуротворчі елементи, змістову наповненість, стилістику, канони навчання; зібрано численні відомості про концертну практику професійних сопілкарів. Проаналізований матеріал дозволяє зробити висновки про те, що:

- за короткий період існування школи – 1980–2010 рр. – в її динаміці чітко окреслені три етапи – ***експериментальний, інноваційний, виконавсько-прогресивний***;
- розвиток виконавських технологій відбувався одночасно з розбудовою оригінального репертуару, що в межах окресленого періоду еволюціонував від аматорських фольклоризованих аранжувань до високопрофесійних музичних зразків, в яких сопілка позиціонована в якості віртуозного сольного і камерного інструмента;
- історичні витоки, структура та канони школи є підставою для віднесення львівської академічної школи до *авторської, локального типу виконавської школи*;
- канонічні засади львівської сопілкової школи відображають основні риси традиційного сопілкового інструменталізму, визрілого в межах «етнографічного» періоду, зокрема: *віртуозність, імпровізаційність, значна роль якості орнаментування, індивідуалізованість, утворення однорідних ансамблів, поєднання гри зі співом, акустична експериментальність*;
- за окреслений період розвитку, в межах львівської академічної школи, у виконавстві на хроматичній сопілці накреслилися прогресивні тенденції в аспекті інструменталізму, звукоідеалу та інтерпретаційних підходів, що дозволило подолати естетичні бар'єри концертної сцени та активізувати творчу діяльність в українській та зарубіжній камералістиці;
- в генезі, історичному шляху, конструктивних особливостях, репертуарі та функції виконавства на хроматичній сопілці проявлені споріднені риси з описаними в розділі аерофонами в академічній практиці інших музичних культур.

ВИСНОВКИ

Дослідження історії професійної сопілкової культури, періодизованої на «археологічний», «етнографічний» та «академічний» періоди, дозволяє констатувати наступне.

1. Подібно до флейтових аерофонів різних народів світу, сопілка зародилася в ритуальних культурах палеоліту. У світовій археологічній спадщині палеолітичні флейти О. Черниша (Україна), поряд із палеолітичною флейтою Н. Конарда (Німеччина) належать до найдавніших, виявлених на сьогодні у світі. Еволюціонувавши до багатоотвірного мелодичного інструмента, сопілка: а) поряд з іншими знаково-символічними національними інструментами, зокрема, бандурою і цимбалами, посіла в культурі України значне місце; б) належить до рідкісних флейтових аерофонів *етнічної* генези, трансформованих в *академічний* інструмент.

2. В українській етноорганології дослідження традиційної сопілкової культури відбуваються протягом півтора століття і посідають значне місце. Основні положення видатних вчених акцентують *автохтонність* виникнення флейтових аерофонів на території краю, вплив сопілкових імпровізацій на вокальний мелос і формування традиційного сопілкового інструменталізму. Протягом «етнографічного» періоду свого існування, флейтові аерофони (сопілки) стали невід'ємним інструментом-символом пастівників, які відіграли ключову роль у формуванні та консервації традиційного звукоідеалу. На відміну від сільської, традиційної сопілкової культури, стан дослідженості поздовжніх флейт у побуті українських міст і пов'язаною з ними музикою є недостатнім з об'єктивних причин. Зображення поздовжніх флейт в доступних іконографічних джерелах виявилися спорадичними, а їх точність недостатньою для наукових тверджень. В історичній круговерті нашої міської культури зовсім загубилися імена майстрів, які виготовляли різновиди сопілок, не залишилося вірогідних описів чи креслень. Флейтові аерофони в археологічних та іконографічних джерелах досліджуваних історичних періодів дозволяють припускати, що їх використовували

вали переважно в інструментарію скоморохів чи інших мандрівних музичних груп, а також – у військовій музиці, в складі духових ансамблів і як дитячий інструмент. Найвірогідніше, присутність поздовжніх флейт у професійних музичних групах міської та двірцевої культури була коротким епізодом, що не отримав продовження через поширення у XVIII ст. інструментальної культури західного зразка. Апробований у камерній та оркестровій практиці духовий інструментарій витіснив своїх попередників. Певна «другорядність» виконавства на сопілках в містах, що мало радше ужиткове значення, різюче контрастує із сопілкарською традицією карпатського регіону, представленою численним у своєму різноманітті інструментарієм та музичними зразками. Збереження традиційних виконавських форм до наших часів стало можливим завдяки законсервованості регіональних культур, їх відданості своїм звукоідеалам. Естетика, сформована в межах бойківської та гуцульської локальних виконавських традицій нерозривно пов'язана із формуванням професійного академічного сопілкарства й дотепер є одним із джерел, що живлять її, залишаючись тембральним орієнтиром для майстрів і виконавців.

3. Пошуками оптимальної конструкції сопілки у період між 1920–2010 рр. була охоплена значна частина майстрів з усієї України. В хронологічній ретроспективі траєкторія руху різних конструкторських ідей та новацій простежується з Півночі України, через слобожанські Суми та Харків, Придніпров'я, Поділля, Галичину – в центр України. Символічно, що саме в Києві з'явилися перші креслення майстрів, які позначили тенденції майбутнього виробництва: Євген Бобровников опублікував описи і креслення етнічного зразка – семиотвірної сопілки, а І. Скляр став автором перших фахових акустичних розрахунків і методичних порад. Основними рисами виробництва сопілок періоду **1920–1970 рр.** є *стихійність, індивідуальність, експериментальність*. Основними досягненнями діячів цього періоду – Н. Матвєєва, Є. Бобровникова, І. Скляра, О. Шльончика, В. Зуляка – стали чіткі формулювання вимог і перші приклади модифікацій, що створили базу для пошуків майстрів наступних періодів: уніфікація строю, добра температура, створення сопілкової родини.

Період **1970–1990 рр.** став визначальним етапом в еволюції конструкції сопілок завдяки М. Тимофіїву, Д. Демінчуку, В. Зуляку.

Висліди аналізу і зіставлення конструкцій різних моделей поздовжних флейт дозволяють стверджувати, що хроматична сопілка Д. Демінчука, розроблена за аплікатурною ідеєю ля-мінорної хроматичної фрільки М. Тимофіїва, та запатентована 1980 р. і впроваджена в серійне виробництво В. Зуляком *є унікальним інструментом*, що серед безклапанних флейтових аерофонів (Н.-S. 421.221.12) являє собою єдиний зразок із хроматичним звукорядом: послідовне відтуляння кожного наступного отвору утворює хроматичні звуки. Переваги цієї конструкції у порівнянні з сопілками інших конструкцій такі: а) інтуїтивна аплікатурна система, відкрита для пошуків нових аплікатурних комбінацій; б) темброва варіабельність в) об'ємність звуку; г) інтонаційна стійкість; д) достатня динамічна шкала. Описана модель сопілки на сьогодні не є конструктивно вичерпаною і становить основу для подальших експериментів. Основними рисами даного періоду є стандартизація моделі стабілізація виробництва.

Період 1990–2010 рр. позначений заміною фабричного виробництва на індивідуальне, в якому виокремилися дві тенденції: консервативна і креативна. На основі аналізу десятків інструментів від різних майстрів можна стверджувати, що консервативна тенденція пов'язана з наслідуванням традиційних зразків, відтворенням етнічних звукових форм, із внесенням мінімальних авторських варіацій. В межах цієї тенденції вироблені й сопілки на основі хроматичної моделі Д. Демінчука. Креативна тенденція бере початок від успішної діяльності Б. Гулашевського і П. Цинкалова, які вперше розширили звуковий діапазон до контроктави. Її продовження відбулося у співпраці виконавців і майстрів: М. Корчинського і П. Малиновського (басова сопілка 1990 р.); Б. Корчинської і Є. Ілларіонова (альтова і сопранова сопілка нової моделі, віднесені до професійної категорії 2003 р.); Б. Корчинської і В. Янова (альтові і сопранові сопілки студентської та професійної категорії, 2012 р.); відбуваються перші кроки побудови нової моделі тенорової сопілки (С. Кошарук, Київ).

4. У процесі дослідження виявлено безпосередній взаємоз'язок між появою хроматичної сопілки у 1970-х р. і започаткуванням школи сопілкового виконавства на початку 1970-х рр. Саме модель Д. Демінчука відкрила шлях для пошуку нової виконавської технології, на базі якої й розвинулась професійна академічна сопілкова школа. Практика гри на хроматичній сопілці Д. Демінчука підштовхнула М. Корчинського до ідеї подальшого, поглибленого вивчення можливостей цього інструмента. Результати його пошуків і новацій, привнесених у виконавську технологію, випробування сопілки як ансамблевого інструмента, а також успішна педагогічна діяльність стали основою формування теоретичної та практичної бази для академізації сопілкового виконавства на усіх рівнях української спеціальної музичної освіти. Втілення такої ідеї означало кардинальну зміну статусу сопілки, перетворення її на сучасний духовий інструмент з можливостями, наближеними до універсальних. Ідея академізації сопілкової гри локалізувалася у Львові (М. Корчинський) та Рівному (Б. Яремко). Це дозволяє стверджувати їх значну роль у процесі академізації сопілкового мистецтва, що розпочався фактично одночасно з іншим українським інструментарієм. Чітко виокремлюються два хронологічних періоди-хвилі розвитку: 1) **1920–1970 рр.** – етап визрівання основних тенденцій розвитку професійної академічної сопілкової культури в аспектах *експериментальному, виробничому, методичному, композиторському, виконавському*. 2) **1970–2010 рр.** – час розробки заавансованих на попередньому етапі виконавських і педагогічних початків, шлях розвитку яких накреслився у напрямках: *фольклоризованому* (Євген Бобровников); *професійно-академічному* (Мирослав Корчинський); *академічному*, з подальшим переходом у сферу *професійно реконструйованого фольклору* (Богдан Яремко).

5. Репертуар проаналізований в аспектах розбудови, жанрово-стилістичної спрямованості, кількісних показників, формування в рамках львівської школи, зв'язку з розвитком виконавської техніки. Можна констатувати, що на сьогодні оригінальний репертуар становить окрему проблему академічного сопілкового виконавства, пов'язану з його кількісною нестачею. Проте наявна оригінальна

музика для сопілки становить важливу частку сопілкових програм. В активізованій протягом 1990–2010 рр.. міжнародній концертній практиці виконавців львівської школи переважають різноскладові ансамблеві жанри із залученням української та європейської музики. У концертній практиці сопілкарів інших регіональних осередків переважають фольклористичні музичні зразки. Наукова діяльність представлена розвідками, здійсненими на базі ЛНМА ім. М. Лисенка.

6. Львівська академічна школа професійного сопілкового виконавства бере початок від авторської ідеї М. Корчинського. Її шлях відзначений різними етапами становлення: від ідеї кількох ентузіастів, через виконавські експерименти, перші осередки професійного навчання й нарешті до широко розбудованої (від початкових до аспірантських студій) навчальної мережі з кількома поколіннями викладачів і їх вихованців. Первинні засади школи органічно пов'язані із традиційним інструменталізмом, проте окремі віхи еволюції вплетені у значно ширший контекст і відображені у деяких рисах сопілкового виконавства, що значною мірою сформувалися під впливом інших виконавських традицій: звукова естетика і підхід до звукотворення подібний до вокального (*bel canto*); історичні принципи орнаментування і репертуар перейняті з досвіду блокфлейтового виконавства. Школі притаманні: а) *професіоналізм*, оскільки діяльність школи відзначається всіма необхідними складовими – історико-теоретичною та методичною базою; сформованою репертуарною базою; скрупульозністю і вимогливістю в опануванні розвинених виконавських технологій; інтелектуалізованим підходом і високими вимогами до об'єму необхідних знань; напрацьованою термінологією; наявністю кількох поколінь виконавців, в тому числі лауреатів міжнародних конкурсів; значними виконавськими здобутками на професійних сценах України та за кордоном; б) *інтенсивна динаміка розвитку* (“двадцятирічна *stretta*” замість кількох століть поступового розвитку; в) *локальність*, оскільки спеціалізовані класи сопілки існують в закладах середнього рівня акредитації лише в Західному регіоні України (Львів, Рівне, Луцьк, Дрогобич), а спеціальний клас сопілки в закладах вищого рівня акредитації тільки у ЛНМА ім. М. Лисенка і ЛНУ ім. І. Франка; г) *генетичний зв'язок* із традиційним

сопілковим виконавством, що є виявом міжпоколіннєвої національно-культурної традиції.

7. Визрілі в лоні академічної традиції основи сопілкового професіоналізму дають підставу стверджувати факт існування виразної, своєрідної, збудованої на традиційних звукоідеалах виконавської культури. Серед різнонаціональних, споріднених виконавських культур сопілкарство є виразником давньої, глибинної естетики, що унікально поєднує в собі найхарактерніші риси пісенності та інструменталізму.

Моделі розвитку сопілкової культури концептуалізуються у двох лініях, що чітко окреслилися протягом ХХ ст. Перша – традиційне виконавство і збереження естетики унікальної карпатської сопілкової культури через опанування виконавських технік, традиційного етноінструментарію, а також засобом сприймання інтонаційного тезаурусу, втіленого в автентичних зразках. Творчою лабораторією для формування сопілкарів-традиційників мали б стати ансамблеві форми, музикування, викристалізовані у природньому звуковому середовищі, а також сольне виконавство.

Для сопілкарства академічного напрямку накреслилася інша лінія розвитку. Сопілка ХХІ ст. може резонувати із сьогоденням універсалізованими можливостями, втілення яких ймовірно у різних майбутніх моделях. Її основним завданням є утвердження в якості повноцінного інструмента для сольного, камерного та оркестрового виконавства і збагачення своїм звучанням тембрального спектру світового інструментарію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаев В. И. Избранные труды [т.1]: Религия, фольклор, литература / В. И. Абаев. – Владикавказ: Ир, 1990. – 640с.
2. Алборов Ф. Ш. Музыкальная культура осетин / Феликс Шалвович Алборов. – Владикавказ: Ир. – 2004. – 209 с.
3. Алдошина И. Музыкальная акустика / Ирина Алдошина, Рой Приттс. – Санкт-Петербург: Композитор, 2009. – 720 с.
4. Андреева Е. / Первый многожанровый показ / Е. Андреева / ж-л Советская музыка / № 7 / Москва, 1981. – С.28–31.
5. Античные государства Северного Причерноморья – Москва: Наука. – 1984. – 385 с.
6. Апатський В. О роли гортани в искусстве игры на духовом инструменте / В. О. Апатский // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми методики та виконавства на духових інструментах, Київ. – 2009. – Вип. 83 – С. 5–11.
7. А. с. 711612 СССР, М.Кл.2 G 10 D 7 / 02. Хроматическая продольная флейта / Д.Ф.Деминчук (СССР). – № 2570978 / 28-12; заявл. 24.01.78; опубл. 25.01.80. – Бюл. № 12.
8. Арбузова А. Становлення та еволюція виконавської сопілкової школи у Львові: магістерська робота / А. Арбузова; ЛНМУ ім.М.Лисенка – Львів. – 2010. – 65 с.
9. Ашик А. Керченские древности. О Пантикапейской катакомбе, украшенной фресками / А. Ашик. – Одесса, 1845. – 44с.
10. Бабій Н. П. Іконографічні джерела до вивчення музики бароко на теренах Івано-Франківщини / Надія Петрівна Бабій // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : збірка наук. пр..Харків. – 2014. – № 2. – с. 99–103.
11. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм / Тарас Баран. – Львів: Афіша, 2008. – 224 с.
12. Белкин А. А. Русские скоморохи / Анатолий Алексеевич Белкин. – Москва: Наука, 1975. – 190 с.

13. Бибииков с. Н. / Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта / С. Н. Бибииков. – К.: Наукова думка, 1981. – 213 с.
14. Бобровников Є. Грай,музико / Є. Бобровников. – Київ: Музична Україна, 1968. – 63 с.
15. Богданов В. А. Музикантські цехи в Україні на прикладі львівського і київського музикантських цехів (друга пол. XVI–XIX ст.) / Валерій Олександрович Богданов / Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2007. – N 12. – С. 11–20.
16. Богданов В. А. Предыстория музыкального искусства Украины / В. А. Богданов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв [зб. наук. праць]: мистецтвознавство, архітектура. – Харків – 2007. – № 12. – С.11–20.
17. Богданов В. О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт.: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Богданов Валерій Олександрович – Київ, 2008. – 30 с.
18. Бойко Ю. Е. К проблеме усовершенствования народных музыкальных инструментов / Ю.Е.Бойко // Инструментализм в становлении и эволюции: [Сб. науч. ст.] – СПб.:РИИИ, 2004. – С. 71–93.
19. Бойко Ю. Куда идти народным инструментам? / Юрий Бойко. // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 207. – С. 45–68.
20. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному / Є.Бортник // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 191–206.
21. Булик-Верхола С. З. Назви народних духових інструментів у музичній терміносистемі української мови // Вісник Державного університету „Львівська політехніка”: Проблеми української термінології. Матеріали 6-ї міжнародної наукової конференції. – Львів, 2000. – № 402. – С. 349–354.
22. Булик З. В., Дем’ян Г. В. Народні музичні інструменти // Бойківщина, – Київ, 1983. – С. 265–269.

23. Вагилевич І. Гуцули, мешканці Східного Прикарпаття / Іван Вагилевич // Часопис чеського музею. – Прага, 1857 – С. 4–7.
24. Вакалюк П. Синтез основних принципів німецької та американської шкіл трубного виконавства в педагогічній системі Вольфгагна Гутгенбергера / П. Вакалюк // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського [науковий журнал]. – 2010. – Вип. 5. – С. 216–225.
25. Василенко В. Деревня и ее развлечения / В. Василенко. – Киевская старина. – 1904. – апрель. – Т. 85. – С.131–148.
26. Величкина О. / Музыкальный инструмент и человеческое тело / О. Величкина / Сб.статей, сост. Г. Кабакова / Москва: НЛЮ, 2005. – С.161–176.
27. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музыка, 1975. – 395 с.
28. Вишенський І. Твори / І.Вишенський. – Київ: Дніпро, 1986. – 247 с.
29. В'язанка пісень П. Майбороди для ансамблю сопілок [перекл. О. Незовибатька]. – Київ, 1957. – 4 с.
30. Ганудельова Н. Г. / Особливості формування звукоідеалу в Закарпатській інструментальній культурі пастушої традиції / Ганудельова Надія Геннадіївна // Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ. – 2011. – № 20. – С. 124–131.
31. Ганудельова Н. / Рудименти музичної архаїки в аерофонній музиці Закарпаття / Надія Ганудельова // Проблеми етномузикології: зб. наук. ст.– Київ. – 2009. – Вип. 4. – С. 269–278.
32. Гоголь М. Вечера на хуторі близ Диканьки / М. Гоголь. – Москва – 1982. – 429 с.
33. Горбач О. З історії української церковно-музичної термінології / О.Горбач. – Мюнхен, 1965. – 40 с.
34. Гошовський В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовський. – Москва: Сов. композитор, 1971. – 303 с.

35. Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли / Лев Николаевич Гумилев. – Москва: Мишель и К., 1993. – 504 с.
36. Гуменюк А. І. Іван Скляр: [монографія] – М.: Сов.композитор, 1962. – 32 с.
37. Гуменюк А. Інструментальна музика. – Київ. – Наукова думка, 1972. – 485 с.
38. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти / А. І. Гуменюк – Київ: Наукова думка, 1967. – 240 с.
39. Гутнов Ф. Х. Генеалогические предания осетин как исторический источник / Ф. Х. Гутнов. – Орджоникидзе: Ир, 1989. – 177 с.
40. Гусак Р. Буквар сопілкаря / Р. Д. Гусак // Соціалістична культура. – 1986. – № 10. – С. 20–21.
41. Гусак Р. Напитись голосу сопілки / Р. Д. Гусак // Культура і життя. – 1984. – 23 грудня.
42. Гусак Р. Про багатоаспектність вивчення традиційних музичних інструментів у мистецькому вузі / Р. Д. Гусак // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2010. – Вип. 91: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. – С. 54–63
43. Гусак Р. Традиційні духові музичні інструменти в Україні: сьогодення і перспективи / Р. Д. Гусак // Актуальні напрямки відродження та розвитку нар.-інструм. мистецтва в Україні : матеріали Першої всеукр. наук.-практ. конф. : тези доп. – Київ, 1995. – С. 12–14.
44. Гусак Р. Традиційні музичні інструменти в сучасній культурі: трансформаційні процеси та форми збереження / Р. Д. Гусак // Виконавська майстерність музикантів-інструменталістів: зб. матеріалів Всеукр. наук. конф., Київ, 18–20 квіт. 2012 р. / МОН Молоді та спорту України, М-во культури України, КНУКіМ – Київ, 2012. – С. 10–13.
45. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К.: Наукова думка, 1979. – 245 с.
46. Грица С. Й. Музика язичництва і раннього християнства в Київській Русі у зв'язку з проблемами етногенезу / С. Й. Грица // Сучасний стан українського

- мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: мат.наук.конф. Академії мистецтв. – Київ. – ВПП «Компас», 2000. – С.87–88.
47. Грица С. Й. Український фольклор з погляду етногенезу / С. Й.Грица // Матеріали до української етнології: [зб.наук.пр.]. – К., 2002. – Вип. 2(5). – С.359–368.
48. Грица С. Й. Фольклор у просторі і часі / С. Й.Грица. – Т.:Астон, 2000. – 224 с.
49. Грицевич В. История стиля в фортепианном исполнительстве / В.Грицевич. – М.: МГК, 2000. – 148 с.
50. Гуцал В. Грає оркестр народних інструментів: метод. поради керівникам самодіяльних колективів [Текст] / Віктор Гуцал. – К. : Мистецтво, 1978. – 166 с.
51. Давидов М. А. Виконавське музикознавство / М.А. Давидов. – Луцьк: ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2010. – 400 с.
52. Давидов М. До 70-річчя кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського Науково-практична конференція [Електронний ресурс] / Микола Давидов // Часопис НМАУ ім. П.І.Чайковського. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://knmau.com.ua/naukovi-vydannya/chasopys/chasopys-vurusk-6/>.
53. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 420 с.
54. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва : посібник / М. Давидов. – К. : НМАУ, 1998. – 224 с.
55. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / М. А. Давидов. – К.: Муз. Україна, 2004. – 290 с.
56. Дверій Р. Буквар сопілкаря [рукопис] / Р.Дверій. – Львів. – 1984. – С. 138
57. Дверій Р. Нове про концертну сопілку // Музика. – 1976. – № 4. – С. 26–27.
58. Дверій Р. Сопілка і становлення сопілкової виконавської школи [машинопис] / Р. Дверій [приватний архів автора]. – Львів, 1975. – 25 с.

59. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Ж. В. Дедусенко. – К., 2002. – 20 с.
60. Деко О. Майстри чарівних звуків: Нарис про Чернігівську фабрику муз. інструментів ім. П. Постишева / О. Деко. 2-е вид. – К. : Музична Україна, 1984. – 110 с.
61. Ділецький Микола. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року / Микола Ділецький; [підготовка до видання О. Цалай-Якименко]. – К. : Муз. Україна, 1970. – 112 с.
62. Джулай А. А. Музыкальная ментальность: сущность и структура / А. А. Джулай // Наукове пізнання: методологія та технологія [наук.ж-л / ред. Кавалеров А. І.]. – Одеса, 2000. – № 10 (спецвипуск). – С.106–110.
63. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики / В.Довженко. – К.,1957. – 237 с.
64. Дудченко В. Г. Ополонівські орфеї // Будинок комунізму. – 1975. – 25 вересня. – с. 3.
65. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.
66. Душний А. До питання наукового осмислення української школи баянно-акордеонного мистецтва / Андрій Душний. // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана. – 2012. – № 3. – С. 73–82.
67. Евдокимов В. М. Одесская академическая школа народно-инструментального искусства / В. М. Евдокимов. – Одесса: Одесская гос. консерватория, 1999. – 87 с.
68. Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні // Музика: Місячник муз. культури. – Київ, 1924. – Ч. 1–3. – С. 33–88.
69. Жеплинський Б. Кобзарськими стежинами / Б. Жеплинський. – Л., 2002. – 278 с.

70. Залізник Л. Л. Етногенез українців та їхніх сусідів з позицій сучасної етнології // Записки НаУКМА – Т. 2. – 1997. – С. 52–60
71. Залізник Л. Л. Періодизація та культурна диференціація верхнього палеоліту України / Л.Л. Залізник // Археологія. – 2010. – № 4. – С. 3–19
72. Земцовский И. И. / Музыкальный инструмент и музыкальное мышление / Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка : сб. статей и материалов. / Ред.-сост. И. Мациевский. Ч.1. – М., Сов. Композитор. – 1987. – С. 125–131.
73. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. – Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. – 448 с.
74. Зуляк Я. В. Спогади про батька [рукопис] / Я. В. Зуляк [приватний архів автора]. – 2009. – 5 с.
75. Игнатова М. А. Славянская свирель: к вопросу признания в профессиональной музыкальной среде / Мария Александровна Игнатова // Иновационные педагогические технологии / Мария Александровна Игнатова. – Казань: Бук, 2015. – (II Международная научная конференция). – С. 32–34.
76. Ильясов Т. Т. Башкирский национальный музыкальный инструмент – курай: к истории происхождения. / Т. Т. Ильясов // Вестник Челябинского гос. Ун-та. История. – 2009. – вып. 34. – № 28 (166). – С. 35–38.
77. Имханицкий М. Краткий словарь ключевых терминов в концепции «Основные направления развития национального академического музыкально-исполнительского искусства» / Михаил Имханицкий. // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 207. – С. 31–44.
78. Іванов П. Музики з Поділля / П.Іванов. – Київ. – 1972. – 66 с.
79. Іванов П.Г. Оркестр українських народних інструментів / Перекоп Гаврилович Іванов. – Київ : Музична Україна, 1981. – С. 109.
80. Ідзьо В. Вплив культур на розвиток слов'янського етносу і слов'янської державності / В. Ідзьо // Часопис: Бойки. – Дрогобич, 2002. – С. 64–66.

81. Історія української культури: в 5 томах. Т. 2. Українська культура XIII – першої половини XVII століть: [наук. вид.] / НАН України; ред. кол. : Я. Д. Ісаєвич, Ю. П. Ясіновський та ін. – Київ: Наукова думка, 2001. – 846 с.
82. Карп'як А. Проблеми сучасної виконавської техніки флейтиста / А. Карп'як // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського: Виконавське музикознавство. – Київ. – 2010. – Вип. 91. – С. 239–249.
83. Квитка К. Избранные труды в двух томах / К.Квитка. [Сост. и комментарии В. Л. Гошовского]. – М.: Сов. композитор, 1973. – Т. 2. – 423 с.
84. Келдыш Ю. История русской музыки / Келдыш Ю., Левашева О., Кандинский А. : в 10 т. – Т. 1. – Москва: Музыка, 1972. – 326 с.
85. Кіндратюк Б. "Історія української літератури" Михайла Грушевського як органіологічне джерело / Богдан Кіндратюк. – Івано-Франківськ: ВДНЗ "Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника", 2016. – 191 с.
86. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicmuslang.html – 2011. – 12 травня.
87. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Ф.Колесса. – К.: Наукова думка, 1969. – 591 с.
88. Коломінський Н. Л., Львовичкіна А. М. Етнопсихологія українців // Україна на зламі тисячоліть: Історичний екскурс, проблеми, тенденції та перспективи / За заг. ред. Г.В.Щокіна, М.Ф. Головатого / Автор. передмови Володимир, Митрополит Київський і всієї України; Л.М. Кравчук. – К.: МАУП, 2000. – С. 59–76.
89. Колчин Б. А. Коллекция инструментов древнего Новгорода / Б. А. Колчин // Памятники культуры. Новые открытия / Ежегодник. – Москва, 1978. – С. 174–187.
90. Комаренко В. Український оркестр народних інструментів / В.Комаренко. – К.: Держ. в-цтво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. – 83 с.

91. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю / О. Коменда // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць / [гол. ред. Г. А. Скрипник]. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. – Вип. 9 – С. 113–118.
92. Кондрашевський А. Душа співає голосом сопілки / А. Кондрашевський. – Київ: Музична Україна, 2006. – 40 с.
93. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVIIст.– перш.пол. XVIII ст. / Лідія Пилипівна Корній. – К.:Інститут української археографії АН України, 1993. –185 с.
94. Корчинський М. Академічне сопілкарство – предмет мистецтва і науки / М. Корчинський // Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти, Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського, вип.. 91, 2010, С. 218–228.
95. Корчинський М. Мистецтво, але яке? / М. Корчинський // Музика. – № 6. – 1980. – С. 21–22.
96. Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки / Мирослав Корчинський // Наукові збірки ЛДМУ ім. М. Лисенка. – 2006. – вип. 11. – с.154–160.
97. Корчинський М. / 11 методичних етюдів для сопілки / М. Корчинський. – Львів: Сполом, 2008. – 79 с.
98. Корчинський М., Корчинська В. Методизована програма «Сопілка» [у 2 т.]. – Львівський зональний метод.кабінет учбових закладів мистецтва та к-ри, 1989. – 105 с.
99. Корчинський М. Т. Сопілка-бас «Фа» експериментальна та однорідні інструменти серійного виробу : довідка-рецензія [машинопис] / М. Т. Корчинський; [приватний архів автора]. – Львів, 1992. – 9 с.
100. Круль П. Ф. Генеза музичної органології в Україні: група аерофонів / Петро Франкович Круль // Парадигма пізнання: гуманітарні питання / Петро Франкович Круль. – Київ: ТК "Меганом", 2015. – С. 79–88.

101. Кубагушев А. М. Курай / А. М. Кубагушев // Башкортостан: краткая энциклопедия; [гл.ред. Р. З. Шакуров].– Уфа: науч. изд-во "Башкирская энциклопедия", 1996. – С. 357–358.
102. Кужелєв Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : дис. канд. : 17.00.01 / Кужелєв Дмитро Олександрович – Київ, 2002. – 204 с.
103. Кульчицький О. Риси характерології українського народу // Енциклопедія українознавства: у 2 т. – Мюнхен-Нью-Йорк: Молоде життя, 1949. – Т. 1. – С. 100–449.
104. Кундис Ю.Р. До питання львівської школи баянно-акордеонного мистецтва з позиції типологічних ознак регіональної виконавської школи / Ю. Р. Кундис // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наукові записки Рівенського державного гуманітарного університету. – 2011. – Вип. 17. – Т. 1. – С. 220–225.
105. Кушлик Л. Новознайдені музичні інструменти на Бойківщині / Л.Кушлик // Традиційна нар. муз. культура Бойківщини. – Дрогобич, 1996. – Вип. 2. – С. 28–33.
106. Кушнір О. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва / О.Кушнір // Наукові збірки Львівської національної муз. академії ім. М.Лисенка. – Л., 2009. – Вип. 21. – С. 39–48
107. Ларин О. (n.d.) Звончатый переладец // Вокруг света [1978/3]. – Режим доступу: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/5656/> – 2010. – 21 листоп.
108. Лебединский Л.Н. Башкирские народные песни и наигрыши / Л. Н. Лебединский. – М., 1962; Уфа 1989. – 245с.
109. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Левин / Ленинград: Музыка, 1973. – 262 с.
110. Лексикон словенороський Памва Беринди підготов. тексту і вступ. стат. В. В. Німчука. – К.: Вид-во Акад. наук Укр. РСР, 1961. – 271 с.

111. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М. Лисенко / передмова М. Щоголя. – К.: Мистецтво, 1955. – 62 с.
112. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. В. Лисенко [ред. М. Гордійчук] – К.: Муз. Україна, 1978. – 94 с.
113. Лошков Ю. І. Академізація народно-інструментального мистецтва в Україні / Лошков Ю. І. // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв : Мистецтвознавство. Архітектура : [зб. наук. пр.] / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків. – 2009. – № 16. – С. 91–97.
114. Лошков Ю. Академічне народно-інструментальне виконавство: проблема самоідентифікації / Ю. Лошков // Наук. вісн. / М-во культури і туризму України, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2009. – Вип. 82 : Виконавське музикознавство. – С. 14–22.
115. Лошков Ю. Аматорство та естетичні засади європейського професійного музичного мистецтва / Юрій Лошков // Аркадія. – 2009. – № 3. – С. 15–18.
116. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / С. Людкевич [упор., вс. ст., перекл. та прим. З. Штундер] – Київ, 1973. – 496 с.
117. Мазур Я. Буквар сопілкаря.– Київ: Муз. Україна, 1990. – 77 с.: ноти.
118. Мазур Я. Вправи та етюди для хроматичної сопілки / Я.Мазур. – К.: Муз. Україна, 1979. – 42 с.
119. Мазур Я. Заочна школа музики: вчіться грати на сопілці // Нове життя. – 1976. – 17 квітня. – С. 4.
120. Мазур Я. «Музикантам буде платити Бог у небі»: Розмова журналіста Б. Залізняка і Я. Мазура // Слово Просвіти. – 1999. – 10 жовтня. – с. 6
121. Макаренко М. Маріупольський могильник / М. Макаренко. – К.: Всеукраїнська академія наук 1933. – 152 с.
122. Максимів С. Академічна сопілка та її виконавські аплікатури / С. Максимів // Мистецтвозн. студії НАНУ, Інст–т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського: Театр, музика, кіно, ч. 1. (29) – К., 2010. – С. 63–70.

123. Максимів С. Розвиток сопілки як академічного інструмента: історія, виконавські виразові засоби: магістерська робота / С. Максимів; ЛНМУ ім. М. Лисенка. – Львів, 2007. – 68 с.
124. Маринін І. Внесок майстрів Б. Гулашевського та П. Цинкалова у вдосконалення виконавських характеристик оркестрових сопілок / І. Маринін. // Педагогічна освіта: теорія і практика. – 2014. – № 17. – С. 288–294
125. Маринін І. Історичні витoki створення першого оркестру сопілкарів в Україні / І. Маринін // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського [Зб. наук. пр.] – Луцьк, 2010. – Вип. 6. – С. 129–138.
126. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника / К. Мартинсен. – М.: Музыка, 1966. – 220 с.
127. Марченко О. Музична культура як відбиток ментальності етносу / О. Марченко // Грaні 2(22) – науково-теоретичний та громадсько-політичний альманах. – Дніпропетровськ, 2002. – С. 102–105.
128. Матвеев Н.Д. Оновлення сопілки / Н.Д. Матвеев. – К.: Держ. в-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1959. – 39 с.
129. Мацневский И. К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» / Игорь Мацневский. // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 207. – С. 23–30.
130. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів / Ігор Мацієвський. – Вінниця: Нова Книга, 2012. – 464 с.
131. Мацневский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры / Игорь Мацневский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
132. Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі / І. Мацієвський // Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація : [музикологічні розвідки]. – Тернопіль : Астон, 2002. – С. 95–111.
133. Мельникова Н. Фортепианное исполнительство как культурологический феномен: автореф. дисс. на соиск. степени докт. иск., спец.: 24.00.01. «Теория и история культуры» / Н. Мельникова. – Новосибирск, 2001. – 48 с.

134. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства / Мильштейн Я. – М.: Сов. композитор, 1983. – 266 с.
135. Мирний П. Твори: в 2 т.: Т.1 Оповідання. Повісті. Роман. Драматичні твори (1872–1898) / упоряд. і приміт. М.Л. Гончарука ; авт. вступ. ст. і ред. П. П. Хропко. – К : Наук. думка, 1989. – 752 с.
136. Міshedченко В.В. Музичне мистецтво Київської Русі – якісно новий етап у розвитку слов'янської культури / В.В.Міshedченко // Сіверщина в історії України : зб. наук. пр. – К.: Глухів, 2009. – Вип.2. – С.54–56.
137. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю / В.Г. Москаленко // Київське музикознавство. Збірка статей. В. 1. – Київ, 1998. – С. 87– 93.
138. Музика для сопілки [упор. Дверій Р.Є.]. – Київ:Музична Україна, 1980. – Вип. 1. – 46 с.
139. Музика для сопілки [упор. Дверій Р.Є.]. – Київ: Музична Україна, 1985. – Вип. 2. – 30 с.
140. Музика для сопілки [упор. Дверій Р.Є.]. – Київ: Музична Україна, 1989. – Вип. 3. – Ансамблі. – 63с.
141. Музыкальная эстетика России XI–XVII веков / Сост. текстов, пер. и общ. вступ. ст. А. И.Рогова. – Москва: Музыка, 1973. – С. 224.
142. Національний заслужений академічний український народний хор ім. Г. Верьовки (n.d.) // Музей: Хронологія подій – Режим доступу: <http://www.vergovka.kiev.ua/> – 2011. – 3 червня.
143. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – Москва: Государственное муз. изд., 1958. – 268с.
144. Носов Л. Василь Зуляк: [монографія] – Москва: Сов.композитор, 1960. – 21 с.
145. Носов Л. Музична самодіяльність Радянської України (1917–1967) / Л. Носов. – Київ: Муз. Україна, 1968. – 175 с.
146. Олійник О. До питання реконструкції музичного інструментарію доби палеоліту – бронзи з території України / О. Олійник // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – Вип. 20(1). – С. 5–11.

147. Олійник О. Скіфо-сарматські музичні інструменти (за матеріалами археологічних розкопок на території УКРАЇНИ) / Ольга Олійник // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині / Ольга Олійник. – Львів, 2006. – (Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України). – С. 283–290.
148. Омельченко А. Ф. Народні співці-музиканти в Україні / А. Ф. Омельченко, Б. П. Кирдан. – Київ: Музична Україна, 1980. – 183 с.
149. Панасюк І. Київська академічна школа бандурного виконавства / Іван Панасюк // Проблеми історії й теорії народно-інструментального виконавства / Іван Панасюк. – Луцьк: ВАТ "Волинська обласна друкарня". – 2010. – (НМАУ ім. П. І. Чайковського). – С. 155–159.
150. Пасічняк Л. Особливості формування репертуарних тенденцій академічних народно-інструментальних ансамблів в Україні / Л. Пасічняк // Вісник Прикарпатського університету ім.В.Стефаника [Наук.ж-л]: Мистецтвознавство. – Київ, 2009. – С. 307–312.
151. Пасічняк Л. Українська школа академічного народно-інструментального ансамблевого виконавства М. М. Геліса: традиції і сучасність / Л.Пасічняк // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та Національної муз.академії ім. П. Чайковського [Наук. ж-л]. – 2010. – Вип.5. – С.172–185.
152. Повзун Л. І. Народно-інструментальне виконавство в контексті музичної культури України / Л. І. Повзун // Інтелігенція і влада: [гром.-політ. наук. зб. / ред. Гончарук Г. І.]. – Серія: Історія. – О., 2009. – С.272–279.
153. Поветкин В. И. Бесовские гудебные сосуды: на чем играли древние новгородцы / Владимир Иванович Поветкин. – Родина. – № 11 / 12. – 2002. – С. 153–157.
154. Поветкин В.И. Музыкальные инструменты / В.И.Поветкин // Археология. Древняя Русь. Быт и культура / Отв. ред. тома : Б. А. Колчин, Т. И. Макарова. – Москва: Наука. – 1997. – 368 с.
155. Поветкин В. И. Из Новгородской летописи летописи гуслиных словес / В. И. Поветкин // Чело[Альманах]. Новгород.ГУ, 1996. – № 10. – С. 9–32.

156. Полное собрание русских летописей. Том 2. (15.08.2000). [www документ]. URL [http://imwerden.de / cat / modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1765](http://imwerden.de/cat/modules.php?name=books&pa=showbook&pid=1765) (15.10.2009)
157. Понікарова Л. М. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства (з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК (1959–2004 роки) / Л. М. Понікарова. – Харків: ВД «ІНЖЕК», 2005. – 76 с.
158. Порвенков В. Г. Акустика и настройка духовых инструментов / В. Г. Порвенков. – М. : Музыка, 1990. – 192 с.
159. Посвалюк В. Т. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти: Автореф. дис.... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / В. Т. Посвалюк; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2001. – 21 с.
160. Посвалюк В.Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти: автореф. Дис...д-ра мистецтвознав. / В. Т. Посвалюк; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2008. – 36 с.
161. Привалов Н. Музыкальные духовые инструменты русского народа. Святящие инструменты / Н. Привалов // Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества. – Т. 8. – Вып. 2. – СПб., 1909. – С. 135–281.
162. Публіка Т. Розвиток музичного виконавства у панських маєтках на теренах Поділля XVIII – поч. XIX ст. / Т.Публіка [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_12_13/statti/Publika.pdf
163. Радзивилловская летопись. Факсимильное воспроизведение рукописи: [исследование]. Описание миниатюр.[в 2 т.]. – М.: Искусство, СПб.: Глаголь, 1994. – 936 с.

164. Райдуга: репертуарний зб. [упор. Гуцал В.]. – Київ: Мистецтво, Бібліотека художньої самодіяльності, 1982. – № 19. – 128с.
165. Регіональний «Галицький» конкурс юних сопілкарів та блокфлейтистів ім. І. Скляра / Є. Бобровникова [буклет]. – Львів: Сопілкар, 2000. – 24 с.
166. Реп'ях С. Іменем любові (О. Шльончик) / С. Реп'ях. – Чернігів. – 2002. – 28 с.
167. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... наук. ступеня докт. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Ржевська Майя Юріївна – Київ, 2006. – 37 с.
168. Рибак О. Михайло Грушевський і його візія періодизації історії української культури // Михайло Грушевський : збірник наук. праць і матер. Міжнародної конференції, присвяченої 125-й річниці від дня народження М. Грушевського. Наукове товариство ім. Шевченка. – Львів. – 1994. – С. 103–110.
169. Рожок В. І. Музична освіта в Україні на межі століть: реалії, проблеми, перспективи / В. І. Рожок // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. – 2009. – № 1(2). – С. 3–15.
170. Рудчук Ю. А. Духова музика України у ХVІІІ–ХІХ століттях : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. : спец. 17.00.01 "теорія та історія культури" / Рудчук Юрій Антонович – Київ, 2001. – 14 с.
171. В. Самітов / Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта–виконавця (психофізіологічний аспект) / Матеріали Всеукраїнської науково–практичної конференції до 80–річчя від дня народження М.Давидова «Проблеми історії й теорії академічного народно–інструментального виконавства», Луцьк ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. – С. 15–23
172. Свенціцька В. Основні етапи розвитку українського малярства ХVІ – ХVІІІ століть та відбиття явищ музичної культури в малярських творах / В. Свенціцька // Українське музи-кознавство. – 1971. – № 6. – С. 216–227.
173. Свешніков І. К. Довідник з археології України: Ровенська область / І. К. Свешніков, Ю.М. Нікольченко. – Київ : Наукова думка, 1982 . – 115 с.

174. Свидницький А. П. Роман. Оповідання. Нариси / Анатолій Патрикійович Свидницький / Передм. П. П.Хропка. – К.: Наукова думка, 1985. – 574 с.
175. Ситник О. Молодове V – 11-й шар Мустьє: класифікація знарядь та заготовок / Олександр Ситник. // Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині. – 2008. – № 12. – С. 16–40.
176. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів / Т. І. Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2009. – 184 с.
177. Скляр І. / Подарунок сопілкарям: [практичний посібник] / І. Скляр. – К.: Мистецтво, 1968. – 56с.
178. Сташевський А. „Музична мова” і „засоби музичної виразності”: перетинання і розбіжності понять / Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка : збірник наукових праць. – 2009. – вип.21. – с. 112–117.
179. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття / В. Сумарокова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство, кн. 10. – Київ: НМАУ ім. П. Чайковського. – 2004. – Вип. 40.– С. 180–190.
180. Сумцов Н. Ф. Культурные переживания / Н. Ф. Сумцов // Киевская старина. – Т. 26. – К.,1889. – С. 631–652.
181. Супрун-Яремко Н. О. Музикознавчі праці / Надія Онисимівна Супрун-Яремко. – Рівне: О. Зень, 2010. – 573 с.
182. Товкайло Я. Інтонаційна та виконавська стилістика пастівницьких пищавкових награвань у селі Волосянка Сколівського району Львівської області / Ярина Товкайло. // Студії мистецтвознавчі / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ. – 2015. – № 3. – С. 104–112.
183. Тоцька І. Музики на малюваннях Софії Київської / І. Тоцька // Пам'ятки України. – 1995. – № 1. – С. 45–54.
184. Троїсті музики / упор.: Попадюк В.І. – Київ: Музична Україна, 1990. – 64 с.

185. Трофимчук О. І. Сучасні проблеми української народно-інструментальної музики на тлі глобальних тенденцій розвитку європейської культури / Культурологія, психологія, соціологія // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського нац.університету ім. Л. Українки та Національної музичної академії ім. П. Чайковського : Зб. наук. праць. Вип. 3. / Розд.1. – 2009. – С.46–55.
186. Трофимчук О. І. Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні // Традиція і національно-культурний поступ : збірник наукових праць ХДУМ ім. І. Котляревського – Харків, 2005. – С. 178–186.
187. Українські народні казки / упор. Дунаєвська Л. Ф. – Київ: Веселка, 1986. – 238 с.
188. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси / Александр Сергеевич Фаминцын. – СПб.: Тип Э. Арнольда, 1889. – 191 с.
189. Федорченко І. Становлення національного характеру українського народу: теоретико-методологічні засади / І. Федорченко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка : Українознавство. – Київ. – 2007. – Вип.11. – С.17–20.
190. Фільц Б. Музичні цехи на Україні / Б.Фільц // Українське музикознавство: [зб.наук.пр.]. – К., 1982. – Вип.17. – 33–45.
191. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Николай Федорович Финдейзен. – М.–Л., 1928. – Т. 1. – Вып. 1. – 340 с.
192. Фишер К. Природа и функции традиции в европейской музыке / К. Фишер // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность: материалы VII Межд. муз. конгресса. – М.: Сов.композитор. – 1973. – С. 51–57.
193. Філоненко Л. Фольклористична діяльність Михайла Тимофіїва / Л. Філоненко, О. Німилович. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. – 196 с.
194. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / М. Хай. – Київ–Дрогобич: Коло, 2007. – 543 с.

195. Хвольсон Д. А. Известия о хозарах, бургасах, болгарах, мадьярах, славянах и руссах Абу–али Ахмеда бен Омара Ибн-Даства / Д.А. Хвольсон. – СПб., 1869. – 213 с.
196. Хоткевич Г.М. Музичні інструменти українського народу / Г.М.Хоткевич – Харків, 2002. – 288 с.
197. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Г. Хоткевич. – Л.:НТШ. – 1909. – Ч. 1. – 20 с.
198. Цайтц В. Як допомогти юним духовикам // Музика. – 1977. – № 1. – С. 23–24.
199. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Л. Черкаський. – Київ: Техніка. – 2003. –264 с.
200. Черниш. О. П. / Палеолітична стоянка Молодове –V / О. П. Черниш / Київ: Либідь. – 1961. – 176 с.
201. Черныш А. Флейта палеолетического времени // Краткие сообщения института истории материальной культуры. – Москва, 1955. – С. 129–130
202. Чмихов М. О. Археологія та стародавня історія України: Курс лекцій / М. О. Чмихов, Н. М. Кравченко, І. Т. Черняков. – Київ: Либідь, 1992.– 376 с.
203. Четвертакова Ж.В. Культурологические подходы к методологии изучения традиций // Аналитика культурологии . – 2010. – № 16. – С. 101–108.
204. Чудак М. М. Сопілкові аплікатури як виконавська категорія [машинопис] / М. М. Чудак [приватний архів автора]. – 1998. – 6 с.
205. Чеченя К. А. Зображення музичного інструментарію в образотворчому мистецтві України XVII – середини XVIII століть / Костянтин Анатолійович Чеченя // Актуальні проблеми історії, теорії та практики х удожньої культури: зб. наук. праць. – Київ: Міленіум, 2009. – Вип. XXII. – С. 237–241
206. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі : автореф. канд. мист.: спец. 26.00.01 "Теорія й історія культури" / Чеченя Костянтин Анатолієвич – Київ, 2008. – 28 с.
207. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика: Місячник укр. культури. – Київ, 1924. – ч. 7–9. – С. 141–155.

208. Шкорпил В. Боспорские надписи, найденные в 1907 году / Владислав Шкорпил. // Известия Императорской Археологической Комиссии. – 1908. – № 27. – С. 42–54.
209. Шрамко І. Лукашева сопілка // Україна. – № 30. – 1982.
210. Шрамко І. Українська кобза-бандура / І. Шрамко / Журнал «Музика». – 1978. – № 1. – С. 28–30.
211. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике / Э.Штокман // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Ч. 1. – М.: Советский композитор. – 1987. – С. 236–261.
212. Штукар О.Є. Інструментально-ансамблева гра в Україні: друга половина XVI – сер. XVII ст. (за матеріалами іконографічних та письмових пам'яток) / О. Є. Штукар // Музичне мистецтво: [зб.наук.пр.]. – Донецьк–Львів. – 2009. – Вип. 9. – С. 262–269.
213. Шухевич В. Гуцульщина: [У 5 ч.]. (Матеріяли до українсько–руської етнології ; Т. 5). Ч. 3. – Львів. – 1902. – 257 с.
214. Юрченко О. Елена Костенко – основательница цимбальной исполнительской школы Слобожанщины / О. Юрченко // Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти: [збірник наукових праць]. – Харків. – 2009. – Вип.24. – С.113–121.
215. Яремко Б. Акустико–ергономічні властивості традиційних карпатських флейт і їх зв'язок з формуванням виконавських стилей // Укр. музикознавство:[наук.-метод. зб.]. – Київ: Муз. Україна. – 1989. – Вип. 24. – С. 17–24.
216. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика (теоретична частина) / Б. Яремко. – Львів: Сполом. – 1998. – 126 с.
217. Яремко Б. І. Етноінструментознавство / Богдан Іванович Яремко. – Рівне: РДГУ, 2003. – 188 с.
218. Яремко Б. И. Народноисполнительские варианты образцы аппликатур для гуцульской фрилки / Богдан Иванович Яремко // Проблемы традици-

- онной инструментальной музыки народов СССР / Богдан Иванович Яремко. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1986. – С. 123–128.
219. Яремко Б. Народні музичні інструменти // Гуцульщина. Історико–етнографічне дослідження. – Київ: Наукова думка, 1987. – С. 346–353.
220. Яремко Б. Космацький сопілкар Петро Реведжук ("Швидик") Б. Яремко // Матеріали до української етнології. – 2012. – Вип. 11. – С. 145–150. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mdue_2012_11_27
221. Яремко Б. / Роль виконавства у формуванні музичної традиції: на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.02 / Київ. держ. консерваторія ім. П.І.Чайковського / Б. Яремко. – Київ. – 1995. – 21 с.
222. Яремко Б. Сопілкарство Бойківщини / Б. Яремко // Бойківщина. – Т. 2 : Матеріали наукової конференції «Бойківщина: віра, культура, цивілізація», присвяченої 75–річчю товариства "Бойківщина" Дрогобич–Трускавець, 28–29 вересня 2002 року / упоряд., ред. О. Німилович. – Трускавець: ДП «Укрпол–2». – 2004. – 444 с.
223. Яремко Б. І. Сопілкова музика гуцулів: монографія. – Львів: Сполом, 2014. – 184 с.
224. Яремко Б. Трембіта як пам'ятка духовної культури гуцулів / Б. Яремко // Київ: Проблеми етномузикології. – 2009. – Випуск 4. – С. 260–268.
225. Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації / Б. Яремко. – Рівне : Ліста, 1997. – 103 с.
226. Betz M. Czakan und seine Musik / M. Betz. – Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1992. – 294 s.
227. Bukofzer M. Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach / Manfred F. Bukofzer. – New York: W. W. Norton Company, 1947. – 490 с.
228. Czekanowska- Kuklińska A. Kultury muzyczne Azji / A. Czekanowska- Kuklińska – Kraków: PWM, 1981. – 170 S.
229. Conard N. J. Maria Malina & Susanne C. Münzel New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany [Електронний ресурс] /

- Nicholas Conard. – 7. – Режим доступа до ресурсу: URL http://www.urgeschichte.unituebingen.de/fileadmin/downloads/Conard/Conard_Malina_M_nzel_Flutes_Nature_2009.pdf.
230. Degen J. Zur Geschichte der Blockflöte in den germanischen Ländern. – Bärenreiter Verlag, Kassel, 1972. – 206 s.
231. Dreidimensionale Simulation der Klangerzeugung der Flöte mit der Lattice Boltzmann Methode [Электронный ресурс] // Institut für musikalische Akustik bei Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – Режим доступа [http://iwk.mdw.ac.at / ?page_id=95&sprache=1&Semester=&showabstract=&url_ex=&art=&ma_id=&Cat](http://iwk.mdw.ac.at/?page_id=95&sprache=1&Semester=&showabstract=&url_ex=&art=&ma_id=&Cat)
232. Harnoncourt N. Muzyka mową dźwięków / Nikolaus Harnoncourt., ME-COMP. – 2011. – 440 s.
233. Hornbostel E. Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch / E. Hornbostel, C. Sachs // Zeitschrift für Ethnologie / E. Hornbostel, C. Sachs. – Berlin: Behrend&Co, 1914. – (4–5; 46). – S. 553–590.
234. Horning N. Die Blockflöte – der Stimme auf der Spur / Horning N. – Fono Forum, Heft. – 10 / 2006. – S.44–47.
235. Kondracki M. Muzyka Huzulszczyzny/ M. Kondracki // Muzyka Polska, 1935. – Z. VII. S. 186-202.
236. Knochenklang: Klänge aus der Steinzeit. – Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaftler, 2000. – 23 s.
237. Linde H.-M. Handbuch des Blockflötenspiels / H.-M.Linde. – Mainz, 1962. – 107 S.
238. Mierczyński S. Muzyka Huzulszczyzny / S. Mierczyński. – Kraków: PWM, 1965. – 200 s.
239. Moeck H.A. Typen europäischen Blockflöten in Vorzeit, Geschichte und Volksüberlieferung / H.A.Moeck. – Celle, 1967. – 40 s.
240. Moeck H.A. Ursprung und Tradition der Kernspaltflöten des europäischen Volkstums und das Herkommen der musikgeschichtlichen Kernspalttypen: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der

- Georg-August-Universität zu Göttingen / H.A.Moeck. – Edition Moeck, Celle, 1951. – 284 s.
241. Moeck H. Zur “Nachgeschichte” und Renaissance der Blockflöte / Hermann Moeck // *Tibia*. – 1978. – № 1. – S.13–20.
242. Moszyński K. Kultura ludowa słowian / K. Moszyński. – Cz. I. Warszawa: Książka i Wiedza, 1967. – 832 s.; Cz. II. Kultura duchowa. Zesz. I. Kraków: Polska Akademia. Um., 1934. – 725 s.
243. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach / Frederick Neumann. – Princeton: Princeton University Press, 1978. – 648 c.
244. Olędzki S. Polskie instrument ludowe / Olędzki S. – Kraków, 1978. – 113 s.
245. Peter H. Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart. – Linau, Berlin–Lichtenfelde, 1953. – 80 s.
246. Rovatskay L., Rovatskay S. Neues vom Csakan, Krähmer / Lajos Rovatskay, Siri Rovatskay // *Tibia*. – 2008. – № 33. – S.184–191.
247. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych / C.Sachs. – Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1975. – 556 s.
248. Steenhoven K. van Historische Aufführungspraxis und „aktuelle Blockflöte“ // *Windkanal*. – Februar, 2009. – S. 14–18.
249. Stobart, Henry. Kena. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed April 5, 2016, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22682>
250. Tarasov N. Die Blockflöte im 19. Jahrhundert – Fiktion oder Wirklichkeit? / Nikolaj Tarasov // *Concerto Heft*. – 2005. – № 204. – S.28–31, № 205. – 2006. – S. 28–31.
251. Tarasov N. Lieblich oder schrill – Blockflötenkultur zwischen 1750- 1900 wider die Vergessenheit / Nikolaj Tarasov / *Zur Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis von 1650 bis 1850* [herausg.Boje E. Hans Schmuhl,Ute Omonsky]. – Augsburg. – 2009. Michaelsteiner Konferenzberichte 73.

252. Tarasov N. Mozart und Blockflöte / Nikolaj Tarasov // Windkanal. – 1998. – № 1. – S. 20–21.
253. Tarasov N. Neues von Beethoven: Csakan-Recherchen in Beethovens Konversationsheften / Nikolaj Tarasov // Windkanal. – 2000–3. – № .1. S. 6–10. – 1 Teil.; Neues von Beethoven: Csakan-Recherchen in beethovens Konversationsheften / Windkanal. – 2000–4. – 2.Teil. – S. 6–9.
254. Tarasov N. Was ist ein Csakan / Nikolaj Tarasov // Windkanal. – 2009 – № 1. – S. 14–19.
255. Thalheimer P. Csakan-Musik – eine Nische im heutigen Blockflötenrepertoire / Peter Thalheimer // Tibia. – 2000. – № 25. – S. 288–295.
256. Tedesco L. A. Jiachu (ca.7000–5700 B.C.) [Электронный ресурс] / Laura Anne Tedesco // Heilbrunn Timeline of Art History. – 2000. – Режим доступа до ресурсу: http://www.metmuseum.org/toah/hd/jiah/hd_jiah.htm
257. Vallely F. Companion to Irish Traditional Music / Fintan Vallely. – New York: New York University Press, 2011. – 856 с.
258. Voss R. Eine ukrainische Alternative / R.Voss. – Neue Musikzeitung. – № 6 / 01, 50. – Jahrgang. – S. 25.