

Міністерство освіти і науки України
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича

Факультет педагогіки, психології та соціальної роботи
Кафедра музики

ЦИМБАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Дипломна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконав:
студент VI курсу 618 групи
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
Фейчук Юрій Володимирович
Керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна

До захисту допущено:

Протокол засідання кафедри № _____

від « _____ » _____ 2021 р.

зав. кафедри _____ доц. Лісовий В.А.

Чернівці – 2021

ЗМІСТ

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА | 7 |
| 1.1. Еволюція і трансформація цимбалоподібних інструментів: екскурс в історію..... | 7 |
| 1.2. Виконавське мистецтво на цимбалах кінця ХІХ – початку ХХ століть, традиції «Шунда», «Аллага», «Рац»..... | 12 |
| 1.3. Особливості природи інструмента у формуванні самобутнього цимбального стилю | 17 |
| Висновки до I розділу | 23 |
| РОЗДІЛ II. ЕВОЛЮЦІЯ ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ | 25 |
| 2.1. Українські модифікації цимбалоподібних інструментів..... | 25 |
| 2.2. Становлення академічної традиції українського цимбального виконавства та перспективи розвитку..... | 36 |
| 2.3. Умови формування і розвитку цимбального мистецтва на Буковині..... | 46 |
| Висновки до II розділу..... | 60 |
| ВИСНОВКИ | 62 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ | 65 |
| ДОДАТКИ | 72 |

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Важливою складовою української інструментальної культури є цимбальне мистецтво. Воно має власну традицію, що формувалася віками та характеризується національною свідомістю. У вітчизняному етномузикознавстві цимбали трактують, як рівноправний з іншими характерними для української етнокультури музичними інструментами, їм надають знакового характеру, як одного із національних символів.

Слід зазначити, що в культурологічному плані цимбальне мистецтво охоплює широку мережу цитроподібних інструментів, що використовувалися у країнах Південно-Східної та Східної Європи.

В українській культурі мистецтво гри на цимбалах має глибоку історію, а починаючи з другої половини ХХ століття українське цимбальне мистецтво демонструє процес активного розвитку, що вказує на перспективність цього інструменту. Саме тому виконавство на цимбалах не втрачає своєї актуальності і сьогодні, адже народний, з самого початку, інструмент зазнав конструктивних змін, що значно вплинуло на формування академічного виконавства. Як академічний музичний інструмент, цимбали зазнали інтенсивного розвитку. Внаслідок цього з'явилися школи гри, збагачувався репертуар, зростала кількість виконавців. Поруч з академічним не втрачає значущості народне виконавство, що значно збагачує художню функцію цимбал у світовій інструментальній традиції.

У цьому контексті історична розлогість цимбального мистецтва спонукає до дослідження місця цимбалів у загальному процесі еволюції інструментарію, аналізу етапів становлення інструменту та визначення перспектив його розвитку, що є комплексним питанням і потребує подальшого дослідження.

Ступінь дослідженості. Проведений нами аналіз наукової, історичної та педагогічної літератури показав, що в останні роки значно зріс інтерес до

даної теми, вона представлена з різних наукових точок зору. Зокрема, дослідження еволюції, історії та побуту, методики гри на цимбалоподібних інструментах розкриті в працях Карла-Гайнца Шікгауса «Hack brettschule» [82], Джин Річі «Книжка про далсімер» [78]; особливостям розвитку та побутування інструмента присвячені роботи Пола Гіффорда «The Hammeret Dulcimer» [77]; Тагір Авдогду «Канун і класична турецька музика» [75]; погляди на сучасний стан виконавства та шляхи розвитку розкрив італійський етномузикознавець Марчелло Сорче Келлер в праці «Відкриті школи традиційної музики» [79].

В українському музикознавстві дуже мало розробок присвячених цимбальному мистецтву. Довгий час єдиним дослідником був Олександр Незовибатько, який написав «Школу гри на українських цимбалах» [45]; як об'єкт наукового аналізу цимбали розглядали такі дослідники: Ф. Колесса [29], К. Квітка [26], М. Лисенко [36], Г. Хоткевич [68]; частково оглядають українське цимбальне мистецтво І. Шрамко [71], В. Гуцало [17], А. Гуменюк; загальноприйнятою в Україні є методика навчання гри на цимбалах Дмитра Попічука [51]; теоретичний та історичний аспект транскрипції в українському цимбальному мистецтві розкрив в своїй дисертації Ігор Теуту [64]; історію розвитку цимбал описав Рибюк В. А в дипломній роботі на тему: «Музичний інструмент цимбали. Еволюція, історія розвитку»; вагомий внесок в оцінку процесу вдосконалення та дослідження цимбал як музичного інструменту належить Тарасу Барану, до його найвідоміших робіт належать: монографія «Світ цимбал» [4], дисертація «Концертні цимбали: історико-теоретичний та методологічний підхід» та підручник «Цимбали та музичний професіоналізм» [7].

Мета дипломної роботи: прослідкувати еволюцію цимбального мистецтва в Україні, розкриваючи історичні етапи розвитку музичного інструменту та перспективи національного цимбального виконавства, зокрема його тенденції на Буковині.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення ряду завдань:

- провести аналіз наукової літератури, обґрунтувати теоретичні засади дослідження;
- висвітлити походження цимбалоподібних інструментів в світовій музичній культурі;
- проаналізувати історичні передумови й основні етапи розвитку жанру цимбального мистецтва;
- окреслити основні особливості розвитку українського цимбального виконавства;
- розкрити значення української академічної традиції цимбального мистецтва;
- проаналізувати особливості утвердження цимбального мистецтва на Буковині;

Об'єкт дослідження – цимбальне мистецтво в історичній ретроспекції.

Предмет дослідження – особливості розвитку цимбального виконавства в Україні.

Методи дослідження: поставлені в дипломній роботі завдання зумовили нас використовувати комплекс дослідницьких методів. Зокрема, порівняльно-історичний та історико-генетичний, що дозволив простежити спорідненість та відмінність різних цимбалоподібних інструментів і прослідкувати шлях історичної еволюції; порівняльно-зіставний аналіз дозволив простежити семантичні процеси у цимбальній літературі; аналітичний – опрацювання нотних текстів; теоретичний – здійснення узагальнень проведеного дослідження.

База дослідження: кафедра музики факультету педагогіки психології та соціально роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Наукова новизна та теоретична дослідження. Узагальнено та систематизовано науковий матеріал з досліджуваної проблеми, здійснено аналіз цимбального мистецтва в його теоретичному та історичному аспектах,

визначено особливості розвитку цимбального виконавства в Україні, зокрема на Буковині.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані при підготовці навчальних посібників, або підручників присвячених проблемам цимбального виконавського мистецтва. Робота також може бути цікава для студентів музичних вишів, слугувати матеріалом для створення спецкурсів, бути використана під час написання чи вдосконалення навчальних програм для музичних шкіл, а також використовуватись в педагогічній практиці музикантів-цимбалістів.

Апробація результатів дослідження. Основні теоретичні та методичні положення дослідження пройшли апробацію на практичних заняттях зі студентами-цимбалістами кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича протягом 2020-2021 років та в рамках проходження асистентської переддипломної практики на базі кафедри музики.

Результати дослідження доповідалися на V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень» науковій конференції Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, яка відбулася 5-6 квітня 2021 року, та опубліковані у вигляді тез цієї конференції.

Структура роботи: вступ, два розділи, висновки до кожного розділу, загальні висновки, список використаних джерел (84 позицій) та додатки (13). Загальний обсяг роботи – 84 сторінки. Основний текст роботи – 64 сторінки.

РОЗДІЛ І

ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

1.1 Еволюція і трансформація цимбалоподібних інструментів: екскурс в історію

Цимбали – один із найдавніших музичних інструментів в історії людства. Поширення цимбального мистецтва в світі сягає прадавніх часів, періоду існування Вавилонської і Шумерської держав. Слід зазначити, що цимбалоподібні інструменти відомі всюди: Китаї, Азії, Африці, в країнах Близького Сходу та Європі, вони відрізнялися назвою, формою, способом звуковидобування і тримання, кількістю струн, структурою і тембром, але несли в собі однакову культурно-історичну цінність. Це свідчить про те, що досліджуваний нами музичний інструмент є пам'яткою епох та різних музичних культур, а своєю історією та походженням сягає глибоких часів. Саме тому, ми вважаємо за доцільне зробити короткий екскурс в історію, з метою аналізу прародичів сучасних концертних цимбалів та дослідження історичних етапів походження і трансформації цимбалоподібних інструментів.

Заглиблюючись в історію походження та аналізуючи історичні джерела, можна прослідкувати, що цимбали прийшли в середньовічну Європу із Близького Сходу, внаслідок взаємовпливу культур в часи хрестових походів. Щодо їх поширення в Азії, то ймовірно слід завдячувати процвітаючим на той час торгівельним шляхам, зокрема «Шовковому шляху», що був своєрідною формою комунікації між Китаєм та Європою через Середню та Передню Азію. Ці інструменти розповсюджувались під різними назвами: барбітон, дульцімер, самбука та ін. Як бачимо, окрім шовку, переміщувалися культурні та мистецькі цінності. Генеза окремих різновидів цимбалоподібних інструментів, що стали проявом ознак

самобутніх культур на стадіях формування етносу простежується до часів Середньовіччя.

У працях різних дослідників історії цимбал, ми можемо побачити подані різні описи, зображення і назви цимбалоподібних інструментів. Коротко розглянемо деякі з них.

Сантур – інструмент трапецієподібної форми (Додаток А), його каркас зроблений із горіхового дерева, а струни кріпляться на шпениковій шалівці з лівого боку, і за металеві кілки з правого. Інструмент має три з половиною октави. Для гри використовуються молоточки, які тримаються трьома пальцями, вдаряючи по струнах [58]. Відомий іранський дослідник та музиканта Госейна Малека науково аргументував наявність своєрідного нотопису, який був віднайдений на надгробку одного із перських поховань біля іранського різновиду цимбал – сантура (2 тис. років до н. е). Це стало своєрідним проривом в нотації музики (найстарішою вважалася «Ода» Піндара та «Пісня» Сейкіля бл. 518-442 рр. до н. е) [14].

Близько 400 років тому в Китаї з'являється цимбалоподібний інструмент янгчін. Янгчін – нагадує сучасні цимбали, популярні на Гуцульщині. Назва інструменту свідчить про те, що він запозичений. Проте, в Китаї фігурує ще один струнний ударний інструмент – чжу, що має значно давнішу історію походження [1].

Із Середньої Азії походить ще один інструмент, що є модифікацією цимбал – канун (Додаток Г). Інструмент мав трапеційну форму, схожий на плоский ящик, над верхньою декою натягнуто приблизно 25 металевих, або жильних потроєних струн, звук видобувався щипком, або ударом, під час гри інструмент тримали на колінах. Згодом він осідає в Анатолії, де стає традиційним. В Туреччині канун є національним інструментом. Його використовують для того, щоб відтворити турецьку звукову систему, та безпосередньо пов'язують із розвитком ісламської релігії. Слід зазначити, що канун також є популярним у країнах Близького Сходу [77].

Чин – таджицький народний інструмент має форму рівнобедреної трапеції, дві основні підставки для струн, звук видобувається за допомогою ударів молоточками. Калин – дошка з натягненими струнами (38), що розділені на дві частини, за формою нагадує крила, звук видобувається за допомогою дерев'яних молоточків. Ці інструменти характерні для таджицької національної культури.

Чанг – узбецький цимбалоподібний інструмент. За формою нагадує трапецію, має недосконалий стрій, звук видобувається спеціальними палочками, звукоряд розміщений не послідовно, підставки розділяють струни на квінти.

Азіатські народи завезли до Європи примітивні за формою старовинні цимбали – псалтеріон (Додаток В). Він був відомий, як один із найдавніших музичних інструментів, та використовувався для супроводу псалмів. Свого розповсюдження інструмент на був в період Середньовіччя [76].

В Русі ще із VI ст. цимбалоподібна цитра була znana під назвою гуслі. З цим інструментом асоціювалися язичницькі традиції, його зображено на фресках у Софії Київській, а назва згадується в літописах: «Слові о полку Ігоревім» та «Повісті минулих літ».

Варто зазначити, що й серед слов'янських народів цимбалоподібні інструменти зазнали значного поширення. Зокрема, у чехів їх називали цимбал, моравців – цімбалик, кроати – цімбола, поляки – цімбалкі, румуни – цамбал, угорці - цімбалом [56].

Аналізуючи виникнення інструментів, їх конструктивні ознаки, способи звукоутворення і часову послідовність, ми бачимо певні суперечності в еволюції цимбалоподібних інструментів. Таким чином, зіставивши окремі історичні факти, можемо стверджувати, що псалтиріон був важливим етапом еволюції цимбалів, оскільки увібрав в себе історичні риси сантура, янгчіна та кануна.

Слід зазначити, що із розширенням досліджень кількість назв цимбалоподібних інструментів збільшувалась, що потребувало певної

систематизації. З цією метою Т. Бараном була запропонована класифікація на шість основних груп:

- псалло: псалтир, псалтиріон, сантур, сантір, цинцила, псалтиріум, сантоор, сантарі, сунтур;
- янгчін: ючін, янкін, кім, чанг, гучен, єнджінг, янгцін, йокін;
- канун: канун, канон, кванун;
- даслиметр: дульцімер, далцема, дульцемелла;
- брет: гакбрет, брет, гакбрет, бретл, гакеборт;
- кімвал: цімбал, цімбалом, цімбали, тіомпан, цимбали, цімбалкі, цамбал, тимпанон [7, с 30].

Перша група – це інструменти, як правило, перського, грецького чи арамейського походження. Інструменти другої групи почали поширюватись з Південного Китаю на північ. Щодо третьої групи, то турецькі дослідники В. Яйіларі і М. Газіміхіл стверджують, що канун винайдений турецьким вченим Фарабі [59]. Четверта група назв на сьогодні поширена лише в англійських країнах, такі інструменти споріднені з клавійними. Назви інструментів, що входять до п'ятої групи мають німецьке походження. Шоста група - використовується в різних частинах Європи [7].

Перелічені вище інструменти були недосконалими, ні за тембром звучання, ні за способами гри, тому продовжувалась своєрідна еволюція і становлення цимбалоподібних інструментів. Основним інструментом від якого почався відлік еволюції можна назвати монохорд. Він був відомий в Європі під назвами хорус, хоро, хорон. Єдиним зразком спрощеної будови монохорда, на той час був трумшайт. «К Закс цю назву пов'язував з назвою флажолет, тому якщо монохорд мав модифікації: Герберт Гейде вивів з нього столоподібні цимбали, то трумшайт залишився в спрощеному варіанті» [7, с. 41].

Арно де Звальє описав принцип поділу струн на цимбалоподібних інструментах з клавійним механізмом – дульцемелос (Додаток Б).

Виконавець тримає цимбали притуленими до себе, що дає можливість більш точно попадати на струни [75].

На теренах Угорщини подальший процес вдосконалення цимбального мистецтва відбувся завдяки Ф. Еркелю, Ф. Лісту, М. Мошоні. Саме вони стали ініціаторами впровадження в професійну нотну літературу цимбалів [62].

Незважаючи на значний крок в процесі вдосконалення цимбалоподібних інструментів від монохорда до клавикорда інструмент потребував подальших змін для того, щоб утвердитись професійно. Саме тому музичні майстри багатьох країн світу шукали найбільш оптимальні варіанти змін цимбалоподібних музичних інструментів, при цьому прагнули зберегти їх історичну цінність.

Великий внесок у вдосконалення строю та звучання цимбалів належить німецькому музиканту Гебенштрейну Пантелеону. Він збільшив розміри цимбал, тому до нашого часу інструмент дійшов у вигляді, який був запропонований музикантом і носить назву «пантелеон».

В першій половині XIX століття М. Й. Гузиком була створена особлива конструкція цимбал, з якими він успішно гастролював не лише в Україні, але й Західній Європі.

Справжній прорив в еволюції цимбал було здійснено Й. Шундою. Саме він сконструював перші концертні цимбали, які були рівноправними з іншими професійними музичними інструментами в світі. Особливостями цимбал Й. Шунда було те, що їх стрій був пристосований до угорської кобзи, вони мали 35 бунтів (вистроєні в хроматичний звукоряд), було застосовано демпферний пристрій. Слід зазначити, що ці цимбали, з їх високотехнічними можливостями, наповнені багатою тембральною палітрою та мають широкий діапазон. А сам Ференс Ліст засідчив своє визнання Шунді.

Отже, аналізуючи еволюцію і трансформацію цимбалоподібних інструментів, заглибившись в історію, ми простежили видиму єдність достатньо відмінних, на перший погляд, за формою, будовою, способом

звукovidобування інструментів. Слід зазначити, що їх популяризація відбувалася в різних напрямках та з різною швидкістю накладаючись на місцеві різновиди схожих інструментів. До середини XIX століття цимбалоподібні інструменти використовувались, як правило, для традиційного народного музикування. Кардинальні зміни в історії відбулися в кінці XIX століття, коли Й. Шундою було сконструйовано нову модель професійних, високотехнічних цимбал. Саме з того часу почався розвиток та поширення цимбалів в професійне музичне середовище.

1.2 Виконавське мистецтво на цимбалах кінця XIX – початку XX століть, традиції «Шунда», «Аллага», «Рац».

Кінець XIX – початок XX століть стали визначними у розвитку виконавського мистецтва на цимбалах. Саме в цей період цимбали завойовують визнання як концертний інструмент, їх широкий діапазон та глибина звучання приваблюють багатьох виконавців. З'являються перші школи гри на цимбалах, що вказують на розвиток професіоналізму, а отже й утвердження не лише повноцінного самостійного репертуару, але й початки професійного шкільництва.

Своїм розвитком цимбальне мистецтво тісно пов'язане із фірмою «Шунда». Аналізуючи еволюцію і трансформацію інструменту ми вже згадували, що саме Й. Шунда став винахідником і творцем концертних цимбал. Власне спочатку Йозеф, а пізніше його брат Венцел займалися вдосконаленням та розбудовою, популярного в той час в Угорщині, інструмента.

1872 рік став видатним для традиції «Шунда», оскільки брати вперше представили на виставці безпедальні цимбали і отримали першу премію (Додаток Д). Згодом ці цимбали було продано російському царю для Московського музею.

Вже наступного року на світовій виставці у Відні цимбали мали велечезний успіх. Відомі цимбалісти Йозеф Хорват, Пал Мокаї та Шандор Берту грали по чергово на цьому інструменті, повторюючи свій виступ. Цікавим є той факт, що інтерес до цього інструменту виявляв не лише російський цар, але й німецький канцлер Отто фон Бісмарк, король Угорщини Франц Йосиф, королева Ержібет. Цимбали викликали справжній ажіотаж, адже всі тогочасні газети писали про чарівні звуки народного інструменту [77].

Як бачимо, цимбали системи «Шунда» утвердилися, як професійний музичний інструмент, в країнах Європи. Популярність до інструменту зростала зі зверненням до нього професійних музикантів та композиторів. Тобто внаслідок інтеграції винахід Й. В. Шунда став, своєрідним поштовхом до того, щоб цимбали почали сприймати, як фаховий, концертний музичний інструмент.

Про масштаби розвитку виконавського мистецтва на цимбалах свідчить випуск більше десяти тисяч цимбалів в кінці XIX століття. Інструменти поширювались не тільки по всій Європі, але й на інші континенти. Це свідчить, що «інтерес до цимбального виконавства поширився по всьому світу, а угорська школа виконавців здобула визнання й до сьогодні» [7, с 94].

Зі зростанням популярності цимбал, як музичного інструменту, зросла потреба в нотних збірниках. Одним з найвизначніших нотних збірників системи Шунда є видання Гези Аллага – члена угорського королівського театру. Саме він вперше вивів цимбальне концертування на фаховий рівень. Аллага віртуозно володів інструментом, тому використовуючи свої знання й досвід професійного музиканта створив нотний збірник. В передмові автор чітко описує завдання, які стоять перед виконавцями. Оскільки потреби були різні: з одного боку необхідна була література для навчання гри на інструменті, з іншого – література для концертних виконавців. Тому Аллага розділив свою збірку на розділи. I частина – методична, в ній подано основна інформація з теорії музики, елементарні завдання, етюди. II частина –

концертний репертуар, в ній об'єднанні різностильові твори від естрадних награвань різних фрагментів відомих опер до перекладів популярної музики [6]. Про актуальність нотної збірки Аллага свідчить те, що вона має чотири видання. А I її частина згодом видалась самотійно, як методичний збірник «Цимбальна школа» у 4-х частинах. В збірнику чітко представлені всі етапи гри на цимбалах.

Ми не випадково зупинились на цій праці, адже завдання які були поставлені Г. Аллагою понад 100 років тому не втрачають своєї актуальності і практично не вирішені ще й сьогодні. Завдяки Аллагові систему «Шунда» підтримали Ласло Кун та Дезі Ерделі. Саме вони, продовжили його справу будучи професорами Будапештської музичної академії по класу цимбал. Власне Ласло Куну Аладар Рац завдячує своєю віртуозною виконавською технікою.

Говорячи про постать Аладара Раца, слід зазначити, що це найвизначніший цимбаліст першої половини ХХ століття. З ним співпрацювали такі відомі особистості як Ігор Стравінський та Ернест Ансерме. «Саме під впливом А. Раца Стравінський купує цимбали для яких робить переклади фортепіанних творів «Полька» і «Вальс». Композитор також використав цимбали в балеті «Ренар» [4, с 22].

Утверджуючи можливості цимбал Аладар Рац гастролює у Швейцарії, Франції, Угорщині, Італії, таким чином популяризує інструмент. Згодом в 1935 році в Національному музичному училищі в Будапешті, завдяки ньому, було відкрито клас цимбал.

Варто зауважити, що саме Аладар Рац першим звернув увагу на необхідність музичної освіти на цимбалах, оскільки вважав цей інструмент універсальним. Будучи віртуозним виконавцем особливу увагу приділяв класичній спадщині та музиці епохи бароко, роблячи переклади та збагачуючи таким чином репертуар цимбалістів.

Останні роки свого життя А. Рац працював професором Будапештської консерваторії імені Ференса Ліста.

«Школа Аладара Раца була продовжена його учнями Ференцом Геренчиром та Йожефом Салаї. Вони не лише продовжували традиції звертаючись до класичної та сучасної музики, але й шукали нові засоби виразості, зокрема у дуеті цимбалістів» [4, с 22].

Подальший розвиток виконавського цимбального стилю був пов'язаний з творчістю Елемера Балого. Завдяки ньому спостерігається новий виток розвитку цимбального мистецтва. Саме його інтерпретація трансильванського фольклору стала прикладом наслідування. «Оскар Окрьош, Калман Балог та Елемер стали справжніми поціновувачами самобутньої цимбальної стилістики, популяризуючи яку виступали на найпрестижніших конкурсах і концертах» [7, с 95].

Як бачимо, поруч з академічною освітою розвивається і цимбальна школа. Її поява свідчить про те, що зростає зацікавленість не лише в розповсюдженні народної музики, але й її професійному вивченні.

Період кінця XIX – початку XX століть став часом зростання рівня виконавського мистецтва на цимбалах. В цей час з'являються перші цимбальні школи, що дають значний поштовх у розвитку виконавської традиції цимбал.

«Міцна виконавська цимбальна традиція утвердилась в Угорщині, про це свідчить наявність великої кількості нотного матеріалу: «Цимбальна школа» Іди Тар'яні Тот і Йожефа Фалька. В ній подано технічні прийоми, які допомагають оволодіти різноманітною цимбальною фактурою та методико-теоретичні знання по формуванню мислення цимбаліста» [4, с 24]. Відомою є праця Д. Ерделі «Школа для угорських цимбалів» на основі якої побудовані нові методики гри та створені нові школи гри на цимбалах.

Крім Угорщини визнаним центром розвитку виконавського цимбального мистецтва є Бухарест. Але слід зазначити, що в Румунії розвинувся стиль побудований на фольклорній основі, тобто він не пов'язаний зі шкільництвом.

Відмінна ситуація спостерігається в Моравії, Чехії та Словаччині. Тут цимбали використовуються не лише для народного музикування, вони виступають сольним професійним інструментом, що має свою традицію шкільництва, яка розвивається в консерваторіях Праги, Острави, Братислави, Пільни, Банській-Бистриці, Брно. Саме тут для цимбал системи Шунда пишуть твори професійні композитори, зокрема Леош Яначек. «Нотна література для цимбал була також збагачена Альбертом Пека, Войтеком Брада, Властимілом Пешкою, Радославом Заплеталом» [4, с 26].

Система професійного музичного навчання на цимбалах розвивається і в Білорусі. Тут з'являється «Школа для білоруських цимбалів» Й. Жиновича. В ній подано навчальний матеріал та музичні твори для оркестру, всі методичні розробки безпосередньо пов'язані з особливістю положення цимбал. Автор написав цю методику гри спираючись на свій багаторічний досвід, в книзі досить чітко описана методика початкового навчання гри на цимбалах, подані способи видобування звуку, аплікатура. Окрім цього автором подано нотні приклади та навчальний репертуар, який систематизований від найпростіших п'єс та технічних вправ до музичних творів для оркестру [43]. «Школа гри» Й. Жиновича була популярна і в Україні не зважаючи відмінні риси українського і білоруського інструментів.

Поруч з цим були і «інші школи гри видання яких зумовлене початком навчання гри на цимбалах зокрема: «Цимболе» С. Красноп'ярова, «Методика для цимбалів» В. Сирбу та В. Кречуна, «Перші навички гри на чанзі» А. Петросянця, «Школа гри на українських цимбалах» О. Незовибатька» [45, с 28]. Вона містить в собі навчально-виконавський репертуар та складається із двох розділів. В першому автор знайомить з будовою цимбал, чітко описує правильну поставу та знайомить із основними способами звуковидобування. Другий розділ присвячений технічному розвитку, в ньому подані чіткі вправи, описана аплікатурна техніка, етюди та п'єси [45].

Як бачимо, саме системна музична освіта стала підґрунтям для поширення виконавського цимбального мистецтва в професійній музиці. А

створена Й. Шундою нова конструкція цимбал дала серйозний поштовх для музично-педагогічної практики.

Як академічний музичний інструмент, цимбали утвердилися лише в ХХ столітті, пройшовши свій тернистий шлях становлення і розвитку та акамулювавши в себе досвід попередників. Аналізуючи вище сказане, варто зазначити, що саме традиція Шунди, Аллага і Рац стали рушійною силою у виведенні цимбалів на професійну музичну сцену, завдяки клопіткій праці вище згаданих музикантів почало зароджуватися шкільництво, формуватися перші школи гри на цимбалах, з'являлася нотна література. Ми не можемо стверджувати, що поява цимбалів системи Йозефа Шунда витіснила з музичного вжитку інші цимбалоподібні інструменти, проте дала значний поштовх в формуванні цимбальної техніки, значно розширила можливості інструменту, сприяла його поширенню у світі. Значний внесок у розвиток нотної літератури було здійснено Гезою Аллагаром, завдяки ньому з'явилися перші переклади популярної музики спеціально написаної для концертних цимбал, а Алладар Рац першим почав говорити про важливість музичної освіти для цимбал, що дало поштовх для розвитку шкільництва.

Отже, як бачимо, виконавське мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ століть своїм розвитком значно завдячує цим трьом постатям.

1.3 Особливості природи інструмента у формуванні самобутнього цимбального стилю

Стиль в музиці – поняття яке можна охарактеризувати рядом чітких ознак. Він є результатом синтезу, сприйняття і творчого перетворення багатьох принципів. Одним з найважливіших елементів, що дають право існувати новому напрямку в музичному мистецтві і називатися стилем є високий рівень розвитку духовної і національної культури.

Термін музичний стиль зустрічається досить часто, що вказує на сенс і вагомість даного поняття. Власне він з'являється відносно пізно і має грецьке

походження. Слід зазначити, що даний термін використовують у музично-виконавському мистецтві, прив'язуючи до різних жанрів музики, іноді до стилю композитора, манери написання, музичного мислення, чи навіть вмісту самої музики [40].

Як бачимо, поняття музичного стилю є надзвичайно широким, а відображенням конкретної епохи, композиторської манери, чи виконавської техніки вже є відображенням стилю. Поруч з цим, не слід забувати й про особливості виконавської традиції в різних регіонах, що також можна назвати стилем. Тому для чіткого окреслення поняття самотнього виконавського цимбального стилю слід зважувати досліджуване явище. Ми вважаємо, його потрібно розглядати крізь призму епохи в поєднанні з процесом розвитку самого інструменту. Крім того варто враховувати, що в цьому аспекті також важлива виконавська техніка та сама особистість виконавця.

Говорячи про епоху, варто виокремити період, який для Південно-Східної та Центральної Європи став часом для самовираження кожної окремої нації. Власне це був час національно-визвольного руху, що спонукав до формування основ державності і актуалізував самовизначення народності. Тобто події притаманні для даної епохи сприяли утвердженню і пропагуванню у світі самотніх музичного-фольклорних елементів. Одним з них виступали цимбали, як музичний інструмент, що розкривав самотність культури певної країни. Тобто, як самотнє явище виконавський цимбальний стиль починає формуватися в період національно-визвольного руху паралельно з формуванням державності в Австро-Угорщині. І вже в другій половині XIX століття стає досягненням різних народів, що жили на даній території.

Щодо особливості природи самого інструменту, то попередником сучасних концертних цимбал був австро-угорський інструмент, що побутував, в той час, серед циган. Він став основою для цимбалів вдосконалених Йозефом Шундою, які згодом здобули високий рівень

визнання в музичному світі. Варто зазначити, що «вдосконалена конструкція інструмента розкрила його тембральне багатство, на цьому інструменті звук виникає як при повністю заглушений струнах, так і при наполовину відкритому глушникові, навіть якщо заглушувати його пальцями відразу після удару, чи при повністю закритому глушникові». [7, с 91]. Це дає можливість стверджувати, що цимбали змінюють свої тембральні характеристики внаслідок запізненого підняття глушника, після удару

Таким чином, ці особливості інструменту сприяють формуванню самобутнього цимбального стилю. На будь якому іншому музичному інструменті не можливо створити такі ритмо-гармонічні комплекси та барви, які передають неповторне звучання цимбалів.

Ще одним чинником оцінки виконавської майстерності є цимбальна техніка. Вона споріднена з технікою гри на ударних інструментах. Ми помітили той факт, що багато наукових джерел вважають, що прямим попередником цимбалів є фортепіано. Проте досліджуючи історичний аспект чітко видно, що це питання не достатньо розкрито і кожен з інструментів пройшов свій окремий шлях розвитку.

Можливість виконувати музику різних епох та стилів свідчить про рівність цимбалів з іншими мелодичними інструментами. Проте поруч з цим, ударна природа інструмента вирізняє його неповторність і самобутність. Лише на цимбалах можна відтворювати фактурні побудови та ритмо-інтонації відносно прості і легкі, але водночас пов'язані з цимбальним строем, розкинуті в діапазоні більше чотирьох октав. Ці особливості вирізняють цимбали з поміж інструментів. Педалізація та ергономіка утворення створюють неповторну тембральну структуру, що притаманна лише цимбалам і є ознакою музичного цимбального мислення.

Багато запитань технічного характеру, наприклад атака і тривалість звуку є абсолютно самостійним характеристиками цимбалів. Оскільки, наприклад, на скрипці ці показники пов'язані з веденням смичка, на духових

інструментах з тривалістю дихання виконавця, тоді як для цимбал - це абсолютно самостійне поняття, адже вібрація струни триває до повного затихання, або поки виконавець її не заглушить. Тобто вібрування струн, чудове звуковідтворення закладене в будові та параметрах виразовості самого інструменту. Власне вміння відчутти пульс, передати складні метричні і ритмічні будови, наявність природних здібностей виокремлюють технічні здібності професійних концертуючих цимбалістів [4].

Отже, як бачимо, цимбальна виконавська техніка безпосередньо пов'язана з технічними особливостями інструменту, а виникнення самобутнього цимбального стилю є наслідком використання тих особливостей цимбалів, які не притаманні будь-якому іншому інструменту.

На нашу думку, формування самобутнього цимбального стилю має безпосередній зв'язок також із виконавцями та культурою, яку вони представляють. Адже дієвим способом поширення національної ідеї є народна музика, зокрема творчість цимбалістів та виконавців-віртуозів.

Наприклад, імпровізаційний виконавський цимбальний стиль Аладара Раца привертає увагу до інструменту, що згодом сприяє розвитку музичної освіти для цимбал. Ференц Геренчир і Йозеф Салаї стали послідовниками Раца, звертавшись до сучасної і класичної музики вони відкривали нові виразові засоби для дуету цимбалістів формуючи при цьому нову стилістику.

У творчості Елемера Балого цимбальний виконавський стиль знаходить нові витoki розвитку. Інтерпретуючи трансильванський фольклор Балого розкрив самобутність і неповторність цимбальної стилістики цього регіону внаслідок чого став прикладом для наслідування багатьом цимбалістам. Зокрема Оскар Окрьош та Каламан Балог успішно втілювали його цимбальну стилістику та виступали на престижних концертах та конкурсах при англійському дворі [4].

Формування цимбального стилю під впливом інструментального фольклору Буковини відбувся завдяки румунському цимбалісту Тоні Йордаке. Саме він своєю чудовою технікою та виконавською манерою

привернув увагу до фольклору Буковини, яка стала основою неповторного цимбального стилю, що має в основі імпровізаційний характер та є зразком для цілої плеяди цимбалістів.

Як бачимо, ХІХ століття для багатьох етноств характеризується зацікавленістю національним мистецтвом. Під впливом фольклору формувалася стилістика інструментальної музики, що в майбутньому вплинуло на становлення різновидів цимбального стилю. «Вагомий вплив цимбальний стиль зазнав з боку Трансильванського і Буковинського фольклору, оскільки дані регіони були центрами концентрації народної музики в Європі та Австро-Угорщині» [4, с 73].

Особливостями фольклору вище згаданих регіонів є те, що в їх основі імпровізаційний характер викладу, гострі, ритмічні мотиви переважно танцювального характеру, що характерний для угорської музики. Тоді, як для моравської, чеської і словацької культури характерн танцювальність, або маршова чіткість. Ці особливості вплинули на цимбальний виклад музики. Слід зазначити, що такий цимбальний стиль, близький до фольклору класичного симфонізму Мангаймської школи розкрили: Ян Гашпар, Ярослав Чех, Ян Рокита, Петер Оліва, Антош Фролка, Ярослав Кубічек. Саме вони приділяли увагу танцювальності, маршовості і дводольності, що власне і стало ознакою даного цимбального стилю.

Моравсько-словацький цимбальний стиль побудований на використанні маршової природи фольклору даних народів. Для нього притамнна періодичність у формуванні та чіткість побудови, фактура зводиться до використання арпеджованих акордів, а сама цимбальна гра побудована на чіткій гармонічній вертикалі. Такий стиль гри характерний для гуральської капели з Польщі.

Формування самобутнього виконавського цимбального стилю гуцулів (галицьких, буковинських, закарпатських) також почалось в середині ХІХ століття і перебувало в постійній динаміці. Слід зазначити, що основною ознакою їх цимбального стилю є те, що попри характерний ансамблевий тип

виконавства, велика увага приділялася мелодиці, що носить суто індивідуальний характер. Для них також притаманна родинність у написанні і виконанні музики.

Відмінність фольклорних традицій зумовила визначення різновидів цимбальної стилістики:

- цигансько-угорська (для неї характерна імпровізаційність);
- румунсько-молдовська (поєднання рапсодійності з танцювальністю);
- татарсько-карпатська (маршова чіткість та пульсація, важливою характеристикою є ансамблевий колективізм);
- гуцульська (індивідуальність мелодичної партії у капелі) [5].

Отже, процес зародження і формування явища цимбального виконавського стилю бере свій початок в ХІХ столітті на землях, які об'єднувала Австро-Угорська монархія. З появою концертних цимбал системи Шунда ознаки цимбального стилю зазнали більш чіткого окреслення, що пов'язане з розвитком інструменту і значно розширило можливості виконавства. Крім того, важливою ознакою формування самобутньої цимбальної стилістики є фольклорні традиції, саме вони розкривають багатство та відмінність різних стилів. Проте, варто зазначити, що розвиток цимбального стилю стосується не тільки фольклору, але й професійної музичної культури. Адже імпровізаційний характер виконуваної музики цимбалістів-віртуозів вказує на розвиток професіоналізму. Але ми не відкидаємо й той факт, що саме мистецтво музикування побудоване на фольклорі, проте за рівнем майстерності вказує на формування професійної цимбальної стилістики.

Висновки до першого розділу

В першому розділі ми проаналізували історичну й наукову літературу з досліджуваного нами питання. Зокрема, розглянули особливості еволюції і трансформації цимбалоподібних інструментів в світі.

Аналіз історичних джерел показав, що цимбалоподібні інструменти одні з найдавніших, а своєрідна нотація для них випереджує, більш як на тисячу років, згадувані в музиці першозразки. Цікавим є той факт, що інструменти такого типу були поширені на всіх континентах, мали різні назви і навіть способи гри, проте для них притаманна спорідненість за будовою чи формою. Відповідно до цього, ми описали класифікацію шести груп цимбалоподібних інструментів (за Т. Бараном). Кожна з груп дає змогу аналізувати історичні процеси розповсюдження інструментів. Різні наукові погляди дозволяють нам простежити безпосередній зв'язок між певними групами цимбалоподібних інструментів та відповідно до цього паралель між тими інструментами, що були колись й побутують сьогодні.

В даному розділі ми також розглянули виконавське мистецтво, традиції «Шунда», «Аллага», «Рац», що дало можливість проаналізувати початок зародження шкільництва та появу перших шкіл гри на цимбалах. Це спонукало прослідкувати за етапами вдосконалення конструкції інструменту та виведення його на професійний рівень музичного виконавства. Саме Йозеф Шунда збагатив виразові та тембральні можливості цимбалів, що сприяло розвитку техніки гри, завдяки йому цей інструмент утвердився як об'єкт професіоналізму і поширився у всьому світі. Про розвиток цимбального мистецтва свідчить поява нотних збірників для цимбалів завдяки Гезі Аллага. Щодо Алладара Раца, то саме він першим звернув увагу музичного світу на цимбали як універсальний інструмент. Аналізуючи вище сказане, ми можемо стверджувати, що виконавське мистецтво на цимбалах кінця XIX – початку XX століття своїм розвитком завдячує цим трьом видатним особистостям.

В першому розділі дипломної роботи ми детально розкрили особливості природи інструменту у формуванні самобутнього цимбального стилю. В цьому аспекті було виявлено вагомий вплив фольклору на основі якого, як правило, будувався імпровізаційний стиль цимбалістів-віртуозів.

Таким чином, ми дійшли до висновків, що еволюція і трансформація цимбалоподібних інструментів відбувалася відповідно до історичних етапів та тенденцій, що впливали на зміни в музичному світі. Це спонукало до появи концертного інструменту, шкіл гри, збагачення нотної літератури та, як наслідок, утвердження цимбалів в професійному музичному світі, формування їх самобутнього, неповторного стилю.

РОЗДІЛ II

ЕВОЛЮЦІЯ ЦИМБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЯК СКЛАДОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

2.1 Українські модифікації цимбалоподібних інструментів

Важливою складовою української інструментальної культури є цимбальне мистецтво. Саме йому притаманна своєрідна традиція, що формувалася віками та характеризується національною свідомістю.

У різних регіонах України побутували цимбали. Самобутні якості цього інструменту та його поширення в народній творчості пов'язане з історичними процесами. Багато народів, по праву, вважають цимбали своїм національним інструментом. Щодо України, то як самостійний інструмент цимбали використовуються не часто, як правило, їх поєднували з іншими народними інструментами: сопілка, бандура, скрипка. Так формувалися невеликі колективи, капели, в їх складі було від двох до п'яти учасників.

Сам процес модифікації українських цимбалів був тісно пов'язаний із національно-культурними відмінностями. Так, звичайно, є спільні риси в будові кожного з різновидів цимбалоподібних інструментів, що свідчить про те, що на стадії формування етносу між ними безсумнівно був зв'язок. Цікавим є те, що зміни, які відбувалися пов'язані з епохальними явищами в історичному та культурному розвитку нації, саме вони сприяли, перш за все, технічному збагаченню можливостей інструменту та розширенню його музичної виразності.

Перші згадки про цимбалоподібні інструменти, що мають безпосереднє відношення до процесу модифікації українських цимбалів, оскільки звідси вони беруть свій початок, датовані VI століттям. «В цей час на Русі була популярна цимбалоподібна цитра, знана під назвою гуслі, а пізніше було досліджено її зв'язок із псалтирем» [7, с 47]. Варто зазначити, що цей

інструмент дуже специфічно розвивався на території Східного Полісся і використовувався для супроводу пісень.

Цікаво, що М. Лисенко описував можливість потрапляння цимбал такого типу в Україну: «До типу гусел-псалтиря належать і споріднені з ними цимбали – інструмент старовинний, занесений, певне, зі сходу» [36, с 15]. Також є твердження окремих музикознавців про занесення цимбалів на територію України з Угорщини [8].

Щодо документальних згадок цимбалів в Україні, то першу з них знаходимо у словнику П. Житецького – XVII століття. Пізніше, в різних словниках, поруч з описами інших музичних інструментів зустрічаються також опис цимбалів. Проте питання походження самого інструменту, на території України, залишається відкритим. Різні науковці трактують його по різному.

Ми вважаємо, що цікавим є твердження В. Лисенка-Дністровського. Він схиляється до думки, що «на територію України цимбали завезла українська молодь, що навчалась в університетах Німеччини, Франції, Італії, а також кочові циганські оркестри» [38].

О. Білинський припускає, що шляхів потрапляння цимбалів на територію України є три: з Білорусі, куди їх у першій половині XIII століття могли занести німецькі співаки-мінезингери; з Угорщини – через Закарпаття на Гуцульщину, Галичину на Правобережну Україну; циганами, які переселились у XV ст. до Польщі, а пізніше – на схід, себто до України [12].

Хоча, цікавим є той факт, що частина дослідників вважає що поширення цимбалів на територіях сусідніх держав відбулося саме завдяки впливу української традиції музичного інструменталізму. Так, польські дослідники стверджують, що шляхом поширення цимбальної музики до польського населення була перердача від українського [71].

Це свідчить про взаємовпливи народів та взаємопроникнення культур. На нашу думку, варто відзначити взаємовпливи народів, які проживали на Південно-Західних українських землях. Тут цимбали стали центральним

інструментом клейзмерської капели. Цимбалісти-клейзмери відіграли важливу роль в музичному житті Львова. Саме тут, на початку ХХ століття було випущено серію записів їхньої музики з участю цимбал. Проте, досліджуючи витoki і модифікацію українських цимбалоподібних інструментів слід розуміти, що їх інструмент був дещо відмінний від класичного уявлення цимбалів. Візуально клейзмерівські цимбали нагадували ксилофон – набір дерев'яних брусочків на солом'яній підстилці. Ми не погоджуємось з думкою дослідників: О. Незовибатька [44] та М. Береговського [10], про зарахування М. Гузікова, який грав на такому інструменті до ряду одних з найвизначніших українських цимбалістів ХІХ століття. І схиляємось до думки Т. Барана, що це недоречно і науково необґрунтовано [60]. Власне такі неточності відбуваються через брак досліджень на дану тему і залишають за собою ряд питань, що стосуються не лише потрапляння інструменту на територію України, але й власне до процесу вдосконалення цимбалів, їх будови та зовнішнього вигляду.

Вперше опис українських цимбалів знаходимо в працях М. Лисенка [36]. Саме він звернув увагу на самобутність цимбалів та вказав на те, що в різних регіонах побутують різновиди цього інструменту. Слід зазначити, що поруч з рисами структурних ознак, які дають можливість прослідкувати паралелі між різними видами українських цимбалів і їх прототипів, в різних етнорегіонах виявленням національної своєрідності є власне поява різних зразків цимбалів притаманних конкретному регіону. Так, наприклад на Гуцульщині та Покутті цимбали трактують як мелодичний інструмент, поруч з цим Поділля і Бойківщина використовує цимбали в якості ритмічного і гармонічного супроводу, іноді на перший план виходить ударна особливість інструменту; Полісся використовує цимбали для інструментального музикування; Буковина зазнала помітного впливу румунсько-молдовського ансамблю «Тарф», а Закарпатська цимбальна музика увібрала в себе риси словацької, угорської та циганської культури.

Отже, використання цимбалів на українських землях мало абсолютно різний контекст. Суттєві відмінності прослідковуються і в функційному навантаженні цимбаліста під час гри в ансамблі, і в конструкції самого інструменту.

В характеристиці М. Лисенка вказані особливості звукоряду, строю та описані способи гри: «здавна колись струни на цимбали натягувались по одній (пізніше по дві, по три). Стрій – діатонічний, далі став хроматичний. Звукоряд – спочатку три октави, далі чотири октави. Грають, вдаряючи по струнах дерев'яними молоточками або колотушками. Вживаються, переважно, до супроводу інших інструментів при танцях: скрипки, баса» [36, с 28].

К. Квітка в своїй праці «Професійні народні співці й музиканти в Україні» описує творчість та побут цимбалістів, характеризує національну приналежність цимбал. Автор чітко характеризує стрій, способи тримання, манери виконання, можливості співу під супровід цимбального акомпанименту. К. Квітка зазначив, що «давні стилі співу й гри професійних народних артистів гинуть значно швидше, ніж давні стилі в загальнім співі, при тім гинуть майже недосліджені, – ми не маємо, наприклад, жодного запису зразка п'єс українських дударів, цимбалістич, «троїстої музики», не маємо й достатніх описів самих манірів гри на інструментах, окрім хіба кобзи» [26, с 11].

Видатний харківський музикант, драматург, етнограф Гнат Хоткевич в своїй праці «Музичні інструменти українського народу» висвітлив історію поширення цимбалів в Україні. Його робота визнана класичним дослідженням етномузикології, власне цимбалам належить чотири розділи «струнові ударні» [68].

Висвітлюючи місце українських цимбал у системі наукових поглядів Гната Хоткевича Н. Супрун зауважила: «В Україні цимбали відомі з давніх часів, особливо на Гуцульщині, де вони виступали ансамблевим інструментом» [63, с 8]. Варто зазначити, що Гуцульщина відрізняється

виключною самобутністю, особливим регіональним колоритом. У гуцулів широко розвинена танцювальна традиція. Серед усього кола народних танців неабияку роль набуває старовинний чоловічий танець – аркан, який носить священну та магічну функції. Назва танцю походить від етруського слова «arcanus», що означає прихований, таємний, мовчазний.

Існує декілька легенд та переказів, що свідчать про походження цього танцю. Так, вважалося, що танець «аркан» вперше виконали гуцульські витязі з кельтських племен бойків або галлів, які проживали в Карпатах. Деякі українські археологи стверджують, що корінь слова «arta», який має певну спільність із назвою танцю, зустрічається в назві трипільської держави Аратта та слов'янської – Артанія чи Оратанія. Цікаво, адже в народних переказах засвідчується той факт, що аркан був улюбленим танцем Олекси Довбуша, який очолив партизанську боротьбу проти панів на Прикарпатті. Серед мешканців Галичини, Закарпаття та Буковини Довбуш став символом мужності та нескореності народу, прагнення до волі. Отже, аркан – це мужній, сильний та вольовий танець чоловіків, які постійно знаходилися в стані боротьби та переслідувань. Тому танець має ритуальне та символічне значення, пов'язане із посвяченням та бойовою підготовкою. Аркан виконується в нерозривному колі, що символізує братерство, міцність товариської підтримки і, водночас, життєву силу, сонячну енергію та світло, добро та надію. Своєрідність танцю полягає в швидкій зміні рухів та ритмів, які танцюристи виконують постійно перебуваючи у зімкненому колі та з топірцями в руках [65].

Аркан танцюють лише під «живу» музику. Тільки так можна передати справжню запальну енергію танцю, що живиться своєрідною містикою гуцульської музики, звучанням народних інструментів, колоритними награваннями скрипки та сопілки. Проте основний інструмент в аркані – це бубен, який задає темп, чеканить ритм, підтримуючи притупування, присідання та розкручування танцюристів.

Нерідко учасником інструментального ансамблю чи оркестру стають цимбали – інструмент, який широко розповсюджений в інструментальній практиці західноукраїнських земель. Цимбали – центральний «персонаж» троїстих музик, гра яких часто супроводжувала танці [65].

Спираючись на науковий погляд Б. Котюка який аналізував цимбали як важливий елемент гуцульської фольклорної традиції, можна стверджувати, що зародження гуцульської весільної капели відбулось як наслідок дуету цимбаліста і скрипаля, що дає право називати її традиційною [61].

Цікавим є те, що сам танець аркан дуже часто використовувався в цимбальній музиці Гуцульщини. Саме тому багато професійних творів для цимбалів, як правило - це обробки народної, зокрема, танцювальної музики. Серед такого доробку, особливо вирізняється обробка народного танцю – аркан, написана для цимбалів у супроводі фортепіано, яку зробив Петро Юсипчук. Автор зумів яскраво та колоритно передати всі відтінки гуцульської музики, її танцювальні ритми, але із рештою – відтворити красу та велич життя гуцулів, їх життєві принципи та ритуальну символіку народного свята.

Отже, як бачимо цимбали мають своєрідну національну приналежність і в різних регіонах розвивалися і вдосконалювалися по різному.

Як би там не було, потрапивши на територію України цимбалоподібні інструменти не просто прижилися, але й значно вдосконалилися і назавжди стали частиною музичної культури українського народу. Розвитковий характер накопичення культурних цінностей сприяв тому, що трактування виразових можливостей українських цимбалів значно розширилось. Почали виникати народні інструментальні ансамблі, капели, цимбалісти супроводжували власний спів, а сам інструмент вдосконалювався.

До появи хроматичної конструкції українських цимбалів Чернігівської музичної фабрики інструмент пройшов тривалий процес модифікації. Спочатку цимбали виготовлялися самоучками, які мали на меті збагатити тембральні можливості вдосконалюючи саму конструкцію. Як правило,

цимбали виготовляли народні майстри самостійно вибираючи розміри, форму інструменту, підбираючи породу дерева. Для більшості таких цимбалів був притаманний діатонічний стрій, струни вільно розміщалися на деці [51]. Як бачимо, єдиного принципу побудови і строю не було, тому в різних регіонах інструмент мав відмінності в діапазоні, строї, конструкції, звукоряді.

Досліджуючи модифікацію українських народних цимбал можна прослідкувати, що на початковому етапі цимбали мали форму трапеції, виглядали як ящик з резонатором та підставками для струн. Їх діатонічний стрій обмежував вибір ладів і тональностей, а поділ струн давав змогу видобувати два звуки кварто-квінтового співвідношення. Такий опис ми знаходимо в дослідженнях О. Незовибатька [44].

Натомість М. Лисенко, описуючи народні цимбали зауважив відмінність у кількості бунтів струн в інструментах різної конструкції. Збільшення кількості струн досягалося шляхом переділення струн підставкою. Лисенком було зафіксовано і розташування басових струн, ними називали ті струни, на яких виконавець грав партію в нижньому регістрі. Для народних цимбалів характерним було виконання мелодії.

Цікаво, що струни для цимбалів робили з мідного дроту, палички з берези чи клена, а ключ мав форму молотка. Особливістю гри на народних цимбалах було те, що струни не приглушувалися. Грали переважно сидячи, але були виконавці, що виконували музику під час ходьби, тобто стоячи. Такий опис ми знаходимо дослідженні М. Лисенка: «на цимбалах грають сидячи: цимбаліст кладе їх собі на коліна і молоточками вибиває по струнах. Але крім цього цимбаліст навішує цимбали собі на шию через довгий ремінь і грає на них стоячи, навіть ходячи (як – от на весіллях). Це ще збільшує голос цимбалів» [39, с 36].

Аналізуючи процес вдосконаленн українських цимбалів, ми помітили надзвичайний талант та винахідливість народних майстрів, про що свідчить різна будова інструментів та відмінні способи розміщення струн. Наприклад,

М. Сидоренко – харківський цимбаліст-самоучка, виготовив двобічні цимбали. Майстер натягував струни з обох боків: з одного боку струни настроювались в натуральному мажорі, а з іншого – в гармонічному. Такий не типовий спосіб розширював виконавські можливості народних цимбалів. Не зважаючи на те, що двобічні цимбали мали багатий тембр і силу звучання, вони не стали популярними серед цимбалістів і не поширились. Основною причиною цього став не зручний спосіб гри (цимбали треба було ставити на лаву, що створювало небезпеку їх зсунути) та незручність у транспортуванні. Власне з цих причин цимбали Сидоренка не виготовляли для загального вжитку, хоча майстер зіграв важливу роль в процесі вдосконалення українського інструменту.

В цілому, сам факт того, що в різних регіонах України, в різний період народними майстрами виготовлялися цимбали свідчить про рівень зацікавленості даним інструментом і вказує на тривалий процес його модифікації. Адже інструменти виготовлені народними майстрами мали чітко продуману схему розміщення струн, гарний зовнішній вигляд, широкий діапазон та зручні молоточки для гри (Додаток Є). Спільною їх рисою було розміщення кленових підставок на верхній деці, на них кріпилися струни. Звичайно в них були відмінності: кожний інструмент мав свій звукоряд (діатонічний, або хроматичний), стрій.

Процес модифікації українських цимбалоподібних інструментів можна відслідкувати завдяки пам'яткам культури XVI – XVIII століть. Спочатку це були об'ємні інструменти з 10-12 бутнами струн, а згодом вдосконалені до 40 бунтів струн та хроматичним строєм.

Важливу зміни в українському цимбальному виконавстві під впливом інших народних інструментів, зокрема бандури. Гра в ансамблях з бандурою спонукала до додавання струн, тому в удосконалених цимбалів було декілька варіантів строю, крім тих що були записані М. Грінченком та М. Лисенком. Інструмент майстер І. Гашенка мав власний стрій: в перій октаві був мі-бемоль, а другій мі. Сам майстер обґрунтовува це різнохарактерністю

мелодій, сумні ми граємо низько, а веселі та жартівливі на високих тонах [45].

Прослідковуючи особливості зміни строю в різних цимбалах можна помітити цікаву тенденцію: для інструментів, що грали в ансамблях троїстих музик був притаманний стрій записаний Лисенком, тоді як для цимбалів в поєднанні з бандурою з'являвся свій стрій. Інструмент відомого бандуриста М. Кравченка мала схожий стрій з цимбалами І. Гашенка, що вказує на взаємовплив даних народних інструментів.

Виготовлення, в 1930 році, перших оркестрових бандур, харківського типу, із строем у фа-мажорі, стало причиною появи цимбалів з таким самим строем. Проте це значно обмежило цимбали у виборі тональностей. Так утворився змінений (діатонічний) стрій, який відрізнявся від того, що був записаний М. Лисенком. Попри бандури харківського типу, в різних регіонах, популярними були інструменти київського типу. Такі бандури також вплинули на модифікацію строю в цимбалах.

В 1950 році на Тернопільщині В. Стадником було розширено і вдосконалено стрій записаний М. Лисенком. Вдосконалений цимбалістом стрій дав можливість виконувати музику засновану на діатонічних ладах, з використанням хроматичних звуків. Такий тип строю дістав назву «гуцульський» та розповсюджений не лише на Тернопільщині, але й на Франківщині та в Прикарпатті.

В 1970 році О. Блиськом – чернівецьким цимбалістом, записаний мішаний стрій, його також називають «буковинський». Не зважаючи на це в окремих регіонах Чернівецької області цимбали мали «напівгуцульський» та «напівбуковинський» стрій.

Таким чином можна побачити, що в різних куточках України відбувався процес вдосконалення строю цимбалів. Центральні та Східні області будували звукоряд пристосовуючись до строю бандур київського та харківського типів; тоді як в Західних регіонах були притаманні зразки строю записаного М. Лисенком, але розширеного та доповненого [36].

Пошук ідеального для цимбалів строю не припинявся, що спонукало до вдосконалення конструкції самого інструменту. Значний вплив на процес модифікації українських цимбалів здійснили Ю. Барташевський та В. Тузиченко, саме вони мали на меті створити вдосконалені цимбали зі строєм в до-мажорі, та обладнати його механізмом зміни тональностей. Власне це значно ускладнило роботу і тому майстри відмовились від механізму, натомість створили звичайні цимбали з хроматичним строєм в до-мажорі. Цей інструмент не був досконалим, автори декілька разів змінювали розміщення звуків зупинившись на кварто-квінтовому принципі.

Одночасно із еволюцією строю змінювалася і форма українських цимбалів. Активна робота по модифікації українських народних цимбал почалася з 40-х років ХХ століття. Різні майстри, зокрема: А. Возняк, І. Скляр, О. Незовибатько, В. Зуляк, прагнули вдосконалити цимбали враховуючи досвід попередників, зокрема Й. Шунда.

Власне, О. Незовибатьку вдалося створити коцертні цимбали (Додаток Е). Беручи в основу народні цимбали, зафіксовані М. Лисенком в ХІХ столітті він створив цимбали прима, альт та бас, відповідно до основ концертного виконавства. Цей інструмент є важливим етапом в процесі модифікації українських цимбал, адже поклав основу розвитку академічного цимбального виконавства [33].

Українські цимбали конструкції О. Незовибатька досить швидко увійшли в концертну і педагогічну практику. Варто зазначити, що особливістю цього інструменту було те, що майстер встановив хроматичний стрій правильно розмістивши струни хроматичного звукоряду (на горизонтальному рівні, без дублювання звуків), що дало можливість зручно виконувати пасажі не залежно від тональності; створив і встановив спеціальні підставки для струн (врахував їх розміщення і особливість натяжки); виготовив спеціальні молоточки для ударів (саме вони створювали красивий звук); створив цимбали з таким корпусом, що витримував натяжку струн. Ввесь цей надзвичайно складний технологічний процес дав

можливість існувати цимбалам і до сьогодні. Створена нова конструкція сприяє не лише покращенню звучання інструменту, але і встановленню єдиного строю [45].

Вдосконалені українські цимбали швидко розповсюджувались серед професійних виконавців. Тому починаючи з 1951 року Чернігівська фабрика музичних інструментів почала виготовляти модифіковану конструкцію українських цимбалів, які згодом здобули популярність далеко за межами України. Їх використовували в оркестрах народних інструментів, капелах, ансамблях.

Як бачимо, з появою нового інструменту збагатились його виконавські можливості. В цей час для цимбалів відбулося своєрідне професійне становлення, їх почали включати в склад професійних колективів. З метою підсилення звучання бандур в середньому і нижньому регістрах Київська капела бандуристів використовувала цимбали. Згодом цимбали увійшли до складу Державної зразкової капели бандуристів УРСР та ансамблю бандуристів Українського радіокомітету під керівництвом М. Опришко. Використовували цимбали і для супроводу вокальних ансамблів, так, в Національному хорі імені Григорія Верьовки вони супроводжували квартети, тріо, дуети. Власне таке використання інструменту значно збагачувало колорит звучання та привертало увагу до цимбалів. Вже наприкінці радянської епохи в Україні було більше трьохсот хроматичних українських цимбалів, які використовувалися не лише у виконавстві, але й під час навчання гри.

Отже, українські цимбали пройшли надзвичайно складний процес модифікації. Розглянутий нами еволюційний процес, вказує на регіональний аспект поширення цимбалоподібних інструментів в Україні. А шляхи його потрапляння, на наші землі, й досі не мають наукового обґрунтування.

Аналіз побутування цимбалів на українських територіях, а також врахування конструктивних особливостей інструменту, дало можливість виявити низку особливостей в строї, стилістиці та технічних можливостях

цимбалів. Здійснений опис розкрив відмінні та спільні риси інструментів, що існували колись і є популярними сьогодні. Перелічені вище аспекти є важливим етапом модифікації українських цимбалів.

2.2. Становлення академічної традиції українського цимбального виконавства та перспективи розвитку

У широких масах побутує думка, що «академічна мистецька освіта» - це освіта, що дається в навчальних закладах, які мають назву «Академія мистецтв». Раніше, в ХІХ столітті, це було справді так, проте сьогодні вона не відповідає дійсності. Адже для повноцінного оволодіння вибраною спеціальністю необхідно пройти декілька шаблів, зокрема мистецьку (музичну школу), спеціалізоване училище, консерваторію.

Пріоритетним завданням будь якої мистецької школи, не залежно від виду творчої діяльності, є набуття фундаментальних знань про вибрану художню галузь. Вона має сприяти естетичному, професійному, творчому розвитку особистості, надихати його на вивчення і подальше розповсюдження моральних, духовних і художніх цінностей.

Структура професійного цимбального навчання це чітка система, в якій державні навчальні заклади співіснують поруч із приватними викладачами-індивідами та спеціалізованими приватними навчальними закладами.

Цимбальна академічна традиція в Україні має доволі розгалужені та неоднорідні витoki. Причина такого явища пов'язана із територіальною розчленованістю України протягом багатьох століть. Зокрема, окремі частини Вітчизни доволі відчутно підпадали під ідеологічний вплив національних політик різних імперій як на Лівобережній, так і на Правобережній Україні.

Протягом більш, ніж трьох століть Слобідська (Лівобережна) Україна перебувала під ідейно-ментальним впливом внутрішньої політики царської

Росії, що побудована на ієрархічній системі управління багатонаціональною сукупністю народів, що населяли її територію.

Весь Південь, зокрема Причорномор'я, протягом багатьох століть заселяли вихідці із різних країн. Саме тут перетинаються давньогрецька, тюркська, османська культури. На цій території мирно співіснують нащадки вірменських, балканських та народів Малої Азії. «Свої культурні традиції зберегли спадкоємці гугуазів та німецьких колоністів, болгар, греків та кримських татар. Варто зазначити, що у кожного з цих народів є власний музичний інструмент, що подібно до цимбал, бере свій початок від давньоєврейського псалтиріона» [7, с 36].

Українське Полісся і частково Поділля з часів Литовського князівства не втратило національних і духовних зв'язків із Балтійським краєм. В побуті ця близькість проглядається не явно, проте, на рівні фольклору, вона є незаперечною. Найкращим цьому доказом є існування однотипних музичних інструментів.

Відмінна ситуація склалася на територіях Західної України – Волині, Галичині, Буковині, Закарпатті та Поділлі. Тут історично проглядаються національні контакти із чехами, словаками, молдаванами, румунами, угорцями. Перебування цих територій протягом майже півтора століть в складі Австро-Угорської імперії, а також співіснування в одному екзистенційному просторі із представниками ромської, давньоєврейської культур – все це призвело до формування особливої культурної спадщини регіону. Особливої уваги заслуговують дві останні ланки, що беруть свій початок від культури Шумеру та Давньої Індії. Як наслідок, культура Західної України вміщає в собі як риси культур Нового часу, так і відголоски давніх світових цивілізацій. Цимбали як один із найдавніших музичних інструментів світу – яскравий тому приклад [57].

Мистецька школа – це не лише заклад початкової, середньої та вищої освіти. Це, також, добре функціонуючий механізм збагачення здобувача освіти, за допомогою формальних та неформальних принципів, правил та

норм організації. Це, безумовно, керована чіткими традиціями, принципами, естетичними поглядами система. Мистецькі школи – це навчальні заклади, що функціонують за законами аперцепції [69].

За словами видатного німецького філософа Годфріда Ляйбніца, під аперцепцією слід розуміти передачу знань і попередньо набутого досвіду. Величезного значення, свого часу, цьому поняттю надавав відомий український науковець Олександр Потебня. Він зазначав, що подібні уявлення минулого проходять свою повсякденну апробацію. На їх основі формулюються певні постулати. Саме тому, першопочатковим завданням шкіл є культивування та оберігання постулатів, а також прогресивний їх розвиток.

Беручи за основу фундаментальні засади шкільництва, які сформувалися протягом століть, а також, з огляду на певні регіональні особливості кожної території зокрема, зауважимо, що однією із ознак творення регіональної мистецької школи, як особливого, самостійного явища, є потреба в ґрунтовній науковій фіксації дослідниками або практикуючими методистами головних особливостей, що характерні лише для даної мистецької школи. На базі зафіксованих наукових спостережень і методологічних порад музикантів-практиків створюють підручники. Автори підручників – це дослідники мистецького середовища, фіксатори методичних і творчих процесів у школах [7].

На територіях сучасної України сформувалися регіональні центри вивчення, навчання й культивування цимбальної майстерності. Варто зазначити, що кожен із них розвивається згідно законів аперцепції, тобто існує на основі спорідненості із попередньо набутими навичками та цінностями. За свідченнями відомих європейських та українських етноорганологів, в національному цимбалознавстві спостерігаються значні досягнення в галузі теоретичних дисциплін із цимбального виконавства, у вивченні історії виникнення та розповсюдження на територіях сучасної України цимбал, еволюції їх будівництва на базі існуючих виробничих

потужностей. Ми покладаємо великі надії, що актуальна економіко-політична ситуація в Україні не стане перешкодою для просування цимбального мистецтва, а й стане рушійною силою до його розвитку, цимбальний еволюційний рух успішно продовжиться [4].

Теоретичне підґрунтя цимбалознавства сформувалося завдяки науковим працям багатьох дослідників, зокрема: Філарета Колесси, Миколи Лисенка, Миколи Грінченка, Климента Квітки, Гната Хоткевича, а також на результатах етнографічних експедицій Бели Бартока, Оскара Кольберга, Станіслава Мерчинського. Основоположником професійного цимбального шкільництва в Україні став харківський віолончеліст, бандурист, учень Гната Хоткевича, композитор і диригент Леонід Григорович Гайдамака, адже завдяки його працям, а також творчим здобуткам його учнів Георгія Казакова та Олександра Незовибатька, було покладено початок професійному, академічному навчанню по всій Україні.

У 1922 р. Л. Г. Гайдамака створив на базі Харківського клубу «Металіст» капелу бандуристів, яка з 1928 року переросла у Преший оркестр українських народних музичних інструментів. Саме тоді до його складу було впроваджено цимбали системи «Шунди» [22]. Згодом, саме на них грав О. Незовибатько, щ обував на той час цимбалістом-самоуком.

Олександр Дмитрович Незовибатько (1918-1977) розпочав свою музичну кар'єру як домбрист. Навчався в Харківській робітничій консерваторії, пізніше в Харківському музично-драматичному інституті. Працював у Оркестрі українських народних інструментів під керівництвом Л. Гайдамаки. Саме тут почав самостійно вчитися грі на цимбалах. Будучи відданим своїй справі, не переставав вчитися ніколи, саме тому, в 1926-27 рр. підвищував свою техніку гри на відділенні ударних інструментів у Московській консерваторії. Із 1928 року переїхав до Києва, де став почесним членом Київської державної капели бандуристів, з котрою, в свою чергу, було пов'язане його подальше творче життя. О. Д. Незовибатько навчався на заочному відділенні Київської консерваторії в класі О. Мінківського.

Навчання і практичну діяльність завжди поєднував із науковою та методичною працею. Результатом цього став виданий в 1966 році перший в Україні підручник із цимбалознавства – «Школа гри на українських цимбалах» [45]. Пізніше, в 1971 році, після опрацювання і доповнення методичного матеріалу практичними рекомендаціями захистив кандидатську дисертацію на тему «Українські цимбали та їх удосконалення» [45]. Саме тому, формування Київської школи цимбал слід асоціювати із його іменем. Серед її найвідоміших представників такі цимбалісти, як заслужені артисти України Юрій Гвоздь, Віктор Мацко, Андрій Войчук, Володимир Овчарчин, Павло Туету. Окремо варто виділити заслуги Василя Гуренка, що стояв біля витоків Українського академічного фольклорного ансамблю «Калина». Цікавим є той факт, що всі ці цимбалісти використовували різні за конструкцією цимбали. До них належать і цимбали власного виготовлення, і білоруські, і подільські, і виготовлені в Мельнице-Подільській майстерні, народні інструменти. Досить часто виконавці найвідоміших державних колективів, вихідці із Буковини, Закарпаття та Гуцульщини використовують у своїй концертній діяльності регіональні зразки цимбал.

Як описував у своїй дисертації О. Незовибатько, українські цимбали це вдосконалений музичний інструмент, прародичі якого використовувалися в різний час, на різних територіях України. Їх описують в своїх монографіях видатні етномузикознавці. Л. Гайдамака, у співпраці із відомим конструктором музичних інструментів Герасимом Снігирьовим виготовили інструмент із хроматичним строем і діапазоном в дві октави. Наприкінці 40-х років ХХ століття, О. Незовибатько розробив нову конструкцію цимбалів – приму, альт, бас [45]. Починаючи із 1964 року, розпочалося фабричне виробництво концертних цимбалів за кресленнями О. Незовибатька, які той розробив у співпраці із конструктором і бандуристом Іваном Михайловичем Скляром. Ці цимбали ще й до сьогодні присутні в багатьох музичних колективах.

Проте, основою академічного виконання на теренах України все ж залишаються концертні цимбали системи «Шунди», або їх українська модифікація – великі українські концертні цимбали. Своєму розповсюдженню вони завдячують Дмитру Попітчуку, що використовував їх як в навчальній, так і в концертній діяльності.

Трохи іншою склалася мистецька ситуація в Харкові, що з 1919-го по 1934 рік був першою столицею УРСР, а також і по всій Слобожанщині в цілому. Досить яскраво простежуються тісні зв'язки із білорусами. Особливо це відчувалося у період сталінських репресій, і так званої «боротьби з буржуазним українським націоналізмом». Старання радянського режиму знівелювати український рух і витіснити всі впливи європейської культури призвели до усунення із практичного вжитку цимбали системи «Шунди», а також український різновид концертних цимбал. Запозичення технік і теоретичного та практичного матеріалу білоруської системи навчання цимбальному мистецтву мало прорадянський характер. Через їхнє використання радянська партноменклатура намагалася боротися із проявами національної свідомості українців. Проводилася постійна пропаганда зближення між народами, що проживали на території СРСР, як інструмент використовували затушування та уніфікацію культурно-історичних відмінностей. Білоруські цимбали масово закупували в будинки культури, музичні школи та гуртки художньої самодіяльності. Етнічні українські інструменти ігнорувалися на всіх рівнях здобування музичної освіти.

Завдяки плідній праці та старанням Л. Г. Гайдамака, лише протягом останніх декількох десятиліть спостерігається розквіт Харківської цимбальної школи.

Тепер у Харкові концертні цимбали «Шунди» вивчаються на всіх рівнях здобуття музичної освіти. Своім буйним розвитком, Харківська цимбальна школа завдячує провідному педагогу по класу цимбалів, заслуженій діячці мистецтв України, доценту Олені Опанасівні Костенко, учениці професора Й. Жиновича [4]. Вона продовжила культивувати його

методики виконавства на білоруських цимбалах, зібрала довкола цього інструменту талановиту молодь. Також займається активним просуванням оригінальних творів харківських композиторів, які ті пишуть для концертних цимбалів системи «Шунди». До плеяди цих авторів належать – Анатолій та Ігор Гойденки, Леонід Катохін, Лариса Донник.

Станом на сьогоднішній день, можна досить аргументовано сказати, що Харківська та Київська цимбальні школи займають передову позицію серед північних та східних регіонів України. В той же час, на Правобережжі формується десяток регіональних осередків, що формують базу цимбального професіоналізму на територіях сучасної України від початкової освіти до вищої школи та концертної діяльності.

Музичні заклади освіти, розташовані на територіях Хмельницької та Тернопільської областей, формують подільський осередок цимбальної академічної освіти. Визначальною є постать Ігора Брухалю. Освіту здобув у Львівській музичній академії, в класі народного артиста України, професора Тараса Барана. Із сольними концертами, у складі симфонічного оркестру, а також як член джаз-фолк гурту «BRIО», об`їхав всю Україну, від Херсона до Ужгорода. Його педагогічна діяльність пов`язана із Тернопільським музичним училищем імені С. Крушельницької. Заслуговує особливої уваги Хмельницький ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», серед незмінних учасників якого цимбаліст Дмитро Конюх.

Поліський осередок вважають дуже перспективним завдяки потужній базі вищої мистецької освіти. Завдячувати слід Ярославу Зозуляку, засновнику відділу народної інструментальної музики в Рівненському музичному училищі. Він також був засновником Рівненського оркестру народної музики «Древляни», у співпраці із доцентом Рівненського інституту мистецтв В`ячеславом Логвіном. Серед найбільш активних розповсюджувачів цимбального мистецтва на Рівненщині, особливої уваги заслуговує професор Святослав Мельничук. Завдяки його плідній праці було створено потужний клас цимбальної освіти на базі Інституту мистецтв,

Рівненського державного університету. У творчому доробку професора є збірка «Концертні твори для цимбалів», де гармонійно поєднуються твори львівських та харківських композиторів – Богдана Котюка, Анатолія та Ігоря Гайденків, Станіслава Людкевича, Оксани Герасименко. Також не варто забувати і про «Слобожанський оберіг» з опусів для цимбал Лариси Донник. Педагог, редактор, Народний артист України, активний пропагандист музики для цимбалів, професор Святослав Мельничук доклав всіх зусиль для об'єднання митців-цимбалістів із різних регіонів країни, для усвідомлення національної автентичності Української цимбальної школи [7].

Івано-Франківський осередок скоро здобуде статусу Прикарпатської цимбальної школи. Здобувачі освіти в своїй навчальній діяльності використовують цимбали системи «Шунди». Класи цимбальної майстерності відкриті майже у всіх містах регіону, таких як Ворохта, Богородчани, Городенка, Калуш, Космач, Яблунів, Яремче, Косів. Загалом- більше 20 шкіл по всій області. Випускники шкіл отримують можливість вступити до Івано-Франківського музичного училища імені Д. Січинського. Навчальний заклад засновано 1940-го року на основі Станіславської консерваторії імені С. Монюшка. Вищу освіту випускники муз. училища здобувають в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, а також інших ВУЗах України. Тема народного професіоналізму цимбалістів Покуття та Гуцульщини заслуговує особливої уваги етноорганологів країни. Для нашого дослідження більш важливою є науково-методична діяльність інституту. Юрій Гулянич, молодий вчений–методист, кандидат мистецтвознавства, завдяки своєму глибокому підходу до вивчення сфери цимбалознавства та методичним розробкам в галузі оволодіння мистецтвом гри на цимбалах, здобув визнання на теренах України. Відомі представники Івано-Франківської цимбальної школи, члени Муніципального оркестру народної музики «Рапсодія» - цимбалісти Тарас Слободян та Костянтин Борух, в також заслужений працівник культури України, керівник

Коломийського оркестру «Гуцулія», цимбаліст Микола Ковцуняк вже давно представляють Прикарпаття на всеукраїнських конкурсах та оглядах [5].

Формування Волинського осередку цимбальної творчості краю тісно пов'язане із іменем засновника першої Волинської цимбальної школи – Романа Скіри. Навчався у музичній школі м. Луцька по класу бандури, згодом самостійно опанував гру на цимбалах. Захоплений надзвичайною тягою юнака до гри, В. Тузиченко виготовив іменні цимбали для Р. Скіри. Опанування музичними інструментами на цьому не закінчилося, пізніше він оволодів грою на мандоліні, гітарі, фортепіано, трубі. Після закінчення музичної школи працював у Волинському народному хорі. З 1954 по 1958 рік Р. Скіра навчався гри на цимбалах у Київському музичному училищі імені Р. Глієра. Із 1959 року по 2003 рік працював у Луцькій музичній школі, а також Луцькому музичному училищі, де викладав гру на цимбалах. Сьогоднішня Волинська академічна цимбальна освіта представлена таким пропагандистом цимбал, як доцент Петро Юсипчук. Юні музиканти мають можливість навчатися музичних школах регіону, середню освіту здобувати в музичному училищі, а вищу – в Інституті мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Л. Українки. Волинь на теренах України представляють не тільки викладачі методисти, а й майстри із виготовлення цимбал, як от Володимир Тузиченко, що здобув визнання завдяки розробці цимбал із розсувними ніжками [9].

Завдяки тісним контактам міст Закарпаття із мистецьким середовищем Румунії, Словаччини та Угорщини, де цимбали відіграють провідну роль в розвитку музичної культури як основа багатьох колективів, Закарпатська мистецька школа свого часу надзвичайно швидко розвивалася. Серед її основоположників слід згадати художнього керівника Ужгородської філармонії і першого директора Ужгородського музичного училища Дезидорія Євгеновича Задора. Завдяки його плідній праці, побачили світ не тільки твори для цимбалів соло, а й концерт для цимбалів та симфонічного оркестру, котрий до сьогоднішнього дня є одним із найяскравіших зразків

цимбального професіоналізму на рівні сучасного мистецького висловлювання [30]. Навчався Д. Задор у Празі, викладав у Будапешті. У довоєнний час багато гастролював в Європі. Не слід забувати й інших видатних цимбалістів Закарпаття, як от Йозеф Базел, що написав багато творів для цимбалів, Леонтій Ленарт – основоположник вивчення цимбалів у місті Ужгород, Володимир Короленко – соліст філармонії та багатьох оркестрів. Сьогодні осередку є не настільки перспективним, адже, незважаючи на давні традиції використання інструменту в цьому регіоні країни, сьогодні навчання гри на цимбалах не має пріоритетного значення.

Придніпровський академічний осередок об'єднує в собі три області – Черкаську, Дніпровську а також Кіровоградську. Пропагандистом народного мистецтва на Придніпровщині є ансамбль народної музики «Росава», що функціонує у складі Черкаської обласної філармонії. Його засновник та незмінний керівник, випускник Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка, цимбаліст-віртуоз, заслужений артист України Микола Петрина. За створення концертних програм, солістка ансамблю «Росава», народна артистка України Раїса Кириченко була удостоєна звання Лауреата національної премії імені Т. Г. Шевченка [25].

Львівський академічний осередок представлений надзвичайно широкою плеядою викладачів-методистів, практикуючих виконавців, майстрів із виготовлення та ремонту цимбалів. Його часто асоціюють із учнем Л. Гайдамаки - Геогієм Миколайовичем Казаковим. Після закінчення навчання в Харкові, переїхав до Києва, де продовжив навчання по класу домбри у Київській консерваторії, в класі професора М. Геліса. Після успішного її закінчення, залишився працювати викладачем. У повоєнний час Г. Казаков отримав направлення на роботу до Львівської консерваторії. Починаючи із 1970 року розпочав викладати цимбали. Серед найуспішніших його випускників Василь Петрованчук, Святослав Мельничук, Микола Петрина, Тарас Баран, Роман Самотіс, Ярослав Зозуляк [7].

2.3 Утвердження цимбального мистецтва на Буковині

Буковина – неповторний, своєрідний регіон, який завжди був багатий духовними здобутками та культурними традиціями.

Своєрідне географічне розташування Буковинського краю є причиною історичних та культурологічних змін. Він розташований на межі європейських держав. На території Буковини проживають представники різних етносів, які не зважаючи на взаємовплив зберегли свою ідентичність [15].

Варто зазначити, що свого часу Буковина знаходилась в складі різних держав: Австро-Угорщини, Румунії, Молдови, СРСР, України. Прослідковуючи історичний розвиток цимбального мистецтва, ми неодноразово наголошували, що епіцентром зародження інструментальної цимбальної музики була Австро-Угорщина. Тому розвиток цимбального мистецтва нерозривно пов'язаний з цією країною. «Незаперечним є факт формування цимбального стилю під впливом інструментального фольклору Трансильванії та Буковини. Якщо зв'язок угорських музикантів з трансильванським фольклором очевидний, то румунські віртуози джерело своїх імпровізацій бачили на Буковині» [7, с 95].

Перші згадки про цимбальне мистецтво на території Буковини датовані ХІХ століттям. В цей час, інструмент був задіяний в ансамблях та капелах. Виражаючи буковинський фольклор цимбальна партія була переважно імпровізаційного характеру з гострим ритмічним малюнком. Цікаво, що розвиток цимбального мистецтва на Буковині проходив під впливом історичних процесів, внаслідок чого відбувався синтез фольклору і професійного виконавства, що мало вагоме значення для розвитку і зростання музичної культури краю. Саме Буковина подарувала Україні та світові відомих постатей, серед них багато музикантів, зокрема цимбалістів, які відіграли надзвичайно важливу роль в утвердженні цимбального мистецтва.

Немалу роль у музичному житті Буковини відіграв місцевий талант Йоганн Кауфман. Він народився у 1807 році в Чернівцях у сім'ї пекаря. Мистецькі здібності з'явилися ще в дитинстві, але батьки вважали, що він повинен мати належну професію, тому проти своєї волі Йоганн став годинниковим майстром. Згодом, отримавши немалий спадок від батьків, Йоганн повністю перебував під владою творчих бажань. Малював пейзажі, портрети, складав вірші, з пристрасстю займався музикою, грав у смичковому квартеті. Певний час віддавав перевагу цимбалам, але неперевершеної віртуозності досяг у грі на флейті.

Одним з наймузичніших сіл на Буковині є Шипинці. Велика кількість жителів цього села володіє грою на різних музичних інструментах, а кут Загребля відомий тим, що кожен його мешканець музикант. В Шипинцях народилась ціла плеяда відомих талановитих музикантів, вони були серед засновників та перших виконавців Буковинського ансамблю пісні й танцю.

Однією із визначних постатей цього краю є Ілля Міський. Його творчість відіграла важливу роль в розвитку музичного життя краю, Іллю Міського заслужено називають основоположником цимбальної школи на Буковині.

Ілля Михайлович Міський (Додаток 3) - народився 30 серпня 1920 року в селі Шипинці Кіцманського району Чернівецької області, в музичній сім'ї. Його батько виготовляв музичні інструменти, зокрема цимбали та скрипки, і сам добре грав на них. Свою любов до музики він передав синам – Іллі та Корнелієві.

Дитинство Іллі проходило в умовах, коли Буковина була в складі королівства Румунії. Не зважаючи на це, з дитячих років, навчаючись в сільській школі, Ілля Міський опановує гру на цимбалах, трубі, скрипці, перемаючи її у глиницьких музик. Вже після сьомого класу він починає грати в ресторанному оркестрі в Чернівцях, де знайомиться із капельмейстром військового оркестру румунської армії. І вже в 1934 році в

чотирнадцятирічному віці Ілля Міський стає вихованцем вище згаданого оркстру. В цей час, він добре опановує гру на цимбалах.

В 1937 році Міський вступає в Чернівецьку консерваторію (зараз коледж мистецтв імені Сидора Воробкевича), яку закінчує аж в 1953 році. Слід зазначити, що навчання в консерваторії було надзвичайно коштовним, тому Ілля Міський займався весільною грою, яка була забороненою студентам. Паралельно із навчання в консерваторії він служив в оркестрі румунського полку, де молодого музиканта поважали, але через подальші воєнні події музикант припинив свою діяльність у вище згаданому оркестрі [49].

Після приєднання Північної Буковини до УРСР в Чернівецькій філармонії організували молодіжний естрадний оркестр, учасником якого стає Ілля Міський. В травні 1941 року починається гастрольна діяльність оркестру до Модови та Одеської області. Виступ буковинських музикантів викликав справжнє захолення у публіки, про них говорили в пресі, радіо, газетах та радо вітали всюди. Початок війни став причиною припинення гастрольної діяльності Іллі Міського, але поруч із фронтовими буднями він не полишав музику. Після перемоги, разом із колективом, Міський повертається в Чернівці, а згодом й до рідного села.

В Шипинцях Ілля організовує хороший оркестр, формує репертуар, здійснює обробки народних пісень. В 1946 році колектив виборює право виступати на обласній сцені в Чернівцях, а згодом на фестивалі в Києві, де здобуває перемогу.

В 1948 році музиканту пропонують очолити оркестр Чернівецького кінотеатру імені Ольги Кобилянської. Поруч з оркестром Ілля Міський створює квартет цимбалістів при обласному Будинку народної творчості.

В 1954 році працює в Буковинському ансамблі пісні й танцю. Під керівництвом Міського колектив гастролював в Румунії, де виконувались не лише обробки музиканта, але й пісні на тексти відомих буковинців: Ю. Федьковича, І. Кутеня, М. Бакая, Л. Курявенка та інших.

Паралельно з цим набирає учнів і відкриває при музичному училищі клас цимбалів, що стало вагомою подією у розвитку цимбального мистецтва Буковинського краю. З цього приводу Василь Ватаманюк зазначив, що «основоположником української школи гри на цимбалах слід вважати Іллю Миколайовича Міського». В нього вчилися відомі музиканти України та Молдови [49].

Отже, як бачимо, важливе місце в житті музиканта займала педагогічна діяльність. Він працює викладачем по класу скрипки і цимбалів в Чернівецькому культурно-освітньому училищі. Протягом багаторічної викладацької та творчої діяльності Міський виховав багато професійних мізикантів і керівників найкращих аматорських музичних колективів області. Зокрема: Г. Агратіна – викладач по класу цимбалів Київського вищого музичного училища ім. Р. Глієра, Д. Попічука – народний артист України, П. Теуту – професор Кишинівського інституту мистецтв ім. Музическу.

Ілля Миколайович Міський постійно виступав перед жителями міста. Популяризував свою майстерність на радіо і телебаченні. У музичному світі І. Міський відомий не лише як диригент, цимбаліст, скрипаль, трубоч, композитор, етнограф, але і як майстер виготовлення інструментів.

Як композитор, він автор творів: «Рапсодія № 1», «Рапсодія № 5», «Концертна п'єса», «Фантазія на українські теми». Пісня на слова Миколи Бакая «Анничка» та багато інших увійшли до репертуару професійних і самодіяльних колективів області та України. Його твори популярні й за межами України. Багатогранна діяльність митця знаходить теплі відгуки серед широкого кола шанувальників його творчості, вона є взірцем для прийдешніх поколінь – продовжувачів культурної спадщини Буковинського краю [48].

Ілля Міський нагороджений грамотами профспілок, обласного управління культури та Міністерства культури України, орденом «Знак пошани», нагрудним знаком профспілок «За досягнення в самодіяльному мистецтві». Член правління відділення Всеукраїнської музичної спілки.

Заслужений працівник культури України (1976). Лауреат обласної літературно-мистецької премії ім. Сидора Воробкевича (1994).

Помер 26 листопада 2005 року. Похований в Чернівцях.

У 2010 році в рідному селі Шипинці відбувся перший музичний фестиваль «Шипинські передзвони», приурочений 90-річчю від дня народження Іллі Міського [53].

Попичук (Попічук) Дмитро Георгійович народився 15 листопада 1939 року в селі Магала Новоселицького району Чернівецької області — український виконавець на народних інструментах (цимбали та інші). Заслужений діяч мистецтв України (1993). Народний артист України (1998) [51].

У 1963 році закінчив Київську консерваторію (нині Національна музична академія України імені Петра Чайковського), клас Марка Геліса. Перший випускник консерваторії по класу цимбал, довгі роки працював там викладачем, виховав цілу плеяду музикантів.

З 1959 року працював солістом Ансамблю пісні Держтелерадіо УРСР, Державного українського хору імені Григорія Верьовки. З 1992 року працює в Державній капелі бандуристів України (нині Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди) диригентом оркестрової групи. Художній керівник фольклорного ансамблю «Козаки» [52].

Щербан Микола Михайлович народився 4 квітня 1941 року в селі Вали Вижницького району Чернівецької області — музикант, педагог, Заслужений працівник культури УРСР.

Працював в Чернівецькому культосвітньому училищі з 1967 року. За роки роботи у відділі народних інструментів показав себе, як досвідчений професійний музикант. Гастролював як виконавець та артист ансамблю по Чернівецькій області, а також по Україні, Румунії, Польщі, Литві, Росії [2].

Вніс вагомий внесок в українську культуру як організатор та керівник оркестру народних інструментів училища. Більш за все, проявляв себе як викладач. Результат його праці - в успіхах його студентів. Це - народний

артист України, професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського Агрatina Г., лауреати республіканських конкурсів Панцьо В., Федорюк О., Лобачук В., Войчук В., Паланюк В., лауреати Міжнародних конкурсів: Нікіфоруk М., Панцьо В., Попельницький А., Польовчик В., Войчук А. Все своє уміння, свою любов до цимбал намагався прищепити своїм студентам. Привчав їх до наполегливої, детальної праці, поваги до обраної професії.

Лауреат обласної літературно-мистецької премії ім. С.Воробкевича (2001) [54].

Агрatina Георгій Іванович (Додаток І) народився 05 квітня 1948 року в селі Маршинці Новоселицького району Чернівецької області - виконавець на народних інструментах (цимбали, сопілка, най), педагог. Доцент (1992), професор (1999). Народний артист УРСР (1990).

Закінчив Київську консерваторію (1978) та аспірантуру. Лауреат 1-ї премії Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах (К., 1977) [13].

З 1977 року - соліст Національного оркестру народних інструментів України; від 1977 року – викладач музичної академії.

Характерні риси інтерпретацій - висока виконавська майстерність, чистота звуку, глибоке проникнення в зміст твору, ліризм. Автор транскрипцій творів української класики, обробок народних мелодій для оркестру народних інструментів.

Опублікував навчальну програму з класу цимбалів для вузів культури і мистецтва (1997). Має платівку (1986), компакт-диск (1996), аудіокасети.

Багато гастролював як соліст-цимбаліст в Україні та за кордоном (Австрія, Канада, Росія, Німеччина, Болгарія, Франція та інші країни) [55].

Білак Юрій Миколайович народився 05 травня 1951 року в селі Черногузи Вижницького району Чернівецької області - цимбаліст, культурно-громадський діяч. Член Асоціації діячів естрадного мистецтва України (1989). Заслужений діяч мистецтв України (1998).

Закінчив Чернівецьке музичне училище (1969), Київський педагогічний інститут (1974). У 1969 - 1970 рр. працював солістом-цимбалістом оркестру народних інструментів Музично-хорового товариства України (Київ), від 1971 р. - в оркестрі народних інструментів українського телебачення і радіо, 1973-1984 рр. - керівник оркестру, заступник головного диригента і директор Київського обласного об'єднання музичних ансамблів [11].

1984 - 1996 рр. - художній керівник і директор Київського концертно-естрадного об'єднання музичних ансамблів, від 1996 р. - один з ініціаторів створення і перший заступник голови Агентства охорони прав виконавців (України), від 1998 р. - генеральний директор приватного підприємства «Лексіс» і співзасновник ТРК «ICTV». Засновник фольклорного ансамблю «Веселі музики» (1973). У складі ансамблю здійснив запис аудіоальбомів і компакт-дисків: «Дай же нам, доле!» (1993), «Карі очі» (1994), «Танці на селі» (1995), «Їдемо далі» (1997), «Music from the Ukrainen «Veseli muzyky» (1998) [16].

Кавацюк Іван Михайлович (Додаток К) народився 21 січня 1961 року в селі Мишин Коломийського району Івано-Франківської області, в родині музикантів. Дід був скрипалем, а батько – цимбалістом, брати грали на ударних інструментах. Саме від батька музикант перейняв любов до цимбал. І вже з п'яти років почав опановувати гру на даному інструменті.

Музиканти-професіонали Кавацюки створили у Мишині окрему родинну капелу та музикою заробляли собі на життя. Свої перші гонорари Іван Кавацюк заробив на весіллях, а згодом прагнув навчатися більш професійно грати на цимбалах, тому вступив в Коломийську дитячу музичну школу, де грав у відомому, на той час, ансамблі «Трембіта».

В 1978 році вступив до Дрогобицького музичного училища, у 1986 році – до Рівненського державного інституту культури. Навчаючись там постійно бере участь в престижних міжнародних конкурсах та фестивалях. Лауреат міжнародних конкурсів і фестивалів: 1986 р. – м. Баямаре (Румунія), 1987 р. –

м. Будапешт, 1988 р. – м. Балатон (Угорщина), 1989 р. – острів Левкада (Греція) [3].

Грав в оркестрі народних інструментів «Аркан», вчителював у ДМШ м. Делятина, на Прикарпатті. Цікавим біографічним фактом є те, що І. Кавацюк досі грає на батьківських цимбалах яким понад сто років

На I Всеукраїнському фестивалі «Червона Рута» Іван Кавацюк грав у відомому ансамблі «Заграва». Саме тут він вперше почув чарівний голос буковинської співачки О. Савчук. В 1990 році разом із Оксаною Савчук Іван Кавацюк створив дует «Писанка», при Чернівецькій філармонії. Вони вирішили об'єднати цимбали і голос в українській народній пісні. Завдяки цьому даний дует став перлиною українського мистецтва, своєрідною візитною картою, якою пишається Буковина.

Слід зазначити, що дует «Писанка» концертував у багатьох містах України і за кордоном, популяризуючи народну буковинську пісню. На теренах Буковини Оксана Савчук та Іван Кавацюк ревно служать національній ідеї, популяризуючи українську пісню в супроводі цимбал. Саме завдяки «Писанці» багато шедеврів буковинського фольклору почув світ [47].

В доробку дуету – 7 аудіо альбомів, виданих в Україні (1992, 1996, 1997, 2003), Канаді (1994, 1995), США (1993); перший компакт-диск, записаний у Росії (м. Москва, 1994), а також три компакт-диски видані в Україні (1998, 2000, 2003) з щедрівками та великодніми піснями, веснянками, гаївками, коломийками.

Про дует «Писанку» знято музичні телефільми: «Любов моя і смуток – Буковина», «Карпатські мотиви» (1989), «Святвечір» (1991), «Забута пісня» (1994), «Барви «Писанки» (1995), «Віри не скарай» (1997), «А ми такі паровані» (1998), «Моя родино християнська» (2000) тощо.

У його репертуарі біля тисячі пісень інструментальної народної музики, дум, балад. У великі християнські свята музикант приходиться до своїх

шанувальників з новими концертно-телевізійними програмами «Писаночко-голубочко» (1996) та «Різдво у «Писанки» (1998, 1999, 2003).

Пісні «О, Всехвальна» та «Два ангели» композитора В. Сиротюка у виконанні дуету «Писанка» стали лауреатами Всеукраїнського радіофестивалю «Пісня року» 1989 та 2003 рр., а пісня «Киріє Елейсон» отримала I премію та «Золоту Ніку» фестивалю «Пісенний вернісаж» (2000). Під час різдвяного бенефісу дует «Писанка» 2003 року отримали найвищу нагороду Української греко-католицької церкви – медаль «Божої Матері».

В 1996 році Івану Кавацюку присуджено Міжнародну премію «Дружба». Лауреат обласної літературно-мистецької премії ім. Сидора Воробкевича (2000). Заслужений артист України (1997). Народний артист України (2015). Нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня (2008). Почесний громадянин Буковини (2016) [46].

Завдяки Івану Кавацюку та концертній діяльності дуету «Писанка» українські цимбали звучали по всьому світу.

Буришин Олесій Васильович (Додаток Л) - український педагог-музикант по класу цимбалів, завідувач циклової комісії секції народних інструментів Чернівецького коледжу мистецтв імені Сидора Воробкевича, активний музично-громадський діяч, співголова обласної асоціації народно-інструментальної музики Чернівецького обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки [20].

Народився 10 березня 1982 року в селі Крутеньки Хотинського району Чернівецької області. Закінчив Хотинську ДМШ (1997 р. клас викладача Рогова А. К.), а у 2001 році – Чернівецьке училище мистецтв ім. С. Воробкевича (клас цимбалів М. М. Щербаня) за спеціальністю «Музичне мистецтво». Здобув кваліфікацію викладача, артиста, керівника ансамблю, оркестру. У 2005 році отримав повну вищу освіту за спеціальністю «Музична педагогіка та виховання», здобув кваліфікацію учителя музики та українознавства в ЧНУ ім. Ю. Федьковича. Працював артистом оркестру (цимбали) Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю

Чернівецької обласної філармонії (2000-2012 рр). З 2003 р. - викладач Чернівецького училища мистецтв імені С. Воробкевича по класу цимбалів [21].

Студенти класу Буришина О. В є переможцями та лауреатами багатьох престижних конкурсів, зокрема: Гордей Альнона II місце Всеукраїнський конкурс «Волинська гуковиця», Матковський Тарас III-місце, дипломант конкурсу - Явдошняк Іван (м. Луцьк 2010); «Бурштинові нотки» - лауреат Садовий Василь III-місце (м. Рівне 2010); Червона рута 2011 р. Іван Явдошняк лауреат першої премії у жанрі українського автентичного фольклору за напрямком сольна інструментальна музика; Курка Ярослав став лауреатом обласної мистецької програми «Нові імена» 2011 р. м. Чернівці; диплом Володимирі Рибюку II-місце у Другому Всеукраїнському конкурсі «Волинська Гуковиця» м. Луцьк 2011 р; диплом Ярославу Курці IV-місце у Другому Всеукраїнському конкурсі «Волинська Гуковиця» м. Луцьк 2011 р; диплом II-го ступеня в третій категорії отримав Василь Садовий переможець XVII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь» 2012 р. м. Кіровоград; дипломанти I-го ступеня XVII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь» 2012 р. м. Кіровоград - Ілля Павлюк, Тарас Матковський; диплом II-го ступеня в третій категорії отримав Юрій Майданський переможець XVIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь» 2013 м. Кіровоград; диплом з відзнакою в третій категорії отримав Ігор Гаврилюк переможець XVIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь» 2013 м Кіровоград; диплом I-го ступеня в четвертій категорії отримав Тарас Матковський переможець XVIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь» 2013 м. Кіровоград; диплом II-го ступеня в четвертій категорії отримала Лясівська Інна переможець XVIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь» 2013 м.

Кіровоград; диплом II-го ступеня в четвертій категорії отримав Володимир Рибюк переможець XVIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь» 2013 м. Кіровоград; диплом Майданському Юрію I-місце у Третьому Всеукраїнському конкурсі «Волинська Гуковиця» м. Луцьк 2013 р; диплом Матковському Тарасу II-місце у Третьому Всеукраїнському конкурсі «Волинська Гуковиця» м. Луцьк 2013 р; диплом Лясовській Інні II-місце у Третьому Всеукраїнському конкурсі «Волинська Гуковиця» м. Луцьк 2013 р; диплом Садовому Василю III-місце у Третьому Всеукраїнському конкурсі «Волинська Гуковиця» м. Луцьк 2013р;

У 2013 році студентка Лясовська Інна стала лауреатом обласної мистецької програми «Нові імена» м. Чернівці, та м. Києві. А в 2014 році студент Павлюк Ілля став лауреатом обласної мистецької програми «Нові імена» м. Чернівці.

Випускники класу цимбалів Буришина О. В. Ризуняк Петро, Мороз Іван, Фейчук Юрій, Матковський Тарас, Лясовська Інна, Садовий Василь, вступили до Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського; Курка Ярослав, Павлюк Ілля - до Львівської національної академії ім. М. Лисенка, Тимофій Ігор; Сиротюк Оксана, Скутар Іван, Гордей Альона, Рибюк Володимир вступили в ЧНУ ім. Ю. Федьковича; Явдошняк Іван вступив у Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника.

Буришин О. В. є упорядником авторського збірника Заслуженого артиста України Жукова О. П. «Концертні твори для цимбалів та баяна» для вищих навчальних закладів I-II та III-IV рівнів акредитацій.

Нагороджений дипломом за високі педагогічні досягнення у м. Рівне «Бурштинові нотки» (2010); Подякою за популяризацію виконавства на цимбалах та активну участь у Другому Всеукраїнському конкурсі «Волинська гуковиця» м. Луцьк 2011 р.; Грамотою за високий професійний рівень підготовки студента Курки Ярослава до участі в XIX обласному відбірковому турі огляду-конкурсу Всеукраїнської мистецької програми «Нові

Імена» м. Чернівці 2011р.; дипломом за підготовку переможця XVII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах у номінації «Цимбали» м. Кіровоград 2012 р.; Дипломом за підготовку переможця XVIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах у номінації «Цимбали» м. Кіровоград 2013 р.; нагороджений Грамотою за високий професійний рівень підготовки студентки Лясовської Інни до участі в XXI обласному відбірковому турі огляду-конкурсу Всеукраїнської мистецької програми «Нові Імена» м. Чернівці 2013 р.; нагороджений Грамотою за високий професійний рівень підготовки студента Павлюка Іллі до участі в XXII обласному відбірковому турі огляду-конкурсу Всеукраїнської мистецької програми «Нові Імена» м. Чернівці 2014 р [35].

Рибюк Володимир Анатолійович (Додаток М) народився 4 серпня 1995 року в селі Карапчів Вижницького району Чернівецької області, в родині музикантів. Його прадід був цимбалістом, а батько грав на трубі. З 10 років почав навчатися гри на цимбалах у Вашківецькій дитячій музичній школі. Його першим вчителем був Рибюк М. М. Після закінчення музичної школи, в 2010 році, вступив до Чернівецького коледжу мистецтв імені Сидора Волорбевича (клас викладача Буришина О. В).

В 2016 році вступає на кафедру музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Де захищає дипломну роботу на тему: «Музичний інструмент цимбали. Еволюція, історія розвитку» та здобуває ступінь магістра. В цей період розпочинає педагогічну діяльність, як викладач по класу цимбл Красноільської музичної школи, а згодом і КБУ «Музичної школи № 4» м. Чернівці.

З 2018 року працює в Чернівецькій обласній філармонії в складі ансамблю народної музики «Плаї» під керівництвом Миколи Гакмана та по сумісництву в оркестровій групі Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю імені Андрія Кушніренка (керівник – народний артист України Ярослав Солтис).

Володимир Рибюк є лауреатом Всеукраїнських конкурсів та фестивалів: II-місце у Другому Всеукраїнському конкурсі «Волинська Гуковиця» м. Луцьк 2011 р, переможець XVIII Всеукраїнського фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Провесінь».

Поруч з концертною та педагогічною діяльністю займається реставрацією цимбал.

Стовпюк Андрій (Додаток Н) - відомий музикант-цимбаліст, учасник всеукраїнських конкурсів та фестивалів. Народився 3 березня 1999 року в селі Нижній Вербіж, Коломийського району, Івано-Франківської області. Любов до цимбал Андрій перейняв від дідуся - Михайла Стовпюка, який був цимбалістом-самоучкою, часто разом з колективом виступав на фестивалях та концертах. Мрією дідуся було, щоб онук став цимбалістом, тому він подарував йому свій інструмент та став ініціатором того, щоб Андрій навчався в музичній школі.

Вже з 2 класу Андрій Стовпюк почав опановувати гру на цимбалах у дитячій музичній школі села Нижній Вербіж. Першим його вчителем був Атаманюк Ярослав Іванович. Починаючи з дитячих років музикант прагнув популяризувати цей інструмент всюди, тому брав участь в обласних конкурсах виконавців на цимбалах.

Після закінчення музичної школи вступив до Чернівецького коледжу мистецтв імені Сидора Воробкевича (клас викладача Буришина О. В.). Після закінчення, в 2018 році вступив до Чернівецького університету імені Юрія Федьковича, а згодом до Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Протягом 2018-2020 років Андрій займався педагогічною діяльністю: працював викладачем по класу цимбал в КБУ «Музичній школі № 4 м. Чернівців».

Ідея створити гурт «Zaral» виникла в коледжі мистецтв. Спочатку це був дует Андрія Стовпюка (цимбали) та Сергія Ганджі (гітара). Вони грали вуличну музику, яка припала до серця чернівчанам, згодом хлопців

запросили на радіо Буковина, саме тоді в Андрія виникла ідея розвивати гурт.

Навчаючись в Чернівецькому університеті «Zaral» доповнили ударними, тоді ж запросили Івана Прекаску. Сьогодні в гурті грають: Андрій Стівпюк - цимбали, Олексій Маркес - гітара, Іван Прекаска - кахон. Вони захопили серця слухачів в інтернеті, адже популяризують українське, дають новий подих народній музиці. Гурт виконує найрізноманітніші композиції: світові хіти, українські народні пісні у власному аранжуванні, авторські твори.

Популярність до колективу прийшла після виступу Андрія з відомим в Україні музичним гуртом «Kazka» в м. Коломия. Кавер, написаний музикантом, на пісню «Плакала», здобув перемогу на конкурсі, через нестандартне виконання саме цимбал. Завдяки чому Стівпюк взяв участь в «Drive for life fest».

В 2021 році «Zaral» став учасником популярного талант-шоу «Україна має талант», де хлопці виконали авторську композицію «Семантика», присвячену пам'яті відомого цимбаліста Петра Казаківа, історією якого вони надихнулися. Буковинський гурт відразу припав до смаку українському слухачеві, адже хлопці майстерно володіють народними інструментами.

Отже, як бачимо Буковинський край став своєрідним осередком музичного життя. Він відіграв важливу роль в утвердженні цимбального мистецтва, адже став місцем розквіту творчих талантів І. Міського, Ю. І. Кавацюка, Ю. Білака, Г. Агратини, Д. Попічука, М. Щербана, О. Буришина, В. Рибюка, А. Стівпюка та інших. Саме вони сприяли популяризації цимбал та дали можливість українській народній пісні зазвучати по-новому. Як бачимо, на Буковині цимбальне мистецтво не лише зазнало розвитку, а й стало основним чинником, що дав можливість виразити буковинську музичну культуру, з її самобутніми, регіональними особливостями, як частину загальнонаціонального українського мистецтва.

Висновки до II розділу

В другому розділі, ми розглянули особливості розвитку українського цимбального мистецтва та детально описали модифікацію цимбалоподібних інструментів. Слід зазначити, що історія потрапляння цимбал в Україну досі невідома, існує велика кількість джерел, але науково необґрунтовано і не доведено жодної версії. Хоча, сам факт побутування цимбалоподібних інструментів в IV столітті (в часи Київської Русі їх називали гуслі), дає нам можливість прослідковувати їх багатовікову історію. Варто відмітити, що перші документальні згадки про цимбали датовані XIV століттям. З цього часу цимбалоподібні інструменти в Україні зазнавали модифікації.

В даному розділі ми детально описали еволюцію строю та зміни, які зазнав інструмент у зв'язку з прагненням покращити звучання та збагатити виконавський репертуар. Коротко проаналізували внесок найвідоміший майстрів в розвиток цимбального мистецтва, який нерозривно пов'язаний з творчістю Т. Барана, О. Незовибатька, Д. Попічука. В цьому аспекті, на нашу думку, варто відмітити О. Незовибатька, який вдосконалив конструкцію цимбал, завдяки чому вони утвердились як професійний музичний інструмент.

Вагоме місце в розвитку цимбального виконавства належало становленню української академічної традиції. На нашу думку, саме академічне виконавство є важливим фактором збагачення репертуару для цимбал. Варто зазначити, що становлення академічної цимбально-виконавської традиції є важливим чинником сучасного музичного процесу.

Окреме місце в другому розділі належить аналізу утвердження цимбального мистецтва на Буковині. Саме Буковина є важливим осередком становлення музичної культури в Україні. Ми детально розглянули історію розвитку та становлення цимбал в цьому регіоні, проаналізували діяльність відомих буковинських цимбалістів.

Отже, як бачимо, що українське цимбальне мистецтво пройшло надзвичайно складний процес модифікації. Розглянутий нами еволюційний

процес, дає можливість стверджувати, що в Україні цимбали мали регіональний аспект поширення. А починаючи з другої половини ХХ століття цимбали утвердились в академічному інструментальному виконавстві.

ВИСНОВКИ

В дипломній роботі проведено науково теоретичне узагальнення історичних етапів становлення цимбалоподібних інструментів та проаналізовано особливості розвитку цимбального мистецтва в Україні.

Висновок до нашого дипломного дослідження узагальнює результати, які були сформовані у вступі.

- аналіз наукової літератури з даної теми дав можливість систематизувати науково теоретичну базу, яка необхідна в рамках нашого дипломного дослідження. Ми детально проаналізували праці як сучасних дослідників, зокрема: Т. Барана, О. Білинського, О. Юрченка, так і корифеїв музичної історіографії: Г. Хоткевича, М. Лисенка, О. Незовибатька та інших;

- характеристика походження цимбалоподібних інструментів в світовій музичній культурі дала можливість прослідкувати історичні етапи та встановити певну періодизацію їх поширення. Ми простежили видиму єдність достатньо відмінних, на перший погляд, за формою, будовою, способом звуковидобування інструментів. Слід зазначити, що їх популяризація відбувалася в різних напрямках та з різною швидкістю накладаючись на місцеві різновиди схожих інструментів. Кардинальні зміни в історії відбулися в кінці XIX століття, коли Й. Шундою було сконструйовано нову модель професійних, високотехнічних цимбал. Саме з того часу почався розвиток та поширення цимбалів в професійне музичне середовище;

- визначення особливостей розвитку українського цимбального виконавства дав можливість стверджувати, що українські цимбали як музичний інструмент, пройшли складний процес модифікації від інструменту народного типу до концертного. Розглянутий нами еволюційний процес, вказує на регіональний аспект поширення цимбалоподібних інструментів в Україні. А шляхи його потрапляння, на наші землі, й досі не мають наукового обґрунтування.

Аналіз побутування цимбалів на українських територіях, а також врахування конструктивних особливостей інструменту дав можливість виявити низку особливостей в строї, стилістиці та технічних можливостях цимбалів. Здійснений опис розкрив відмінні та спільні риси інструментів, що існували колись і є популярними сьогодні. Перелічені вище аспекти вказують на перспективність розвитку цимбалоподібного мистецтва в Україні;

- вагоме місце у розвитку українського цимбального виконавства належить становленню академічної традиції. Варто зазначити, що цимбальна академічна традиція в Україні має доволі розгалужені та неоднорідні витoki. Причина такого явища пов'язана із територіальною розчленованістю України протягом багатьох століть. Зокрема, окремі частини нашої держави доволі відчутно підпадали під ідеологічний вплив національних політик різних імперій як на Лівобережній, так і на Правобережній Україні. На нашу думку, становлення академічної цимбально-виконавської традиції є важливим чинником сучасного музичного процесу України та вагомим фактором збагачення репертуару для цимбал. В цьому аспекті слід виокремити львівську композиторську регіональну школу;

- в роботі ми детально проаналізували особливості утвердження цимбального мистецтва на Буковині. Аналізуючи історичні етапи та передумови розвитку цимбал в цьому краї, ми побачили, що Буковина завжди була своєрідним центром музичного життя. На території Буковини проживають представники різних етносів, які не зважаючи на взаємовплив зберігали свою ідентичність. Буковина була місцем де розвинули свій творчий талант такі відомі представники цимбального мистецтва як: І. Міський, Ю. І. Кавацюк, Ю. Білак, Г. Агрatina, Д. Попічук, М. Щербан, О. Буришин, В. Рибюк, А. Стовпюк та інші. Саме вони сприяли популяризації цимбал та дали можливість українській народній пісні зазвучати по-новому.

Як бачимо, на Буковині цимбальне мистецтво не лише зазнало розвитку, а й стало основним чинником, що дав можливість виразити

буковинську музичну культуру, з її самобутніми, регіональними особливостями, як частину загальнонаціонального українського мистецтва;

Отже, проведене нами дослідження вказує на важливість вивчення українського цимбального мистецтва в синтезі зі світовим. Здійснений нами аналіз не вичерпує усієї різноаспектності заторкуваної проблематики, але характеризує важливу її частину, яка розкриває концертні цимбали з точки зору музичного професіоналізму.

Список використаних джерел

1. Алендер І. Музичні інструменти Китаю. М.: Музгіз 1958. С 27.
2. Багрійчук І. І звучали струни чарівні: концерт. *Буковинське Віче*. 2005. 30 берез. (№12). С 6.
3. Баннікова О., Довгань М. Видатні діячі культури та мистецтв Буковини. Чернівці, 2019. С. 13–15
4. Баран Т Світ цимбалів. Львів: Світ, 1999, 88 с.
5. Баран Т. Методологія цимбального звукоутворення та методичні засади раціоналізації виконавської техніки цимбаліста. *Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ – ХХІ століть*: Міжнародна наук.-практ. конференція. К., 2003. С. 106 – 122.
6. Баран Т. Національно-самобутнє і загальнолюдське як фактори формування цимбального стилю в добу глобалізації Львів: Музикознавство, 2007. С. 13
7. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник. Львів: Афіша, 2008, 224 с.
8. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М.: Музыка, 1966. 79 с.
9. Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2008. Вип. 67. С. 132–149.
10. Береговский М. Евреская народная музыка. М. : Сов. Композитор, 1987. С. 24-26.
11. Білак Ю. Буковина: імена славних сучасників. К., 2004. С.128.
12. Білінський О. І цимбалоньки тнуть... *Наука і суспільство*. 1984. (№ 5). С. 48–49.
13. Богайчук М. Література і мистецтво Буковини в іменах: словник-довідник. Чернівці, 2005. С.9.

14. Великий енциклопедичний словник: в 2-х томах. / за ред. А. Прохорова. М: Радянська енциклопедія, 1991. Т. 2. С. 146
15. Глібовицький І. Музичне життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Львів. нац. муз. акад. Ім. М.В.Лисенка. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.
16. Горенко-Баранівська Л. І. Білак Юрій Миколайович. *Енциклопедія сучасної України*. К., 2003. Т.2. С.759.
17. Гуцал В. Украинские народные наигрыши. М.: Музыка, 1986. 128 с.
18. Давидов М. Стильність гри як критерій виконавства. Харків: Молодь і ринок. 2008. С. 5–11.
19. Донцов О. Техніка оркестрового та інструментального перекладення. Донецьк: ДДК, 1999. 90 с.
20. Залуцький О. Авторський концерт Олександра Жукова. *Крайова освіта* 2011. 10 серпня. С.18-19.
21. Залуцький О. Музична критика на Буковині: хрестоматія; навч. посіб./ Чернівецький нац.ун-т ім. Юрія Федьковича, Чернівці: 2012. С.82-88.
22. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. К : Музична Україна, 1981. 112 с.
23. Ільченко О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності : монографія / відп. ред. А. Лащенко. Київ : КДІК, 1994. 116 с.
24. Історія української музики : у 6 т. / АН УРСР; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського / ред. Гордійчук М. Київ: Наукова думка, 1989–2004. Т. 1–5.
25. Калениченко А. Інструментальна Українська музична енциклопедія / ред.. Г. Скрипник. Київ: Інститут мистецтвознавства,

фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2008. Т. 2. С. 218–236.

26. Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти в Україні. Київ: Алерта, 1924. 114 с.

27. Кирдан Б. Украинский народный эпос. М.: Наука, 1965. 350 с.

28. Кобилюх В. Гуцульщина в праісторії та санскриті. Історія Гуцульщини. Львів: Логос, 2000. Т. 5. С. 8 – 52.

29. Колеса Ф. Фольклорні праці. К.: Наук. думка, 1970. 412 с.

30. Корній Л. Виконавство музичне / Українська музична енциклопедія / ред. Г. Скрипник. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2006. Т. 1. С. 350–351.

31. Костенко О. Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові / VI Світовий конгрес цимбалістів / наук. збірн.. Львів: Кобзар, 2001. С. 45–46.

32. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції / Конференція дослідників народної музики Червононоруських земель. Львів, 1991. С. 28 – 39.

33. Котюк Б. Цимбали як атрибутивний компонент семантики гуцульської фольклорної традиції / VI Світовий конгрес цимбалістів / наук.збірн. Львів : Кобзар, 2001. С. 51–54.

34. Круль П. Специфіка виникнення та формування народної музично-виконавської культури Галицького регіону Карпат. Івано-Франківськ. Карпатський край. 2013. С. 190–198.

35. Кушніренко А. М., Залуцький О. В., Вишпінська Я. М. Історія музичної культури й освіти Буковини. Чернівці. 2011. 376с.

36. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ, 1955. 62 с.

37. Лисенко М. Про народну пісню і про народність у музиці. К.: Мистецтво, 1955. 68 с.
38. Лисенко-Дністровський М. Цимбали. Народна творчість та етнографія. К.: Думка. 1968. С. 54–55.
39. Логвін В. Хрестоматія цимбального акомпанементу. Рівне, 1995. 55 с.
40. Ляшенко І. Взаємодія фольклорних і професійних традицій у процесі становлення національного стилю української музики. Київ: Музична Україна, 1976. 285 с.
41. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. С. 143–170.
42. Мельничук С. Цимбали на Волині. *Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології РДГУ у 10 т.* 2010. № 2. С. 120–123.
43. Назіна І. Беларускія народныя музычныя інструменты. Мінськ: Беларусь, 1997. С. 173 – 185.
44. Незовибатько О. Українські цимбали. К.: Україна, 1976. С. 12
45. Незовибатько О. Школа гри на українських цимбалах. Київ, 1966. 301 с.
46. Оксані Савчук та Івану Кавацюку присвоєно звання народних артистів. *Доба*. Чернівці: 2015. Вип. 33. С. 6.
47. Писаночко-голубочко / упоряд. О. Савчук, І. Кавацюк. Чернівці: Рута, 2007. 124 с.
48. Плішка А. Буковинські композитори : навч. посіб. / Чернівецький нац.ун-т ім. Юрія Федьковича , Чернівці, 2011. С. 37–38.
49. Поляк М. Ілля Міський. *Кіцманщина. Її минуле і сучасне*. Чернівці, 2013. С. 515–516.
50. Попічук Д. Г. Бібліографічний довідник мистецтво України / ред. А. В. Кудрицького. К.: 1997. С.485-486.

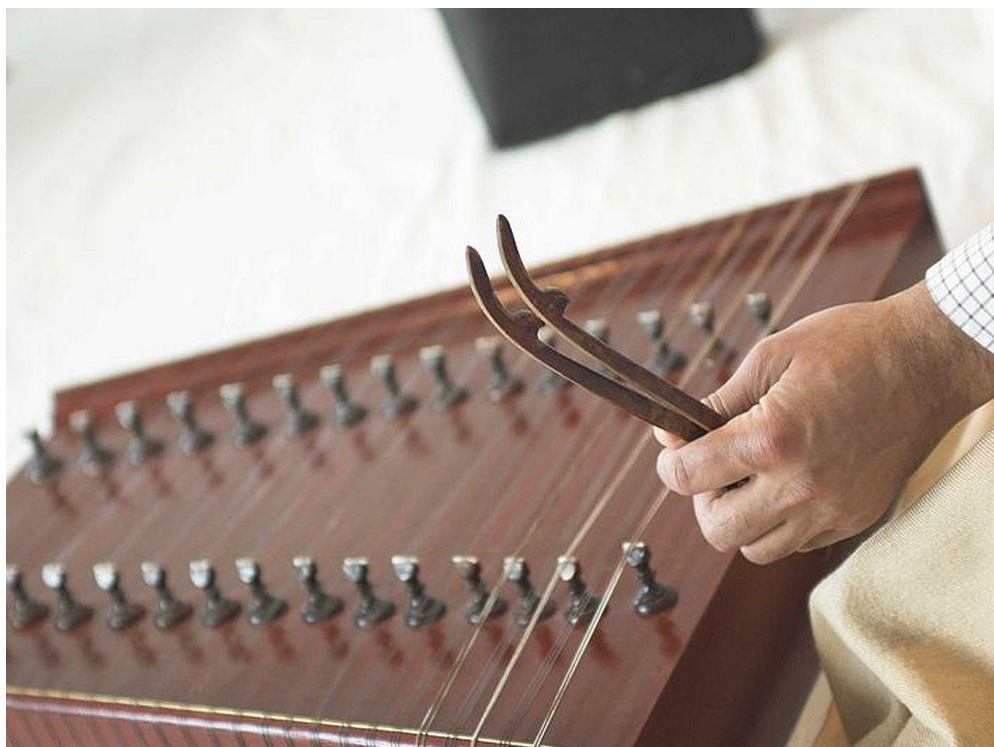
51. Попічук Д. Концертні твори для цимбал. Київ : Музична Україна, 1981. 64 с.
52. Приступко Н. Наші «Козаки» грають на всьому, що звучить. К.: Хрещатик. 2001. 156с.
53. Ровенко О. Буковинський маестро : Ілля Міський – музикант, диригент, композитор, заслужений працівник культури України, лауреат обласної літературно-мистецької премії ім. С. Воробкевича. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. 16 с.
54. Росинська О. Концерт на пам'ять М. Щербана. *Свобода слова*. 2005. - 24 берез. (ч. 12). С. 16.
55. Савчук І. Б. Агрatina Георгій Іванович. *Енциклопедія сучасної України*. К.: Думка. 2001. Т.1. С.157.
56. Сакетти Л. Очерк всеобщей истории музыки. М., 1903. С. 37.
57. Сакетти Л. Очерк всеобщей истории музыки. М., 1903. С. 84.
58. Світова асоціація цимбалістів. 6-й Світовий конгрес цимбалістів. Довідник учасників: наук. збірн. Львів: Кобзар, 2001. С 6
59. Світова асоціація цимбалістів. 6-й Світовий конгрес цимбалістів. Довідник учасників: наук. збірн. Львів: Кобзар, 2001. С 29-31
60. Світова асоціація цимбалістів. 6-й світовий конгрес цимбалістів. Довідник учасників: наук. збірн. Львів: Кобзар, 2001. С. 44
61. Світова асоціація цимбалістів. 6-й світовий конгрес цимбалістів. Довідник учасників: наук. збірн. Львів: Кобзар, 2001. С. 51-55.
62. Собољчи Б. Історія угорської музики. Будапешт: Корвіна, 1964. 246 с.
63. Супрун Н. Цимбали у системі наукових поглядів Гната Хоткевича / наук. збірн. Львів, 2001. С. 54 – 58.
64. Теуту І. Українські цимбали як об'єкт наукового дослідження. *Українське мистецтвознавство*. К.:Думка. 2014. С. 53–60.

65. Фейчук Ю «Аркан» в обробці для цимбалів як зразок тандувальної музики Гуцульщини: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Дніпро (5-6 квітня 2021 року).
66. Хай М. Музика Бойківщини. К.: Родовід, 2002. 303 с.
67. Хай М. Релікти традиції гри на цимбалах на Наддніпрянщині. К.: Родовід. 1995. С. 57–67.
68. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 264 с.
69. Цар Ю. Поняття «аперцепція» в системі категорій психологічної концепції Олександра Потебні. *Літературна критика і репертуар теоретичних ідей ХХ століття*. Львів, 1998. С. 198–206.
70. Четверта конференція дослідників народної музики червононорських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матер. конф. Львів, 1993. С. 53
71. Шрамко І. З історії цимбалів К.: Музика. 1983. С. 13 – 14.
72. Шрамко І. Народні інструменти К.: Музика. 1980. С. 28.
73. Яремко Б. Музичні інструменти гуцульщини. *Народна творчість та етнографія*. 1986. С. 53 – 59.
74. Allaga G. Cimbalomiscola I. Budapest, 1912. 46 p.
75. Avdogdu T. «Kanun and classical Turkish music» URL: <https://www.tahiraydogdu.com/> (дата звернення 18. 10. 2021)
76. Galpinf. W. Old English instruments of Music. London, 1911. P. 73.
77. Gifford P. The Hammeret Dulcimer. A History. USA. 2000. 500 p.
78. Jean Ritchie. The Dulcimer Book. Music Sales Corporation, 1974. 45 p.
79. Keller M. S. «Open schools of traditional music» URL: <https://www.rodoni.ch/marcellosorcekeller/homepagemsk.html> (дата звернення 21. 10. 2021)
80. Kettlewell D. The Dulsimer. Tisbury: Wilts, 1976. 46.p.

81. Liszt Des Bohemines et de leur musique en Hongrie. Budapest. 1859. P. 245–247.
82. Schickhaus K.-H. Uber Volksmusik und Hackbrett in Bayern. Munchen, 1995. 840 p.
83. Schunda V. J. A czimbalom tortenete. Budapest, 1907. 91p.
84. Wantzloeben S. Das Monochord als instrument und als System. Halle, 1911. 125 p.

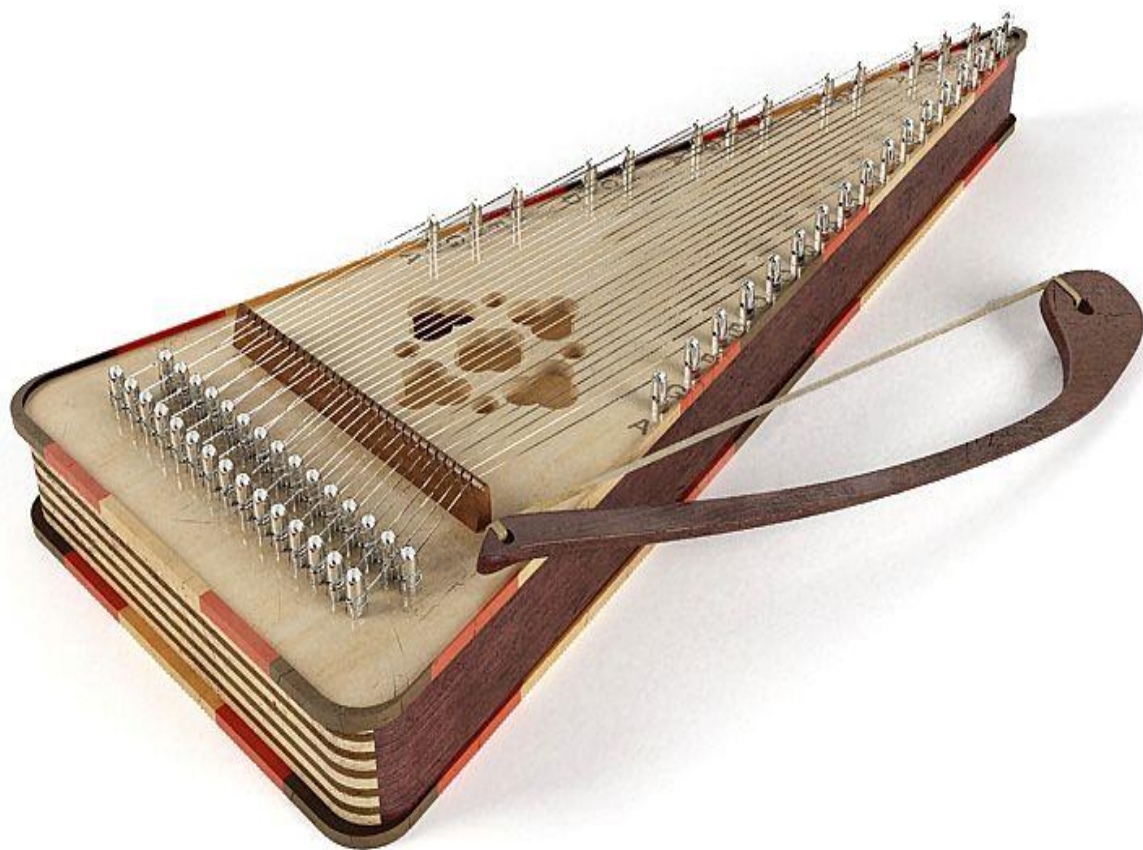
Додатки

Додаток А

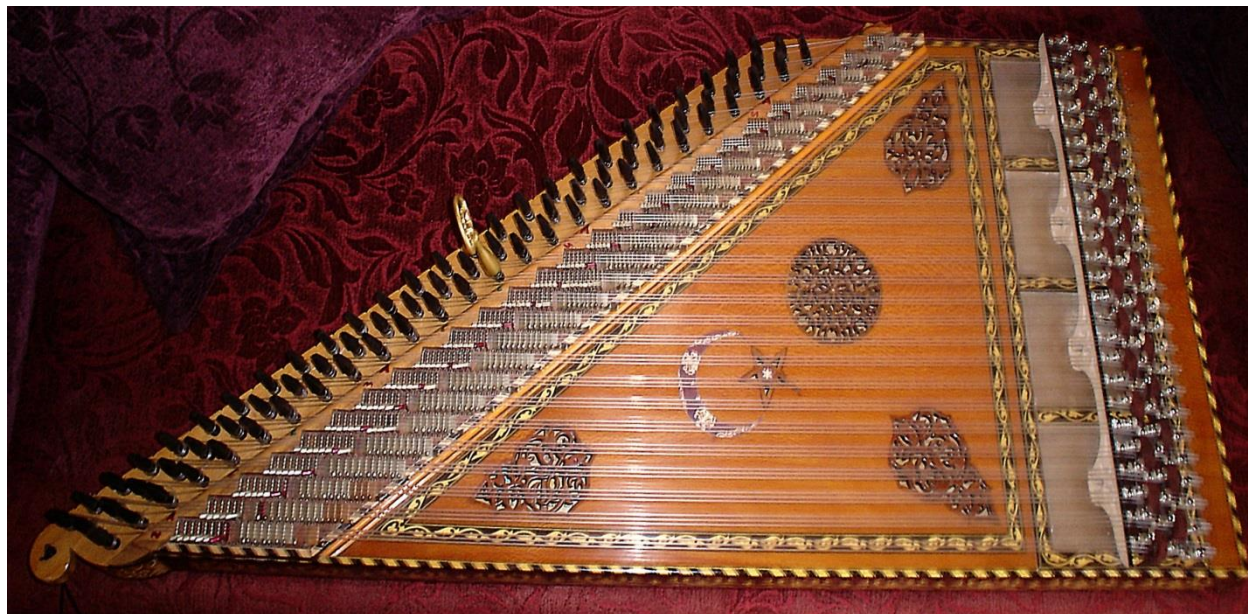
Сантур

Дульциметр



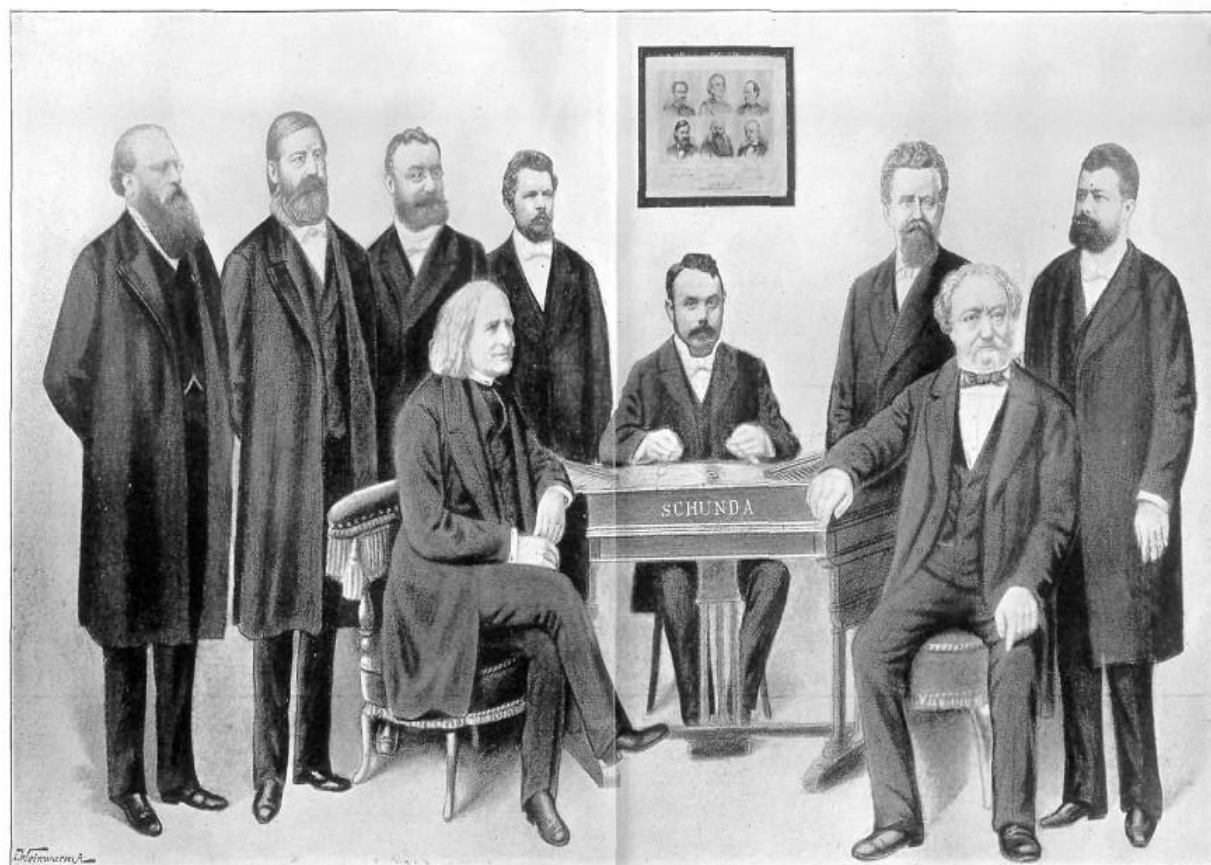
Плалтеріон

Канун



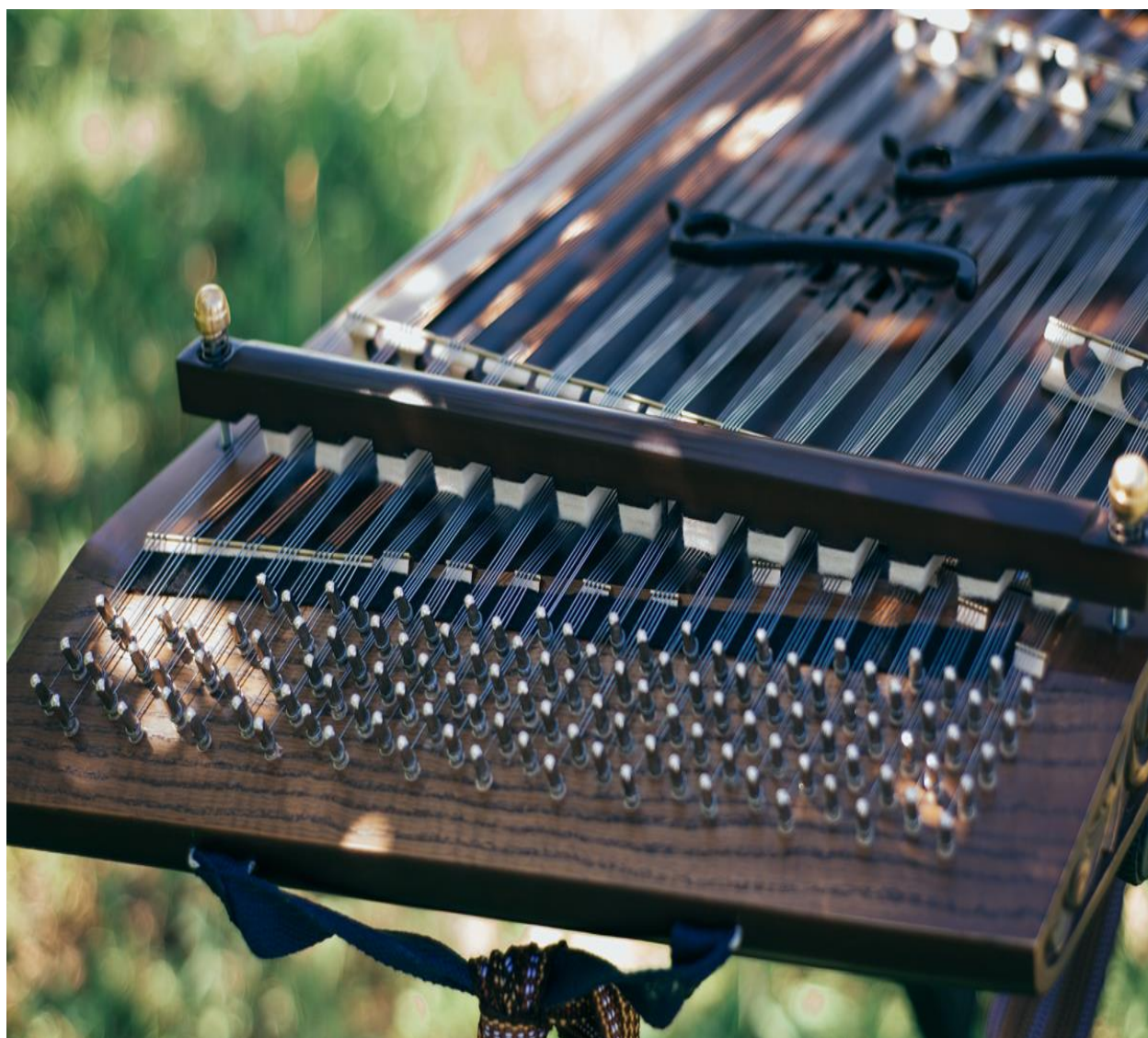
Презентація Й. Шундою цимбал

Az első pedálczimbalom bemutatása 1874-ben.



Сучасні українські концертні цимбали



Українські народні цимбали

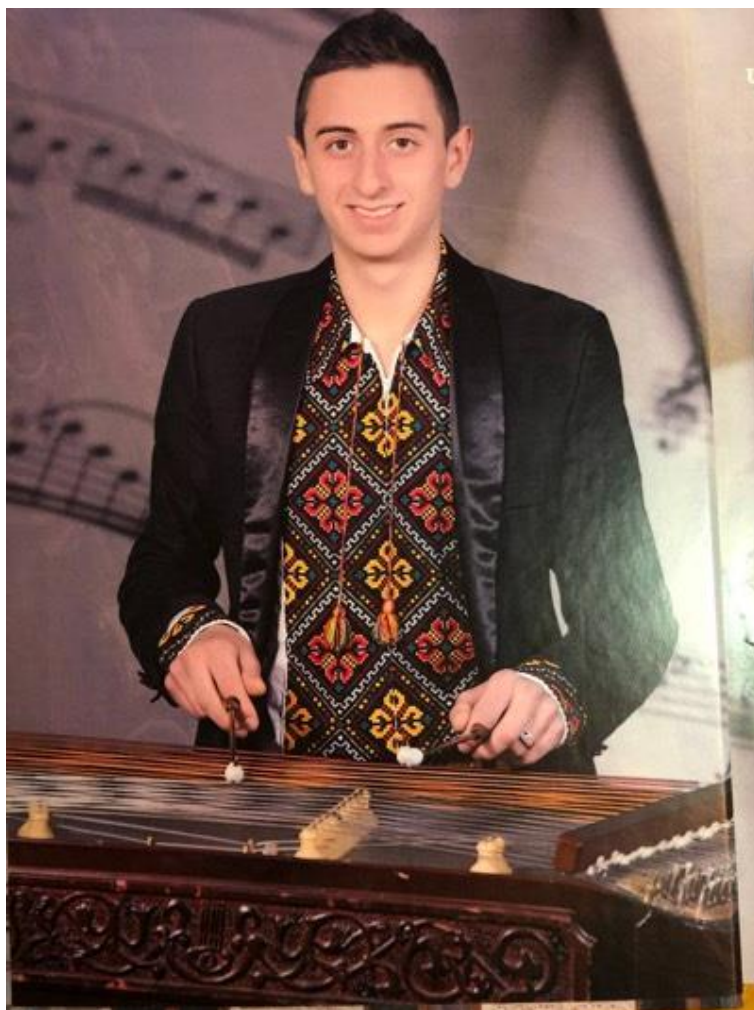
Ілля Міський

Георгій Агрatina

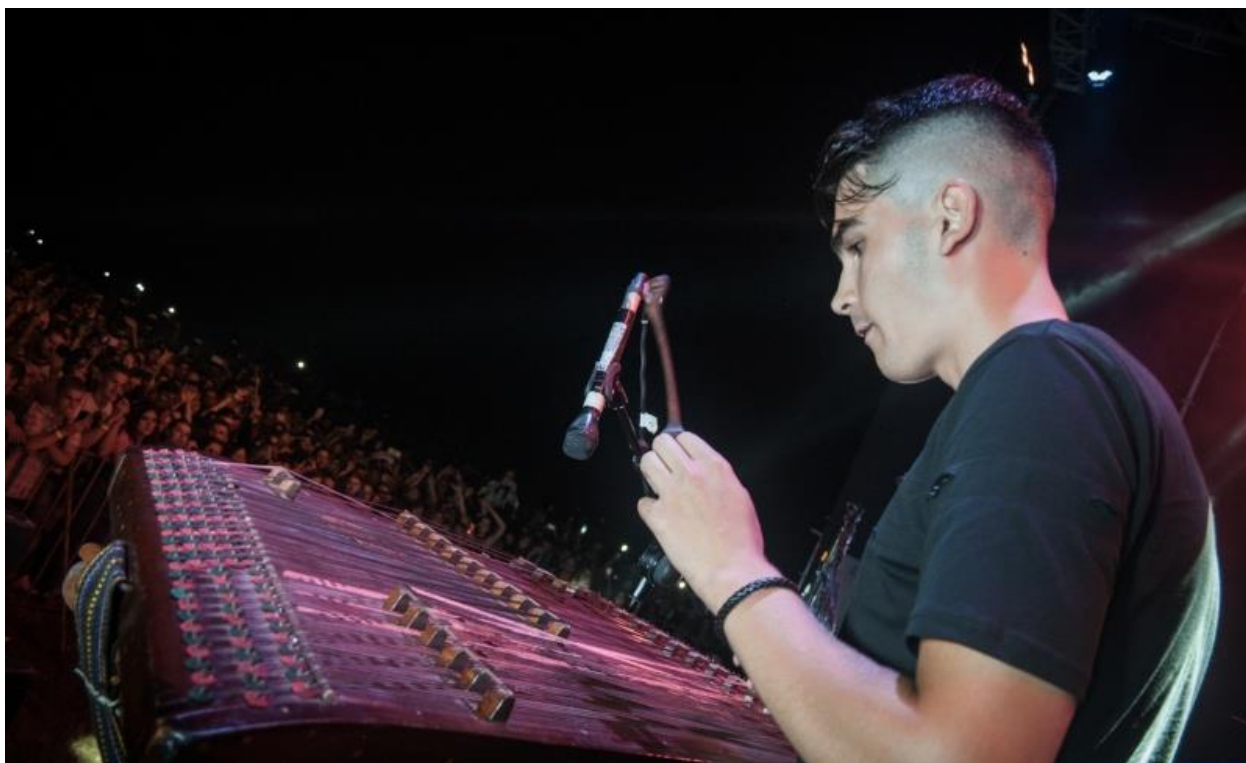


Іван Кавациук**Дует «Писанка»**

Олексій Буришин

Володимир Рибюк**«Плай»**

Андрій Стовпюк



(«Zapalband»)

