

5. Курбас Лесь. *Філософія театру / Лесь Курбас ; упоряд. М. Лабінський*. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 917 с.

6. Кушляева О. *Музыка в театре должна быть электрическим стулом [Текст] : [Беседу с Настасьей Хрущевой ведет Оксана Кушляева] / О. Кушляева // Петербургский театральный журнал*. — 2014. — № 1 (75), февраль. — С. 27–30.

7. Черноброва М. *Наивный и влюбленный «Полоумный Журден» [Текст] / Мария Черноброва // Шахтерский вестник*. — 2007. — № 45 (379). — С. 14.

УДК 78.071.2 : 789.2 (477) «312»

Тарас Баран

### ОСОБЛИВОСТІ Й ЗАВДАННЯ ЦИМБАЛЬНОГО ШКІЛЬНИЦТВА В УКРАЇНІ

*Мистецька школа*, до якого б із видів мистецтв вона не готувала професійно озброєних митців, має бути націлена перш за все на збагачення людини відповідними знаннями у вибраній галузі художньої діяльності. Вона має сприяти професійному, естетичному та творчому розвитку артиста, спонукати його до вивчення й подальшого розповсюдження художніх цінностей. Усе сказане вище стосується школи як навчального закладу. Цимбальне шкільництво з усіма своїми характерними особливостями жодною мірою не є винятком у мережі мистецьких шкіл.

**Актуальність** даної роботи полягає у фіксації стану, в якому сьогодні знаходиться українське цимбальне шкільництво, у визначенні пріоритетів та векторів його розповсюдження і розвитку. Адже ця тема у музикознавстві ще зовсім нова і потребує особливої уваги як з боку фахівців-практиків, так і науковців. Особливо важливим є зосередження уваги на виявленні локальних можливостей цимбального шкільництва та збереженні ще живих в Україні традицій виконавського мистецтва гри на цимбалах. **Метою дослідження** є визначення специфіки вивчення та культивування цимбального мистецтва в Україні на ієрархічному рівні професійного музичного шкільництва.

Цимбальне шкільництво в Україні має досить розгалужені й неоднорідні за походженням витoki. Система шкільництва – це і приватна ініціатива, з якою виступають митці-педагоги як індивідууми, а також і структури державного управління освітою. Система державного шкільництва цілком природно вибудовується на базі державної політики і ґрунтується на традиціях і потребах державного управління освітою. У ситуації територіальної розчленованості України протягом століть окремі частини нашої Вітчизни значною мірою підпадали під ідеологічний вплив імперської політики як на Сході й Півночі України, так і на Заході й Півдні. Необхідно чітко усвідомити, що *шкільництво – це один із вагомих чинників впливу на формування свідомості молодого покоління*. Через мистецьку школу держава формує естетичні погляди й прививає майбутньому поколінню митців (а найчастіше – просто нав'язує) ті ідейні постулати, які відповідають державній політиці [5; 7; 8].

У контексті постановки питання про особливості й завдання цимбального шкільництва в Україні у сучасному вимірі, перш за все, необхідно чітко позначити *головні історичні впливи* на розвиток мистецтва нашої держави. Якщо Лівобережна, Слобідська Україна протягом більше трьох останніх століть була під ідейно-ментальним впливом імперської політики Російського царизму, що в своїй основі має ієрархічну систему управління різнотипною масою кочівного, не прив'язаного до конкретної території, населення, то Південно-Причорноморські землі протягом тисячоліть населяли вихідці з різних країн і цивілізацій. Тут перехрещуються як впливи Давньогрецької культури, так і традиції тюркських народів і, зокрема, Османської імперії. Також поруч і протягом століть уживаються нащадки вихідців із Балкан, Вірменії та Малої Азії. Свою культуру зберігають на цих землях спадкоємці німецьких колоністів і гагаузи, греки, болгари та кримські татари – корінне населення Криму. У кожного із цих народів є свій національний музичний інструмент, що, подібно до цимбалів, своїм давнім предком має біблійний псалтеріум [1, с. 617].

Іншою є історична доля Північних земель. Українське Полісся, Волинь і, частково, Поділля з часів Великого Литовсько-Руського князівства не втратило ментальних зв'язків із Балтійсько-приозерним краєм. Якщо в буденному житті ця близькість і не є настільки очевид-

ною, то в мистецтві й музиці, перш за все, на рівні фольклору, вона є незаперечною. Найкращим доказом історичної пам'яті минулого в народі є побутування однотипних музичних інструментів. У плані дослідження традицій побутування цимбалів ці зв'язки є дуже яскравими навіть у сьогоденні.

Ще інша ситуація склалася в Західній Україні – Галичині, Волині, Закарпатті, Буковині й Поділлі аж до Придніпров'я. Тут і прямі контакти українців зі словаками, чехами, угорцями, молдаванами й румунами, і спільний культурний простір упродовж півтора століть в межах Австро-Угорської імперії, і співіснування в єдиному екзистенційному просторі з представниками давньої єврейської культури та самобутньою культурою ромів – усе це створило новий синтез мистецького висловлювання. Особливо варто наголосити на двох останніх гілках, цивілізаційні витоки яких варто шукати в прадавній культурі Шумеру та у Стародавній Індії. Таким чином, культура Західної України увібрала в себе як риси сусідніх національних культур Нового часу, так і пласти давніх світових цивілізацій. Цимбали як один із найбільш давніх музичних інструментів є тому чудовим свідченням [3].

*Мистецька школа* – це не тільки навчальний заклад початкової, середньої або вищої освіти. Це ще й стійкий механізм збагачення людини за допомогою формальних і неформальних правил, принципів та норм організації. У більш широкому значенні – це певний напрям у мистецтві, що вибудовується на організаційно-творчих засадах. Це – керована чіткими принципами, традиціями й естетичними поглядами система. Її складові характеристики передавалися від покоління до покоління. Мистецькі школи – це інституції, що діють за законами *аперцепції* [13, с. 82]. Усяке нове подання, за твердженням видатного німецького філософа, логіка, математика і мовознавця *Готфріда Вільгельма Ляйбніца (Gottfried Wilhelm Leibniz; 1646–1716)*, сприймається і тлумачиться за умови його зв'язку зі спорідненими уявленнями минулого досвіду. Передачу знань і попередньо набутого досвіду вчений і назвав *аперцепцією*. Величезного значення поняттю аперцепції у своїх розвідках із теорії літератури надавав видатний український науковець *Олександр Потебня (1835–1891)* [18, с. 225], [21]. Споріднені уявлення минулого проходять свою практичну життєву апробацію. На їх основі кристалізуються певні постулати. Школи є покли-

кані культивувати та оберігати оволодіння цими постулатами та прогресивний розвиток відповідних знань.

Базуючись на основоположних засадах шкільництва, які людство випрацювало протягом тисячоліть, і на умовах регіонального мистецького шкільництва зокрема, зауважимо, що однією з формальних ознак кристалізації регіональної мистецької школи як самостійного, з лише йому притаманними рисами, явища, є *потреба в науковій фіксації* вченими-дослідниками чи практикуючими методистами головних особливостей, що характеризують лише дану мистецьку школу. На основі фіксованих наукових спостережень і методичних порад музикантів-практиків створюються підручники. Творці підручників – це, перш за все, дослідники мистецького середовища, в якому функціонує школа, і фіксатори творчих і методичних процесів у шкільництві. Вони ж, водночас, виступають і як найбільш харизматичні пропагандисти школи.

Що стосується цимбалів, – а в ширшому плані це властиве для формування будь-якої мистецької школи, – то головними ознаками окремо сформованої школи є наявність:

1) *усталеного й апробованого в культурному житті даного регіону музичного інструменту, який у цьому середовищі користується незаперечним положенням лідера;*

2) *розгалуженої системи практичного застосування музичного інструментарію, що є властивим для даного регіону;*

3) *кола однодумців-професіоналів, фахові інтереси яких зосереджуються довкола вивчення й розповсюдження відповідного типу музичного інструментарію;*

4) *лідера з активною позицією, котрий обов'язково є визнаним суспільством як майстер-виконавець, який, до того ж, має педагогічний хист для керівництва навчальним і методичним процесами у шкільництві;*

5) *виробничих потужностей для виготовлення і розповсюдження відповідного музичного інструментарію;*

6) *творчого ядра – композиторів, науковців і популяризаторів художніх ідей – що діє як в межах даного регіонального середовища, так і здійснює системний вихід за його межі. Тобто – наявність осередку художньо-творчої експансії.*

Як найбільш яскравий приклад цимбальної школи зі світового до-свіду, перш за все, необхідно виділити угорську, яка повністю відпо-відає усім вищепозначеним критеріям. Дефініція «концертні цимбали системи «Шунда»» є вже протягом багатьох років усталеною серед му-зикантів та музикознавців. Необхідно констатувати: цимбали, які впро-вадив у концертне виконавство на теренах Європи та світу пештський цимбальний майстер і конструктор **Йозеф Венцел Шунда** (чех за по-ходженням), вироблялися на фабриці його брата із назвою виробниц-тва «Йозеф Шунда» (Shunda József). Назва фабрики «Юул Керестел» (Joul Keresztély) після 16 січня 1845 р. змінюється на «Shunda József». Надалі – КОЖЕН із виготовлених на фабриці музичних інструментів мав на кожусі надпис «**Shunda V. József**». Якраз завдяки наявності в Угорщині розгалуженої системи практичного застосування цимба-лів – кола однодумців-професіоналів та виробничих потужностей для виготовлення музичних інструментів – концертні цимбали системи «Шунда» завоювали позицію беззаперечного лідера в Європі та пев-ній частині світового музичного простору [25, с. 11–13].

Цілком закономірно, що угорське цимбальне шкільництво одразу стало на шлях створення методичного матеріалу. На озброєння було взято досягнення музикантів-практиків, і на основі фіксованих науко-вих спостережень школа отримала одразу низку праць. Перша угода між Й. В. Шундою та професором Генріхом Гіркішом про написан-ня «Школи гри на цимбалах» [25, с. 22] була не надто вдалою. Тому майстер та автор книги «Історія цимбалів» почав співпрацювати з Ге-зою Аллагою. Пізніше були дослідники мистецького середовища і ви-датні угорські цимбалісти-педагоги, автори методико-виконавських дописів: Дезі Ерделі; Іда Тар'яні Тот та Йозеф Фалька; Ференц Герен-чир та Ілона Северині. Цей етап становлення цимбального шкільниц-тва став чудовим фундаментом для сучасного розвитку усієї системи навчання гри на цимбалах як в Угорщині, так і за її межами у тих культурних середовищах, де концертні цимбали системи «Шунда» здобули популярність і визнання.

Разом із цим, необхідно відзначити, що у світі успішно діють і школи гри на інших цимбалоподібних концертних інструментах. У Китаї – це розвинена система шкільництва на цимбалоподібному інструменті *янґчін*; у англомовних країнах Європи та Америки – на

традиційних різновидах інструменту *далсимер* (*гаммер далсимер, монтань далсимер*); у Німеччини, Австрії, Швейцарії та, частково, Нідерландах – цимбалоподібному інструменті *гакбрет* із давньою етнічною історією або на ще декількох різновидах цимбалоподіб-них інструментів з інших ономастичних груп, як от: *канун, сантур, салтеріо*... [3, с. 30].

У межах сучасної Української держави сформувалися декілька ре-гіональних центрів вивчення й культивування цимбального мистец-тва. Кожен із цих регіональних осередків розвивається за законами аперцепції, бо існує на основі причетності чи спорідненості до по-передньо набутих навичок та освоєних цінностей, які трактуються як еталонні. Вже зараз, як свідчать дослідження видатних європейських та українських етноорганологів, у вітчизняному цимбалознавстві спостерігаємо значні досягнення в теорії цимбального виконавства, у вивченні історії розповсюдження цимбалів та у висвітленні проблем зі сфери технічної еволюції будівництва цимбалів на базі виробничих потужностей фабрик музичних інструментів у різних регіонах країни. Віриться, що актуальна економічна ситуація в Україні не зруйнує до-сягнутого в цій галузі й у короткому часі наш поступальний еволю-ційний рух успішно продовжиться.

Наукова думка в українській етноорганології взагалі та, стосовно цимбалознавства, зокрема, зросла на працях класиків: Миколи Лисен-ка, Філарета Колесси, Климента Квітки, Миколи Грінченка, Гната Хот-кевича [10; 11; 12; 20], а також на інструментальних музичних мате-ріалах етнографічних експедицій Оскара Кольберга, Бели Бартока та Станіслава Мерчинського [4; 23]. Але предтечею професійного прак-тичного цимбального шкільництва на українському ґрунті став учень Гната Хоткевича, харківський віолончеліст, бандурист, композитор і диригент **Леонід Григорович Гайдамака** (1898–1991), бо завдяки йому та його учням Олександрові Незовибатьку та Георгію Казакову було покладено початок професійному цимбальному шкільництву по всій Україні: не лише у Харкові, але й в Києві та Львові.

У 1922 р. Л. Гайдамака створив при Харківському клубі «Мета-ліст» капелу бандуристів, яка у 1928 переросла у *Перший оркестр українських народних музичних інструментів*. Уже тоді в оркестр було впроваджено цимбали системи «Шунда» [9, с. 30]. На них згодом грав

О. Незовибатько, на той час цимбаліст-самоук. Як інженер-конструктор, Л. Гайдамака удосконалив бандуру харківського типу. А у повсякденний час він був активним популяризатором цього інструменту у світі. Він виступав як соліст в ансамблі з «Братством кобзарів Остапа Вересая» у Німеччині та з гітаристом Андреасом Сеговією у США [6].

**Олександр Дмитрович Незовибатько (1918–1977)** свою музичну кар'єру розпочав як домрист, навчаючись у Харківській робітничій консерваторії, а потім – у Харківському музично-драматичному інституті та працюючи в Оркестрі українських народних інструментів під орудою Л. Гайдамаки. Вже там О. Незовибатько почав самостійно оволодівати цимбалами. Свою техніку гри він вдосконалював, навчаючись у 1936–1937 рр. на відділенні ударних інструментів Московської консерваторії. У 1938 р. О. Незовибатько переїхав до **Києва**, де став учасником Київської державної капели бандуристів, з якою було пов'язане його подальше творче життя. У 1956–1960 рр. О. Незовибатько навчався на заочному відділенні у Київській консерваторії по класу Олександра Мінківського (хорове та оркестрове диригування). Навчання і практичну виконавську діяльність О. Незовибатько поєднував із методичною та науково-дослідницькою працею. У 1966 р. ним було видано перший в Україні цимбальний підручник – «*Школа гри на українських цимбалах*» [15]. А у 1971, відповідно опрацювавши і доповнивши зібраний методичний матеріал практичними рекомендаціями, О. Незовибатько захистив кандидатську дисертацію на тему «Українські цимбали та їх удосконалення» [16]. Отже, формування Київської цимбальної школи ми пов'язуємо саме з його іменем.

Справу Незовибатька у Києві продовжив буковинський цимбаліст **Дмитро Георгійович Попічук (1939–2009)**. Приїхавши до столиці, він навчався у *Марка Геліса* і був першим випускником по класу цимбалів (1963) Київської консерваторії. Вже як викладач цього вишу, Д. Попічук за десятиліття педагогічної праці виховав цілу плеяду українських цимбалістів, серед яких і продовжувач його кращих традицій, провідний соліст Національного академічного оркестру народних інструментів України, народний артист України, сьогодні професор Національної музичної академії України ім. П. Чайковського *Георгій Іванович Агрatina*. Від 1959 р. Д. Попічук працював солістом Ансамблю пісні Держтелерадіо УРСР, Державного українського

хору імені Г. Верьовки, а з 1992 р. – працює диригентом оркестрової групи в Державній капелі бандуристів України (нині Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. Майбороди). У його активі заслуговує на увагу й художнє керівництво фольклорним ансамблем «Козаки». Як корифей Київської цимбальної школи саме на концертних цимбалах системи «Шунда», Д. Попічук продовжив справу О. Незовибатька і на методичній стежці. Йому належать навчальні збірки як для початківців, так і для студентської молоді, які вийшли у світ у 80–90 рр. ХХ ст.

Представниками Київської цимбальної школи є відомі цимбалісти: *Павло Теуту*, заслужені артисти України *Віктор Мацко*, *Юрій Гвоздь*, *Володимир Овчарчин*, *Андрій Войчук*. Справжнім самородком, який стояв біля витоків Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина», був чудовий цимбаліст *Василь Гуденко*. У всіх вищеназваних колективах у різний час цимбалістами використовувалися досить відмінні за конструкцією цимбали. Це і цимбали власної роботи, і народні подільські, і білоруські, і вироби Мельнице-Подільських майстерень українських народних інструментів. Деколи у найвідоміших столичних державних колективах вихідці з Буковини, Гуцульщини чи Закарпаття використовують у своїй концертній діяльності й регіональні зразки цимбалів.

Українські цимбали, про які писав в дисертації О. Незовибатько – це, по суті, вдосконалений народний інструмент, що здавна побутував на Поділлі й Придніпров'ї. Його описує низка авторів в українському етномузикознавстві [16]. У 30–40 рр. Леонід Гайдамака разом із майстром-конструктором народних інструментів *Герасимом Снігирьовим* виготовили цимбали з хроматичним строем і діапазоном у дві октави, а наприкінці 40-х Олександр Незовибатько створив вже нову конструкцію хроматичних цимбалів (приму, альт і бас). А у 1964 р. фабрика розпочала випуск концертних цимбалів, креслення яких подав О. Незовибатько, й що були опрацьовані ним разом із відомим майстром і конструктором бандур *Іваном Михайловичем Склярком (1906–1970)*. Усі ці інструменти ще й сьогодні присутні у багатьох музичних колективах. Але все ж основою шкільництва у столиці, як і на теренах України в цілому, є концертні цимбали системи «Шунда», або, як ще називають цей інструмент в українській модифікації, «великі

*українські концертні цимбали*», які активно почав експлуатувати у навчальній та концертно-виконавській практиці саме Дмитро Попічук.

Процес навчання гри на цимбалах у київських музичних школах на сучасний момент не має надто широкого розмаху. У трьох київських школах мистецтв навчаються: у школі № 5 – 11 учнів, і вже було шість випускників, у школі № 6 – шість учнів, а викладач працює ще й у коледжі мистецтв, в школі № 2 – троє учнів. Однак, саме в Києві навчалися гри на цимбалах такі відомі цимбалісти, як Максим Попічук та Ігор Теуту.

На загал, дещо інша ситуація склалася **в Харкові**, який до 1934 р. був першою столицею УРСР, а також на Слобожанщині в цілому. Тут тісні культурні й родинні відносини з білорусами мали значний вплив. Особливо це стало відчутним у період сталінських репресій і так званої «боротьби з українським буржуазним націоналізмом». Прагнення комуністичного режиму нівелювати український дух і усунути будь-які впливи європейської культури на певний період витіснили з практичного вжитку як український різновид концертних цимбалів, так і цимбали системи «Шунда» загалом. Лише в останні три десятиліття на Слобожанщині та у Харкові зокрема спостерігається розквіт **Харківської цимбальної школи**, початки якої заклав *Леонід Григорович Гайдамака*. Концертні цимбали системи «Шунда» тепер у Харкові вивчаються на всіх рівнях. Сьогодні ініціатором розвитку Харківської цимбальної школи є провідний педагог по класу цимбалів, заслужений діяч мистецтв України, доцент *Олена Опанасівна Костенко*, вихованка професора Й. Жиновича (Мінськ) [23], продовжувачка його методики виконавства на білоруських цимбалах, яка не лише зібрала довкола себе талановиту творчу молодь, але й активно стимулює харківських композиторів до написання оригінальних творів для концертних цимбалів системи «Шунда». Серед вже широко відомих авторів творів для цимбалів – *Лариса Донник, Анатолій та Ігор Гайдєнки, Леонід Катохін*.

Стосовно впливу білоруської системи вивчення та пропаганди цимбального мистецтва мусимо констатувати, що цей процес є двостороннім. У радянський час розповсюдження білоруських цимбалів в УРСР було політично вмотивоване. Через їх насаджування в різних регіонах України комуністична партноменклатура проводила бороть-

бу із проявами української національної самосвідомості. Велася постійна пропаганда зближення між народами СРСР через уніфікацію та затушовування історико-культурних відмінностей, перш за все, між східними слов'янами. Білоруські цимбали масово закупаються клубами для художньої самодіяльності та музичними школами. Національний український інструментарій ігнорувався на всіх рівнях. Більше того, створювалася маса перешкод у всій ієрархії шкільництва на шляху системного навчання на концертних цимбалах системи «Шунда».

Наскільки кардинальними є зміни в осмисленні істинного стану в історичному аспекті та усвідомлення справжніх мистецьких цінностей сьогодні – свідчить *білоруська сторінка «Цымбаль»* у Вікіпедії [22]. Серед чотирьох фото на цій сторінці дві світлини мають прямий стосунок до України, бо на одній із них на гуцульських цимбалах у національному строї серед Карпатських гір грає явно не білорус, а на іншій світліні – реверс монети «5 гривень» зі зображенням саме гуцульських цимбалів. Нема жодних сумнівів, що гривня не є білоруською грошовою одиницею. Правда, обидва ці факти творці статті «Цымбаль» на білоруській сторінці Вікіпедії замовчують. Однак, зі статті дізнаємося, що білоруси на своїх цимбалах грають не пальцятками, а «палачками», як це настирливо твердять деякі не надто поінформовані «російськомовні» українські цимбалознавці: *“Гук здабываецца ўдарамі двух драўляных палачак або кухталёў з пашыранымі лопасцямі на канцах”*[22].

Сьогодні можна з докладною аргументацією констатувати, що Київська та Харківська цимбальні школи зайняли вагому позицію в північно-східних регіонах України. Але на Правобережжі поступово формується ще із десятків перспективних осередків, що закладають підвалини цимбального професіоналізму в Україні від початкового шкільництва до вищої школи та концертного виконавства. Окреслимо аналітичну картину цимбального шкільництва та реального функціонування професійних цимбалістів в рамках різних регіональних центрів. Цей **реєстр сучасного стану цимбального шкільництва** дасть змогу бодай частково *заповнити прогалини у практичному вивченні ситуації* в загальноукраїнському масштабі. Разом із цим – фіксація сучасного стану розвитку професійного цимбального мистецтва

України (що спирається на пошуково-аналітичну практику) дозволить визначити подальші шляхи його розвитку. Такий звіт, на нашу думку, сьогодні є просто вкрай *необхідним*. Пропоновані нижче назви серцевин професійного шкільництва цимбалістів є лише *першою спробою визначення сучасної локації осередків*.

**Рівненський (чи Поліський)** осередок можна вважати дуже перспективним не лише завдяки міцній професійній базі вищої ланки. Засновником відділу народно-інструментальної музики в Рівненському музичному училищі був блискучий виконавець-цимбаліст **Ярослав Зуляк**, який із 1978 р. вів клас цимбалів. Він же був і засновником Рівненського оркестру народної музики «Древляни», як і доцент Рівненського інституту мистецтв – **Вячеслава Логвін (Гуйвик)**. Сьогодні провідним авторитетом у справі розповсюдження цимбалів на Поліссі є професор **Святослав Мельничук**, який створив у стінах Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету потужний центр цимбального шкільництва. У 2007 р. за редакцією професора Мельничука вийшла збірка «*Концертні твори для цимбалів*», де успішно поєднуються твори для цимбалів композиторів Львова і Харкова – Станіслава Людкевича, Богдана Котюка, Оксани Герасименко, Анатолія та Ігоря Гайденків, та «Слобожанський оберіг» (2009) з опусів для цимбалів Лариси Донник. Народний артист України, педагог, редактор і пропагандист музики для цимбалів, професор Мельничук доклав значних зусиль для утвердження єдності між митцями-цимбалістами із різних регіонів України, для усвідомлення національної сутності Української цимбальної школи.

Зараз у музичних школах Рівного по класу цимбалів навчається більше трьох десятків учнів: в ДМШ № 1 – 11, в ДМШ № 2 у двох педагогів – 20 цимбалістів. Продовжують навчання у Рівненському музичному училищі четверо цимбалістів, а п'ятеро студентів удосконалюють свою майстерність у Рівненському державному гуманітарному університеті. Окрім цього, в школах Здолбунова й Костополя навчаються ще чотири-п'ять учнів.

**Подільський осередок** об'єднує музичні заклади, що розташовані на теренах Тернопільської та Хмельницької областей. Роль беззаперечного лідера тут сьогодні взяв на себе випускник Львівської музичної академії та аспірантури (клас народного артиста України,

професора Тараса Барана) **Ігор Брухаль**. Цей молодий музикант-віртуоз є потомственным пропагандистом цимбального мистецтва. Його сольні концерти, а також виступи із симфонічним оркестром та його джаз-фольк гуртом «BRIO» проходять з величезним успіхом у різних містах України – від Ужгорода до Херсона. Свою педагогічну діяльність Ігор Брухаль здійснює у ДМШ, Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької, де гри на цимбалах навчається 6 учнів, та у Тернопільському національному педагогічному університеті ім. В. Гнатюка – в нього вчаться двоє студентів.

У двох Тернопільських ДМШ зараз оволодіває цимбалами 12 учнів; у ДМШ смт. Бережани Тернопільської області – чотири учні, у музичній школі с. Жуків – вісім учнів, у с. Нове село (Підволочиський р-н) – четверо учнів. У ДМШ м. Хмельницький грати на цимбалах навчається 10 дітей. А серед мистецьких колективів заслуженою популярністю користується Хмельницький ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», у якому працює цимбаліст *Дмитро Конюх*.

Серед українських народних музичних інструментів особливе місце належало цимбалам конструкції **Василя Зуляка** [17]. Цей самобутній майстер у 1956 р. сконструював цілу сім'ю цимбалів – приму, альт і бас. Свого часу величезну роль у популяризації цимбалів не лише на Поділлі та в Україні, але й далеко за її межами відіграли Мельнице-Подільські музичні майстерні, директором яких працював В. Зуляк, де також продукували різновиди концертних цимбалів системи «Шунда»

**У Прикарпатському (чи Івано-Франківському)** осередку, який, цілком ймовірно, вже в недалекому майбутньому набуде статусу **Прикарпатської цимбальної школи**, зараз гри на концертних цимбалах системи «Шунда» навчається чи не найбільше молодих українських музикантів. Лише в одній Печеніжинській ДМШ працює три викладачі з класу цимбалів, які щороку навчають 38–40 учнів (зі 100, що взагалі вчаться). Разом у музичних школах чи школах мистецтв Івано-Франківської області сьогодні навчання на цимбалах здійснює щонайменше 250 осіб.

Тому у Всеукраїнському масштабі це явище вже далеко переходить за межі локального. Адже у кожному із музичних закладів Прикарпатських міст, серед яких – Богородчани, Ворохта, Городенка,

Долина, Калуш (тут окрім музичної школи ще є й училище культури), Косів, Космач, Коломия, Кути, Яблунів, Яремче – виховуються юні цимбалісти. Загалом по області – понад 20 шкіл, у кожній з яких понад десяток дітей навчається гри на цимбалах! Із них 6–12 цимбалістів щороку поступає в Івано-Франківське музичне училище ім. Д. Січинського. Цей навчальний заклад було засновано ще у 1940 р. на базі Станіславської консерваторії ім. С. Монюшка. Тепер випускники училища продовжують вишкіл в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника та інших вишах України.

Оминаючи тему народного професіоналізму серед цимбалістів Гуцульщини та Покуття, оскільки це ділянка вивчення й дослідження етноорганологів, зупинимось на науково-методичній сфері. Адже ця лінія цимбального шкільництва в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника сьогодні набула досить високого статусу. Молодий і перспективний вчений-методист, кандидат мистецтвознавства **Юрій Гулянич**, який водночас є й практикуючим цимбалістом, вже знаний у науковому середовищі України завдяки своїм методичним дослідженням. Його глибокий науковий підхід до сфери цимбалознавства та методичні розробки з питань оволодіння мистецтвом гри на цимбалах чудово доповнюють той розквіт цимбального мистецтва, яким Прикарпаття славиться вже більше двох століть.

Далеко за межами Івано-Франківщини представляють Прикарпатську цимбальну школу учасники Муніципального оркестру народної музики «Рапсодія» – цимбалісти *Костянтин Борух* і *Тарас Слободян*, а також художній керівник Коломийського муніципального оркестру «Гуцулія», заслужений працівник культури України, цимбаліст *Микола Ковцуняк*.

**Буковинський осередок** об'єднує цимбалістів, які навчаються в 19 музичних школах області (64 учні). Ще сім цимбалістів – у музичному училищі, троє – в училищі мистецтв м. Чернівці. Двоє студентів студіює цимбали в Чернівецькому національному університеті ім. Ю. Федьковича. Педагогом з вивчення цимбалів (в якого навчалися і Георгій Агратіна, і Андрій Войчук, і ще близько 100 учнів) у Чернівцях був заслужений працівник культури України – **Микола Щербань**.

В училищах і вишах України тепер продовжує навчання багато випускників Буковинських шкіл із Вижниці, Кіцмані, Хотина, Черногузів та Берегомета. Завдяки віртуозному володінню цимбалами славу Чернівцям на мистецькій ниві принесли заслужені артисти України цимбаліст Іван Кавацук разом із Оксаною Савчук у дуєті «Писанка» та цимбаліст-віртуоз Василь Висоцький із ансамблю «Плай» – тепер його функцію в колективі на себе взяв Роман Стефанів.

**Закарпатський осередок** є дуже перспективним із огляду на тісні контакти низки міст Закарпаття і його обласного центру Ужгорода з мистецьким середовищем Угорщини, Румунії та Словаччини, де цимбали займають своєрідну домінуючу позицію в розвитку музичної культури як характерний національний інструмент і основа багатьох творчих колективів. Першим директором Ужгородського музичного училища та художнім керівником Ужгородської філармонії був знаний український композитор і фундатор Закарпатської композиторської школи **Дезидерій Євгеновий Задор** (1912–1985). Він створив не тільки низку яскравих творів для цимбалів-соло, але й Концерт для цимбалів та симфонічного оркестру, який і сьогодні залишається одним із найяскравіших зразків цимбального професіоналізму на рівні сучасного мистецького висловлювання [3, с. 161]. Саме з його особою пов'язані європейські мистецькі контакти. Адже в молодості Дезидерій Задор навчався у Празі і викладав у Будапешті. Як піаніст-віртуоз і диригент у довоєнний час Задор багато гастролював по цілій Європі. Велику кількість творів для цимбалістів написав і закарпатський композитор *Йозеф Базел*.

Основоположником осередку з вивчення цимбалів в Ужгороді є *Леонтій Ленарт*, а солістом філармонії та багатьох оркестрів – цимбаліст *Володимир Короленко*. Не дивлячись на значний творчий потенціал і давні традиції побутування цимбалів у цьому регіоні України, сьогодні в Закарпатті навчання гри на цимбалах не має пріоритетного значення, бо в музичних школах та музичному училищі навчається лише близько 10 учнів.

**Волинський осередок** – школи, музичне училище, Інститут мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, в якому працює доцентом класу цимбалів *Петро Юсипчук*. Загалом на даний час у навчальній вертикалі – понад 30 цимбалістів.

Знаним навіть за межами Волині був майстер із виготовлення бандур (з глушниковим механізмом) та цимбалів (з розсувними ніжками, як у мольберті) *Володимир Тузиченко* [14, с. 33, 75].

**Придніпровський осередок** умовно об'єднує одразу три області України.

*Дніпропетровськ* – потужний індустріальний і культурний центр, де у трьох ДМШ по класу цимбалів навчається 12 учнів. Музичне училище вже має 10 випускників; у Дніпропетровській консерваторії ім. М. Глінки на даний час навчається троє студентів.

*Черкаси* та міста Черкаської області. У музичних школах Звенигородки, Катеринополя, Золотоноші, Ватутіного, а у Каневі – ще й в училищі культури та музичному училищі – навчається понад 30 учнів. Популяризатором народного мистецтва Придніпровського краю в Україні та за кордоном є ансамбль народної музики «Росава» Черкаської обласної філармонії, який існує з 1983 р. Його засновником і незмінним художнім керівником є випускник Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка заслужений артист України, цимбаліст-віртуоз **Микола Петрина**. Солістка ансамблю «Росава», народна артистка України **Раїса Кириченко**, за створення концертних програм 1983–1985 рр. була удостоєна звання Лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка.

*Кіровоград*, який називають столицею Українського професійного театру, має чотири ДМШ і мистецьку дитячу школу. Разом у цих початкових навчальних закладах гри на цимбалах навчається троє учнів; ще один вчиться у музичному училищі.

Без сумніву, перспектива розвитку цимбального шкільництва існує й в усіх інших регіонах України, і це перш за все стосується областей **Причорноморських та Вінницької**, що має територіальний кордон із Молдовою. Адже подібно до того, як музики і народні капели Гуцульщини є бажаними гостями на музичних святах у Прикарпатті й Галичині, так і без молдавських тарафів рідко вдається добре свято на південному заході України.

Повертаючись до витоків цимбального шкільництва в Україні, нагадаємо, що учнем Л. Гайдамаки у 30-х рр. у Харкові був не лише О. Незовибатько, але й **Георгій Миколайович Казаков** (1914–1997). Правда, якщо Незовибатько із домри перелаштувався на вивчення і вдосконалення бандури та цимбалів, то Казаков продовжив своє на-

вчання гри на домрі у Київській консерваторії (клас професора М. Геліса), де після завершення навчання став викладачем. Після закінчення війни його було направлено до **Львова** для викладання домри і гітари у Львівській консерваторії. У 70 рр. Г. Казаков розширив свою викладацьку сферу, активно впроваджуючи в навчальний процес спеціалізацію по класу цимбалів. Його випускниками у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка стали такі відомі цимбалісти, як *Святослав Мельничук, Василь Петрованчук, Микола Петрина, Ярослав Зуляк, Роман Самотіс, Тарас Баран* та інші.

У 70–80 рр. помітно зріс інтерес до цимбалів зі сторони львівських композиторів. Низку п'єс для цимбалів-соло та ансамблів з участю цимбалів написали *Ісидор Вимер, Мирослав Корчинський, Богдан Котюк, Дезидерій Задор*. Спеціально для цимбаліста **Тараса Барана** Ісидором Вимером було написано «Гумореску» для цимбалів-соло, Богданом Котюком – «Тріо-сонату» для цимбалів, альта та контрабаса, Дезидерієм Задором – Концерт для цимбалів із симфонічним оркестром. Згодом «Українське рондо» у авторській редакції для цимбалів та фортепіано написала *Оксана Герасименко*, а Богдан Котюк на зламі тисячоліть створив Дві рапсодії для цимбалів-соло. Вже у 2012 р. майстер оркестрового письма *Сергій Кушнірук* присвятив Тарасові Барану свою Симфонічну фантазію «Аркан», а 2015 р. йому ж присвятив «Intermezzo» для цимбалів соло і харківський композитор *Юрій Алжнев*. Цей яскравий сплеск творчої композиторської активності по відношенню до цимбалів є, безсумнівно, зумовленим високим рівнем виконавства, який вже півстоліття демонструють представники **Львівської цимбальної школи**.

Навчання гри на цимбалах у музичних навчальних закладах Львівської області проводиться вже більше як півстоліття у таких містах, як Трускавець, Самбір (школа й училище культури), Буськ, Броди, Новояворівськ, Соснівка, Жидачів, Великі Мости, Дубляни, Брюховичі. А у Львові – в чотирьох музичних школах та у Спеціалізованій музичній школі ім. С. Крушельницької, а також у двох музичних училищах та Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Разом на сьогодні – це понад 60 осіб.

Свого часу величезний успіх супроводжував виступи Львівських оркестрів ансамблів танцю «Галичина», *Юність*», «Черемош», де за-



вжди цимбали займали позицію лідера. Ці танцювальні колективи провадили широку міжнародну концертну діяльність. Тому львівські цимбалісти грали на найбільших і найвідоміших сценах у цілому світі. Нині з успіхом концертує в Україні та за кордоном Академічний ансамбль народних інструментів «*Високий замок*», у якому виступає талановитий цимбаліст та майстер з ремонту музичних інструментів *Олександр Голубничий*. Активну концертну діяльність демонструє і Ансамбль народних інструментів «*Збиранка*», а також колектив «*Ломомага Бенд*».

Широкий міжнародний резонанс отримало проведення у Львові в 2001 р. *VI Світового конгресу цимбалістів* та першої науково-практичної конференції в рамках Світової асоціації цимбалістів (Cimbalom World Association). Тоді Львівська цимбальна школа вперше на увесь світ проголосила свої здобутки й перемоги на рівні виховання молодих спеціалістів і художньо-творчих досягнень. Під час проведеної тоді Міжнародної наукової конференції відбувся взаємний обмін в галузі теорії та практики вивчення і викладання цимбалів і цимбалоподобних інструментів між науковцями та практикуючими цимбалістами-віртуозами країн Європи та Азії [19, с. 269–271].

Важливим кроком на шляху утвердження засад професійного цимбального шкільництва було створення автором цих рядків цілої низки музикознавчих досліджень із питань історії, теорії та методики викладання цимбалів на різних рівнях музичної освіти. Із виходом чотиристовної ознайомчо-популяризаторської праці «*Світ цимбалів*» [2] особливості цимбального професіоналізму стали ясні й зрозумілі, поруч із україномовною спільнотою, й тим, хто говорить англійською, німецькою чи французькою мовами. Згодом, у 2008 р., вийшов з друку й підручник (для використання в навчально-виховному процесі вищих навчальних закладів культури і мистецтва I–IV рівнів акредитації<sup>1</sup>) «*Цимбали та музичний професіоналізм*» [3].

Важливою складовою Львівської цимбальної школи є виробничі потужності Львівської *фабрики музичних інструментів «Трембіта»* та непересічні майстри, які самовіддано там працюють. Тепер вона

<sup>1</sup> Рекомендований до друку Науково-методичною комісією з питань мистецької освіти Науково-методичної ради Міністерства культури і туризму України.

є зною в багатьох країнах світу завдяки виготовленню не тільки бандури конструкції Василя Герасименка, але й найрізноманітніших різновидів резонансних 6-струнних гітар, а також арфи-гітари. Саме тут, на основі власних досліджень автора цієї статті, було впроваджено виготовлення вдосконалених концертних цимбалів системи «Шунда». Це стало новим словом у музичному інструментобудуванні. Новизна цих цимбалів полягає у надзвичайно яскравій тембровій палітрі звучання при використанні акустичних порід деревини та високоякісних сплавів металу, що дало можливість досягти легкості інструмента. *Цимбали конструкції Тараса Барана*, у бунті яких є по три та дві струни (при збереженні повного діапазону C-a<sup>3</sup>) важать до 34 кг, а зі зменшеним діапазоном E-e<sup>3</sup> – лише 25 кг. Новітній зразок цимбалів із розширеним діапазоном A<sup>1</sup> – a<sup>3</sup> має вагу 36 кг.

Таким чином, Львівська цимбальна школа, поруч із усталеним та апробованим в культурному житті регіону, отримала якісно новий музичний інструмент. Виробничі потужності фабрики «Трембіта» націлені на крокування в дусі часу з урахуванням фахових інтересів музикантів. У Львові існує творче ядро однодумців-професіоналів – композиторів, науковців і популяризаторів художніх ідей. Усе це в комплексі відкриває добру, оптимістичну перспективу для дальшого розвитку цимбального мистецтва та професійного шкільництва.

**Отже**, особливості цимбального шкільництва в Україні виростають, як переконаємося, на ґрунті спільних коренів цього яскравого і самобутнього явища. Поштовхом до національного музичного шкільництва була діяльність корифеїв української музики, музикознавства, фольклористики, етнографії та освіти. Своєрідним *символом* усього розвитку української національної музичної культури можна вважати постать геніального митця і патріота *Гната Хоткевича*. Його багатогранна творча натура і трагічна доля є ніби дзеркалом тих прагнень до єдності, які демонструють від азів творення цимбального шкільництва наші музиканти й вчені з різних регіонів України. Ще на початку ХХ ст. Гнат Хоткевич познайомив галичан із бандурою харківського типу для того, щоб вона стала музичним символом української нації. Через півстоліття ще один виходець зі Слобожанщини, *Георгій Казаков*, започаткував у Львові вивчення цимбалів, і вони стали новим символом єдності українського народу. Тепер вже

Львівська цимбальна школа є справжнім лідером на ниві вивчення і розповсюдження цимбалів. Актуальним завданням нашого Загальноукраїнського цимбального шкільництва є досягнення повного взаєморозуміння між педагогами-професіоналами, які представляють різні школи, напрямки та осередки у вивченні цимбалів на регіональному рівні. Уніфікація вимог до навчального процесу та взаємний обмін творчими і методичними досягненнями стане запорукою успіху.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового завіту із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена [Текст].* — Рим ; Торонто : Вид-во ОО. Василян, 1991. — 1528 с.
2. *Баран Т. Світ цимбалів [Текст] / Т. Баран.* — Львів : Світ, 1999. — 88 с.
3. *Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм [Текст] : підручн. / Т. Баран.* — Львів : Афіша, 2008. — 224 с.
4. *Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов [Текст] / Б. Барток.* — М. : Музыка, 1966. — 79 с.
5. *Берегова О. Музично-виконавські школи України: етапи становлення у ХХ столітті [Текст] / О. Берегова // Музична культура України 20–30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. — Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К., 2008. — Вип. 67. — С. 132–149.*
6. *Гайдамака Леонід Григорович [Електронний ресурс] // Вікіпедія. — Режим дост. : uk.wikipedia.org/wiki/Гайдамака\_Леонід\_Григорович.*
7. *Гулянич Ю. Становлення і розвиток львівської цимбальної школи [Текст] / Ю. Гулянич // Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини : зб матеріалів наук.-практич. конф. — Дрогобич : Коло, 2005. — С. 57–61.*
8. *Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні [Текст] / М. Давидов.* — К. : Вид. ім. О. Теліги, 1998. — 207 с.
9. *Іванов П. Оркестр українських народних інструментів [Текст] / П. Іванов.* — К. : Муз. Україна, 1981. — 112 с.
10. *Квитка К. К изучению украинской народной инструментальной музыки [Текст] / К. Квитка // Избр. труды. — Т. 2. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 244–257.*

11. *Колесса Ф. Музикознавчі праці [Текст] / Ф. Колесса.* — К. : Наук. думка, 1970. — 590 с.

12. *Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні [Текст] / М. Лисенко.* — К. : Мистецтво, 1955. — 62 с.

13. *Літературознавча енциклопедія [Текст] : у 2 тт. — Т. 1. — К. : Академія, 2007. — 608 с.*

14. *Мельничук С. Учитель. Творчий портрет фундатора волинської цимбально-педагогічної школи Романа Скіри [Текст] : монографічний посібник / С. Мельничук.* — Рівне : О. Зень, 2007. — 155 с.

15. *Незовибатько О. Школа гри на українських цимбалах [Текст, ноти] / О. Незовибатько.* — К. : Мистецтво, 1966. — 301 с.

16. *Незовибатько О. Українські цимбали [Текст] / О. Незовибатько.* — К. : Муз. Україна, 1976. — 56 с.

17. *Носов Л. Василь Зуляк [Текст] / Л. Носов.* — М. : Сов. композитор, 1960. — 24 с.

18. *Потебня О. Естетика і поетика слова [Текст] / О. Потебня.* — К. : Мистецтво, 1985. — 302 с.

19. *Сюта Б. Цимбаліст Тарас Баран [Текст] / Б. Сюта // Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник [ред. М. Давидова]. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — С. 269–271.*

20. *Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу [Текст] / Г. Хоткевич. — [2-га ред]. — Харків : Вид-во Савчук О., 2012. — 512 с.*

21. *Цар Ю. Поняття «аперцепція» в системі категорій психологічної концепції Олександра Потебні [Електронний ресурс] // Літературна критика і репертуар теоретичних ідей ХХ століття. — Львів, 1998. — С. 198–206. — Режим дост. : <http://www.inst-ukr.lviv.ua/files/paradygma/198-206-cju.pdf>.*

22. *Цымбалы [Електронний ресурс] // Вікіпедія. — Режим дост. : <https://be.wikipedia.org/wiki/Цымбалы>.*

23. *Юрченко О. Елена Костенко – основательница цимбальной исполнительской школы Слобожанщины [Текст] / О. Юрченко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : Вид-во НТМТ, 2009. — Вип. 24. — С. 113–121.*

24. *Mierczyński S. Muzyka Huculszczyzny [Текст] / S. Mierczyński.* — Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1965. — 150 s.

25. Schunda V.-J. *A cimbalom története [Текст] / V.-J. Schunda. — Budapest : Buschmann F. Könyvnyomdája, 1907. — 91 ol.*

УДК 787 : 78.071.2

*Алексей Жерздев*

### **КРИТЕРИИ КЛАССИФИКАЦИИ СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: «ОБРАЗЫ ЗВУЧАНИЯ» И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ**

**Цель** данной статьи – предложить критерий классификаций струнно-щипковых хордофонов с точки зрения соотношения их звуковых образов и исполнительской техники. **Объект** исследования – совокупный «стиль-образ» инструментов данного семейства, **предмет** – проблема выработки критериев их классификации.

**Основные результаты исследования.** Вопрос о критериях классификации струнно-щипковых инструментов, несмотря на довольно значительное число посвящённых ему работ, остаётся во многом открытым, требующим отдельного изучения. Это обусловлено наличием разных подходов к феномену струнно-щипкового инструментализма, из которых выделяются основные два – собственно органологический и эстетико-музыковедческий.

Эти подходы связаны между собой, однако в конкретных исследованиях чаще всего преобладает и акцентируется лишь один из них. В органологии описываются внешние, технологические качества и свойства инструментов струнно-щипковой группы, прослеживается история их возникновения и дальнейшего функционирования. В музыковедении инструментализм, в том числе и струнно-щипковый, рассматривается контекстно, в рамках жанрово-стилевых комплексов музыки, возникавших исторически, где струнные инструменты щипкового вида то выходили на первый план, то уходили в «тень», а иногда и вовсе на определённый период исчезали из академического обихода.

Понятие «образ инструмента» (в том числе любого струнно-щипкового) предполагает наличие двух сил, одну из которых можно на-

звать центростремительной (стабильной, охранительной), а другую – центробежной (мобильной, изменяющейся, экспериментальной). В теоретическом плане это выражается в соотношении универсализма и специфики инструментов как орудий музыкального мышления. Присущая инструментам как «искусственным», «рукотворным» представителям «второй природы» отчуждённость от человека порождает их эстетическую и философскую символизацию, истоки которой содержатся в мифах и разнообразных религиозных культах. Будучи, по мысли Е. Назайкинского, *Paradigma musicum*, инструмент представляет собой «потенциальное музыкальное пространство всех собранных вместе его возможностей, ... существующих как бы вне времени или, точнее, вне художественно организованного времени» [5, с. 90].

Под последним автор имеет в виду музыкальное произведение – *Syntagma musicum*, которое выступает как конкретизация инструментальной парадигмы. Обобщающая функция, объективность существования инструмента не означают отсутствия его связи с творческой системой личности, стоящей в центре процессов формирования и эволюции музыкального мышления и стиля. Тот факт, что инструменты обладают своим стилем, классифицируемым В. Холоповой в рамках «видового» стиля («стиля каких-либо видов музыки» [13, с. 223]), означает субъективизацию инструмента, который в руках человека (прежде всего исполнителя) становится средством личностного стилового выражения.

Каждый инструмент – «орган ... искусственный и далеко не совершенный. ... Музыкант борется с инструментом, стремясь вложить в его звучание свой голос, и побеждает, подчиняет его себе. Особенности инструмента и техника исполнительской борьбы с ним, в сущности, и составляют его специфику» [5, с. 91]. Из этой «борьбы» и рождается стимул к расширению возможностей инструмента – путь к его универсализации. Не случайно напрашивается аналогия с соотношением различных видов искусства, которые развивались в направлении от синкретизма к последующему синтезу, но всегда стремились сохранить и обновить своё «лицо». То же самое происходит и с инструментарием, в развитии которого выявляются две противоборствующие линии-тенденции, определяющие в конечном итоге пути эволюции конкретных инструментов и инструментальных семейств. Суть