



О. НЕЗОВИБАТЬКО

УКРАЇНСЬКІ ЦИМБАЛИ

„МУЗИЧНА УКРАЇНА“

О. НЕЗОВИБАТЬКО

УКРАЇНСЬКІ ЦИМБАЛИ

«МУЗИЧНА УКРАЇНА»
КИЇВ — 1976



У книжці подано відомості про походження цимбалів, їх будову, шляхи вдосконалення та використання в навчальній і музично-виконавській практиці.

Видання розраховане на викладачів та студентів музичних учбових закладів, композиторів, музикознавців, а також на широкі кола музичної громадськості.

Відповідальний редактор О. А. Правдюк

3. ІСТОРІЇ ЦИМБАЛІВ

Відомості про походження цимбалів

Цимбали — народний музичний струнно-ударний інструмент. Назва «кимвали», «цимбали» відома дуже давно. В Ассирії і Вавілонії серед різних музичних інструментів типу арф були й такі, що мали трикутну форму, під час гри їх тримали у горизонтальному і вертикальному положеннях, видобуваючи при цьому звуки щипком чи за допомогою палички. Вчені припускають, що цимбали походять від ассіро-вавілонського музичного інструмента з 9—10-ма струнами¹. Цікавий ассірійський барельєф у Куянджику, на якому зображено музиканта, що грає на інструменті, подібному до гусел, ударяючи паличками по струнах.

Деякі ударні інструменти мали ідентичну назву з цимбалами і були пов'язані з розвитком цимбалоподібних інструментів. У стародавній Індії серед інших ударних інструментів згадується також «цимбалум» як ударний інструмент, що був відомий також іншим народам.

Греки знали інструмент «кимвал», а римляни — «цимбаліум», але це були своєрідні інструменти, що включали два мідні диски, якими били один об один².

¹ Див. Жиневич И. И. Школа для белорусских цимбал. М., 1948, с. 1.

² Див. Г. Хоткевич. Музичні інструменти українського народу. Х., 1930, с. 155.

Слова «кимвали», «цимбали», «псалтирі» згадуються в історичних пам'ятках досить часто, і саме ці назви належали різним музичним інструментам. Назва «цимбалум» перенесена на струнно-ударний інструмент — псалтеріум, який давно був відомий народам Європи. Псалтеріум асоціювався з ударним інструментом під назвою «цимбалум». Він зберігся у деяких народів Європи, ставши пізніше їх національним інструментом. Професор Петербурзької консерваторії Л. А. Саккетті писав, що музичний інструмент псалтир, або псалтеріон, являє собою «чотирикутний ящик з великою кількістю струн» і зустрічається «під назвою гусел, кимвалів або цимбалів»¹. У ряді праць висловлюється думка про те, що псалтеріум (псалтеріон), на якому грали за допомогою спеціальних паличок (на їх кінці був каблучок із слонової кістки чи з твердого дерева), став дуже гучним інструментом за рахунок збільшення корпусу і кожного хору струн (від 3 до 5). Музиканти, очевидно, порівнювали струнно-ударний псалтеріон з іншим гучним ударним інструментом — цимбалумом. Інструмент цей кілька століть тому міг одержати назву цимбалів, яка раніше належала іншим ударним інструментам. М. В. Лисенко не випадково так описує старовинні цимбали: «Дерев'яними молоточками або колотушками цимбаліст б'є по всіх струнах бунта, через це форте на цимбалах — дуже різке»².

В історичних і літературних пам'ятках часто зустрічається назва музичного інструмента — «канун». Він являє собою плоский дерев'яний ящик трапецієвидної форми: над верхньою декою натягнуто 24—25 (потроєних) жильних або металевих струн, що настроювалися за допомогою кілочків. Загальна довжина кануна до 1 м, ширина — 40 см. Звук на ньому видобувався двома способами: перший — щипком, коли на інструменті знаходилися жильні струни, другий — ударом палички, коли на канун натягувалися металеві струни. Під час гри канун клали на коліна чи на стіл. Цей музичний інструмент належить до пізнішого періоду розвитку музичної культури. Широке розповсюдження він набув в Єгипті під назвою «сантир» або «писантир».

¹ Л. А. Саккетті. Очерк всеобщей истории музыки. М., 1903, с. 37.

² М. В. Лисенко. Народні музичні інструменти на Україні. К., 1955, с. 52.

Цимбалоподібні інструменти були занесені в Західну Європу ще до нашої ери. Вони розповсюдились у Європі під численними назвами: самбука, барбітон, псалтеріум (псалтеріон), дульцімер (древні ассірійські цимбали) тощо. Вони являли собою невеликі прямокутні, трикутні або трапецієвидні ящики з натягненими на них струнами. Звук видобували щипком або за допомогою плектрів (спеціальних плоских паличок чи молоточків).

Перші згадки про цимбалоподібні інструменти в Європі датуються IX століттям. Починаючи з XI століття відомості про них стають постійними. Г. М. Хоткевич з цього приводу пише: «В Європі як струнний інструмент бачимо цимбали вже в IX віці в Сан-Галлені; на тих цимбалах було 4—5 струн, і поодиноких, а не хорових». Далі він відзначає: «Учений XVI в. Мерсен описує цимбали ще під назвою «псалтеріум» — струнний інструмент з 13 хорами струн, частиною мідних, частиною сталевих струн, по яких б'ють паличками»¹.

Спорідненість псалтеріума і цимбалів відзначав німецький музикознавець Г. Ріман.

Цимбалоподібний музичний інструмент був відомий слов'янським племенам ще за часів Київської Русі під назвою гуслі-псалтир, про що розповідають фрески Софійського собору в Києві (XI ст.).

Чимало народів Європи були знайомі з цимбалами, але під різними назвами. Так, у французів був «тімпанон», у італійців — «чембало», у німців — «гахбретт цимбал», у англійців — «дульцімер». В Англії біля 1400 року зустрічається ряд цимбалів із клавіатурою під назвою «дулце мелос».

З часом музичні інструменти, зокрема цимбали та цимбалоподібні, удосконалювались. На початку XVIII століття німецький музикант Гебенштрейт Пантелеон удосконалив стрій цимбалів, збільшив їх розміри. З 1705 року Гебенштрейт концертував по Європі із згадуваним інструментом, що дістав схвалення музикантів. Пізніше цей інструмент почали називати за ім'ям винахідника — «пантелеон».

Цимбали дійшли до наших днів у тому вигляді, в якому вони були відомі під назвою «пантелеон». Відсутність пристрою для глушіння струн, розпливчастий і різкий звук та, головне, поява фортепіано витіснили цим-

¹ Г. Хоткевич. Музичні інструменти українського народу, с. 155.

бали з широкого вжитку професіональних музикантів. Цимбали у їх різновидах стають національним інструментом угорського, румунського, чеського, українського, білоруського, молдавського та інших народів. На Україні і в Білорусії здавна відомі славнозвісні народні інструментальні ансамблі — троїста музика, — до складу яких входять цимбали. В румунських та угорських оркестрах теж неодмінно зустрічаються цимбали. В Угорщині наприкінці ХІХ століття інструмент зазнав значного вдосконалення. Музичний майстер В. Шунда пристосував його стрій до угорського національного смичкового інструмента кобоза (рід скрипки з квінтовим строем) та інших народних інструментів із характерними особливостями угорського національного мелосу.

Цимбалоподібні інструменти в побуті братніх народів СРСР

Протягом багатьох століть народи, які населяють територію нашої Батьківщини створили високорозвинену, різноманітну за змістом та формами національну музичну культуру.

Музичний інструментарій народів СРСР включає в себе і зразки найпростіших інструментів, виготовлених з каміння, шматка берези, листя дерев, і дуже складні з конструктивному відношенні, багаті своїми музично-виглядовими можливостями.

З розвитком музичної культури народів поступово збагачувались і їх інструменти; одні з них завдяки особливостям своєї конструкції століттями зберігались і частково дійшли до нас у «первісному» вигляді, другі ускладнювались, треті не відповідали зростаючим вимогам, відмиralи і замінювались новими. Удосконалення інструментарію давало можливість ширше використовувати музично-виражальні особливості, які в свою чергу вимагали пошуків нових форм будови інструментів. Особливо бурхливо цей процес відбувається в наші дні.

У музичному побуті багатьох народів братніх республік Радянського Союзу використовуються цимбали і цимбалоподібні інструменти під різними назвами.

Серед народів Середньої Азії (узбеків і таджиків) здавна побутують такі інструменти, як калин, канун, чанг та інші. Всі вони належать до струнно-ударних ін-

струментів, подібних до сантурі, чина, кінга тощо. Але цим народам також відоме слово «цимбала», пристосоване до іншого — ударного інструмента. Наприкінці XIX століття О. Ф. Ейхгорн склав каталог колекції музичних інструментів народів Центральної Азії. Він характеризує ударний інструмент — мідні тарілки так: «Два невеликі цимбали з Індостану. Те ж саме, що й стародавній кимвал»¹. В. Беляєв пише, що О. Ф. Ейхгорн сам чув індуську музику за участю цимбала і бачив баядерок, які виконували складні пластичні рухи².

У побуті народів Узбекистану і Таджикистану розповсюджені два типи цимбалоподібних інструментів: калин і чанг. Калин — музичний інструмент, що належить до цимбалоподібного і цитроподібного типу. Спільне у них те, що вони являють собою дошку з горизонтально натягненими струнами. Різниця між ними полягає в тому, що в цимбалоподібних інструментах звуковидобування здійснюється за допомогою особливих паличок, які виконують роль молоточків, тоді як в цитроподібних інструментах при грі струни скорочуються натиском пальців або за допомогою плектра. В зв'язку з цим у цимбалоподібних інструментах немає грифа з ладами, що лежить горизонтально, а в цитроподібних він є під так званими мелодичними струнами.

Як цимбалоподібні, так і цитроподібні інструменти — багатострунні. Але в більшості випадків кількість струн не відповідає їх звукоряду, оскільки часто в той самий тон настроюють дві або три струни.

Цимбалоподібний давній музичний інструмент під назвами «калин» або «канун» з Оша (Киргизької РСР), що знаходиться в колекції середньоазіатських музичних інструментів, за формою нагадує крила. На ньому розміщено 38 струн, які приводяться в дію особливими дерев'яними молоточками. На верхній деці цей інструмент має підставку, яка ділить струни на дві частини, що перебувають між собою в квінтовій залежності. З правого боку підставки утворюється звукоряд *до, ре, мі, соль, ля*, з лівого — звуки на квінту вище: *соль, ля, сі, ре, мі* і т. п.

Яким саме був стародавній калин до його вдосконалення в Середній Азії, нам невідомо. Певну уяву може дати подібний до нього таджицький народний інструмент

¹ А. Ф. Ейхгорн. Каталог, Спб., 1885, с. 13.

² Див. В. Беляєв. Музыкальные инструменты Узбекистана, 1933, с. 6.

«чин», хоч він має і відмінності у формі, розміщенні струн, кількості підставок, діапазоні. У зв'язку з реконструкцією музичних інструментів, яка проводилася в експериментальній майстерні при Ташкентській державній консерваторії професором А. І. Петросянцем та музичним майстром С. Є. Діденком, калин або чин в Таджикистані був удосконалений і наближений до конструкції струнно-ударного інструмента цимбалоподібного типу, схожого на узбецький чанг. Удосконалений калин або чин має форму рівнобедреної трапеції. На верхній деці дві основні підставки для струн. Звуки видобувають за допомогою молоточків. Діапазон — дві октави, стрій — напівхроматичний.

Калин або чин складає основу таджицького ансамблю народних інструментів. На декаді Таджицької літератури і мистецтва в Москві 1959 року ансамбль таджицьких народних інструментів виконував такі твори: Ф. Шуберт — «Музичний момент», В.-А. Моцарт — «Рондо», А. Хачатурян — «Танок з шаблями» з балету «Гаяне», народні пісні і танці.

Будова узбецького народного цимбалоподібного музичного інструмента під назвою «чанг» більш складна. Цей інструмент, що дуже схожий на українські цимбали, має форму трапеції. Ширшою своєю стороною він під час гри повернений до виконавця. Правда, стрій чанга недосконалий. По-перше, на узбецьких цимбалах вдосконаленого типу є повторення одних і тих же звуків. По-друге, розміщення звукоряду на народному та вдосконаленому чанзі не послідовне. В основі звукоряду чанга знаходиться 14 хорів струн, які поділені на дві групи по 7 хорів струн. З цих 14 хорів струн 13 верхніх потроек, що в цілому складає 40 струн. Струни кожної групи йдуть одна за одною знизу через високі підставки, які встановлені на верхній деці чанга з обох боків. Ліва підставка, в основному, ділить групи струн на квінти. Звуки видобувають на чанзі спеціальними паличками приблизно так, як і на українських цимбалах. Різниця тільки в тому, що на чанзі грають паличками, кінці яких нічим не покрито, і звук від цього різкий, а на молоточках, якими видобувають звуки на українських цимбалах, наклеєна замша, від чого звук м'який і приємний для сприймання.

У вдосконаленні та створенні середньоазіатських народних музичних інструментів нових зразків брала

участь узбецька експериментальна лабораторія. Під керівництвом А. І. Петросянця і С. Є. Діденка співробітниками лабораторії розроблена й виготовлена велика кількість зразків сольних і оркестрових інструментів (в тому числі й оркестрові чанги) не тільки для Узбекистану, а й для Туркменії, Киргизії, Каракалпакії та Грузії. До речі, узбецька експериментальна лабораторія виготовила групу оркестрових чангів типу грузинських арф, які увійшли до складу грузинського оркестру народних інструментів. Завдяки масовому виробництву нових інструментів вони все ширше розповсюджуються в музичному побуті.

1938 року був організований Узбецький оркестр народних інструментів, який використовує як народні типи, так і вдосконалені інструменти. Серед них: оркестрові чанги, дутари, пристосовані до провідних груп інструментів (прима, секунда, альт, бас, контрабас), рубабі і гіджаки. До складу оркестру входить значна кількість так званих епізодичних ударних народних інструментів, зокрема, дойра, кайрак та інші. Державний оркестр узбецьких народних інструментів поряд із обробками народних пісень і танців та творами узбецьких композиторів виконує ряд творів класичного репертуару: «Марш Чорномора» з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки, сюїту з музики Е. Гріга до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт», увертюру з опери «Кармен» Ж. Бізе, «Незакінчену» симфонію Ф. Шуберта.

Цимбали здавна користуються великою популярністю в Білорусії. Народні свята, гуляння, весілля завжди супроводжувалися грою на цимбалах, частіше у складі своєрідного тріо: цимбали, скрипка, бубон.

До Великої Жовтневої соціалістичної революції народний інструментарій не дістав відповідного розвитку. Цимбали були недосконалим інструментом з діапазоном на півтори октави, з неповною хроматичною гамою. Звичайні народні цимбали з трапецієвидним дерев'яним корпусом, плоскими деками, двома округлими резонаторними отворами та металевими струнами широко вживаються в побуті білоруського народу. Струни (3—5 хорів) складаються з двох груп: група струн, які дають по одному звуку, і група струн, що поділені підставкою на дві нерівні частини (2:3), завдяки чому кожна струна видає два звуки, які знаходяться між собою в квінтовому співвідношенні.

Після утворення 1919 року Білоруської РСР розгорнулося будівництво національної культури й мистецтва. Разом із загальним ростом музичного мистецтва почали вдосконалюватись і цимбали.

Діапазон цимбалів-прима був збільшений до трьох октав. Створено цимбали оркестрового типу — прима, альт, тенор, бас, контрабас. На цимбалах виконуються не тільки народні пісні й танці, але й складні твори сучасної і класичної музики.

Сімейство оркестрових білоруських цимбалів складає основу Державного оркестру білоруських народних інструментів. В репертуарі цього колективу твори композиторів О. Бородіна, М. Глінки, П. Чайковського, Р. Глієра, білоруських композиторів Д. Камінського, Г. Пукста та інших, народні білоруські, російські пісні в обробці для оркестру, уривки з опер тощо. Крім народних інструментів, таких, як баян, скрипка, бубон, жалійка, ліра, дуда, до складу оркестру введені контрабасові балалайки, гобой, кларнет, литаври.

Своєрідне національне обличчя має і оркестр Державного народного ансамблю пісні й танцю Литовської РСР. Поруч із групою провідних народних інструментів — канклес, бірбіне (прима, тенор і бас) та скудутис до складу оркестру входить і цимболяй — інструмент, що широко вживається у побуті литовського народу. Є відомості, що цимболяй потрапив сюди у XII—XIII століттях. Форма цього інструмента трапецієвидна, стрій діатонічний, діапазон до двох октав. Звуки видобувають спеціальними паличками, на кінці яких прикріплюють м'яку шкіру або замшу. Після удару по струнах звук утворюється ніжний і красивий. У зв'язку з ручним способом виготовлення цимбалів та відсутністю єдиного принципу розміщення звукоряду часто порушується послідовність струн на верхній деці. А це викликає деяку незручність виконання окремих пасажів і гам. Цимболяй часто виконує функцію акомпануючого інструмента. Його залюбки використовують у різних невеликих інструментальних ансамблях. Почесне місце займає він і в Державному народному ансамблі пісні й танцю Литовської РСР, репертуар якого дуже різноманітний. Крім музики до танців, оркестр виконує оригінальні твори литовських композиторів, пісні та інструментальну музику народів Радянського Союзу.

У Латвії широкою популярністю користується струн-

но-ударний інструмент цимболе. Латвійські цимбали майже нічим не відрізняються від литовських щодо форми, строю, способу звуковидобування.

Цимболе поруч із кокле (п'ікколо, сопрано, тенор, бас) та стабуле (п'ікколо, сопрано, альт і тенор) є основою оригінального національного оркестру. Оркестрові цимболе діляться на прими, секунди і баси. Цимболе має звук красивого матового тембру. Він, як і цимболяй, виступає провідним інструментом цих оркестрів. Звуки на цимболе видобувають за допомогою двох молоточків, кінці яких обгорнуті сукниною. Тримують цимболе під час гри на колінах, а інколи спеціальним поясом закріплюють біля корпусу виконавця.

Під музику цимболе за народними звичаями виконується танець «Зустріч молодого з молодою». В репертуарі Державного ансамблю пісні, музики і танцю Латвійської РСР — самобутні композиції про «Дружбу народів», пісні, оркестрові твори, танцювальні мініатюри.

Молдавські цимбали (цимбал) — інструмент, який має дуже багато спільного з українськими (буковинського походження), білоруськими та румунськими цимбалами. Форма цимбалів прямокутно-рівнобічна. Окремі зразки цимбалів за формою наближаються до рівнобічної трапеції.

Стрій молдавських цимбалів у своїй основі діатонічний. Звуки утворюються від удару молоточками по хорі струн. Молоточки молдавських цимбалів досить довгі. Це пояснюється тим, що молдавські цимбалісти майже ніколи не приглушують струни цимбалів руками, тоді як інші виконавці час від часу прикривають долонями окремі струни, що звучать.

Під час гри молдавські цимбали кладуть на стіл або на коліна, а інколи підвішують за допомогою ремінців на шию, і тоді музикант має можливість грати на них стоячи або рухаючись. Виконавська техніка молдавських музикантів відзначається віртуозністю. Цимбали переважно беруть участь у складі інструментального ансамблю. Більшість молдавських цимбалістів виконує музичні твори на слух, добре імпровізує, навіть під час концертних виступів.

Отже, цимбали мають велику популярність серед народів братніх республік Радянського Союзу.

Цимбали на Україні

На Україні існує чимало народних музичних інструментів таких, як бандура, цимбали, сопілка, скрипка, ліра та інші. Вони набули широкої популярності і міцно увійшли в побут. Народні свята і обряди завжди супроводжувались не тільки піснями, хороводами, танцями, а й інструментальною музикою. Популярність народних інструментів іде далеко з глибини віків. Назва «цимбали» проникла в численні народні пісні:

Ой заграємо на скрипочки,
Та й на цимбалочки!

В документальних джерелах про існування цимбалів вперше згадується на початку XVII століття, але проблема походження цимбалів на Україні поки що остаточно не розв'язана. Існують різні гіпотези.

М. В. Лисенко писав про цимбали: «До типу гусел-псалтиря належать і споріднені з ними цимбали — інструмент старовинний, занесений, певне, зі сходу»¹. Є також твердження окремих музикознавців про занесення цимбалів на територію України з Угорщини².

Опинившись у руках українських музикантів, цимбали протягом певного часу пристосовувалися до відповідних умов та інструментів, які тут побутували. З часом виникли народні інструментальні ансамблі троїста музика, до складу яких міцно увійшли цимбали. Виконавці на цимбалах навішували собі цимбали за допомогою довгого ремня на шию, так, щоб можна було грати на них навіть під час ходіння. Їх часто було чути на ярмарках, весіллях. Цимбали завжди забезпечували більш технічний і звучний супровід.

Є свідчення, що видатний угорський композитор Ференц Ліст під час подорожі по Україні спостерігав гру селян на цимбалах.

До наших днів дійшло ім'я М. Й. Гузикова — музиканта першої половини XIX століття, виконавця на цимбалах особливої конструкції. Гузиков народився 1806 року в с. Шклові, неподалік од Могильова, в сім'ї бідного

¹ М. В. Лисенко. Народні музичні інструменти на Україні. К., 1955, с. 51.

² Див. А. І. Гуменюк. Українські народні музичні інструменти. К., 1967.

селянина. Батько його грав на флейті, а коли підріс син Михайло, він теж почав вчитися грати на цьому інструменті. З часом у Михайла виявилися ознаки хвороби на туберкульоз, і батько виготовив йому цимбали. За дуже короткий час М. Гузиков оволодів цим інструментом настільки, що через два роки успішно виступав із концертами у великих містах: Києві, Мінську, Одесі. У 1836—1837 рр. Гузиков гастролював по Західній Європі (Відень, Париж, Брюссель тощо). Скрізь його концерти проходили з великим успіхом.

Уважно простежив за поширенням цимбалів майже по всіх місцевостях України Г. М. Хоткевич. Він подав численні свідчення з словників, навів окремі пояснення, що зустрічаються в творах Смотрицького, Боплана, Рігельмана¹.

Справжнього розвитку мистецтво гри на цимбалах набуло після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції. В різних областях Радянської України виникло багато самодіяльних і професіональних колективів, ансамблів бандуристів та оркестрів народних інструментів. Виділяються спеціальні кошти на придбання музичного інструментарію та його удосконалення. Поява численних гуртків художньої самодіяльності сприяє загальному зростанню музичної культури широких трудящих мас.

Наведені матеріали свідчать про велику розповсюдженість цимбалів на Україні. Виконавці на цимбалах мають широкі можливості збагачувати свої музично-теоретичні знання, удосконалювати на науковій основі інструменти, брати участь у найрізноманітніших музично-інструментальних ансамблях тощо.

1927 року в Харкові при робітничому клубі «Металіст» створюється оркестр українських народних інструментів. Спочатку це був невеликий інструментальний ансамбль (бандури харківського зразка зі строем *фа* мажор: пікколо, прима, бас та цимбали), а пізніше до цього складу додали квартет лір, групу сопілок, трембіти та ударні інструменти. За характером укомплектування це вже став справжній оркестр українських народних інструментів. У репертуарі оркестру були: гопак з опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Гавот» Ф. Госсєка, обробка української народної пісні «Реве

¹ Див. Г. Хоткевич. Музичні інструменти українського народу, с. 162—163.

та стогне Дніпр широкий», «Екосез» Л. Бетховена та інші твори.

Наприкінці двадцятих років утворюється Дніпро-дзержинська капела бандуристів. До складу її інструментів теж було введено цимбали. У Києві з'являються ансамблі бандуристів при робітничих клубах харчової промисловості та залізничників, а також при заводах «Арсенал», «Більшовик», де беруть участь цимбалісти. Активно діяла капела бандуристів м. Конотопа та інших палаців культури і клубів промислових центрів України. У 1947 році на Тернопільщині вперше на Україні створюється оркестр цимбалістів, склад якого налічував понад двадцять музикантів. Через два роки його реорганізували в оркестр українських народних інструментів, яким керує заслужений працівник культури УРСР В. О. Зуляк.

У селі Наталино Харківської області 1955 року на базі ансамблю бандуристів було організовано самодіяльний український оркестр народних інструментів. До його складу увійшли цимбали-прима і цимбали-альт.

При Обласному управлінні трудових резервів Київської області у 1955 році було створено оркестр українських народних інструментів. У цьому оркестрі теж використовуються цимбали. Важко перерахувати всі колективи художньої самодіяльності, зокрема ансамблі, капели бандуристів, до складу яких входили цимбали. Переважна більшість цих колективів неодноразово виступала з творчими звітами на олімпіадах і декадах української літератури та мистецтва в столиці нашої Батьківщини Москві та братніх республіках Радянського Союзу.

Широко використовуються цимбали і в професійних колективах. Цимбали входили до складу ансамблю бандуристів Українського радіокомітету, яким керував відомий бандурист М. Опришко, та Державної зразкової капели бандуристів УРСР, де цимбалістами були визначний музикант Іван Антоновський (співак, бандурист, диригент) та автор цієї праці. До складу інструментального ансамблю першої Київської капели бандуристів, яка розпочала свою творчу діяльність 1919 року, було згодом введено цимбали. Вони посилювали звучання бандур у середньому та нижньому регістрах.

1925 року в м. Полтаві створюється Полтавська капела бандуристів. Пізніше до її складу теж вводять цимба-

ли. Це була своєрідна школа виховання кваліфікованих виконавців на народних інструментах. В ній утвердилися спеціальні прийоми гри, що значно посунули вперед технічні можливості й майстерність виконання, розширили репертуар. 1935 року Київська та Полтавська капели бандуристів об'єдналися. Їм було присвоєно назву «Перша зразкова капела бандуристів Наркомосвіти України». З великим успіхом пройшли концерти колективу капели на декаді літератури і мистецтва в Москві.

У 1943 році за рішенням Уряду УРСР розпочинає свою діяльність Державний український народний хор. Для створення міцної оркестрової групи, з самого заснування колективу, художній керівник хору Г. Г. Верьовка розпочав пошуки музикантів, у тому числі й цимбалістів. З цією метою прослухувалися різні склади трістої музики. До складу оркестру українських народних інструментів цього хору входив квартет цимбалістів — дві прими, альт і бас — інструменти виготовлено на Чернігівській музичній фабриці.

Утворення на Україні значної кількості ансамблів, капел бандуристів та оркестрів народних інструментів викликало потребу у вдосконаленні кобз-бандур, створенні бандур оркестрового типу. Поруч з кобзою-бандурою почали змінюватись та вдосконалюватись і цимбали.

Багато уваги приділяється навчанню гри на цимбалах. 1947 року в музичній школі міста Луцька Волинської області вперше був відкритий клас цимбалів, який довгі роки вів Ю. П. Барташевський, колишній керівник оркестрової групи Державного українського народного хору ім. Г. Верьовки. Музична школа м. Луцька виховала чимало цимбалістів, котрі продовжували своє навчання в Київській та Львівській консерваторіях.

1951 року був відкритий клас цимбалів у Київській консерваторії. Більшість її випускників (Микола Щербан, Роман Скіра та інші) одержали призначення в різні музичні училища України і успішно ведуть педагогічну роботу.

Класи цимбалів були відкриті також у Київському, Чернівецькому, Луцькому, Херсонському, Харківському, Чернігівському, Тернопільському музичних училищах. При кафедрі струнних інструментів Львівської консерваторії у 1961 році створюється відділ народних інструментів, на якому навчаються і студенти-цимбалісти.

Один із випускників Київської консерваторії Микола Щербан, працюючи педагогом музичного училища м. Чернівців, створив оркестр цимбалістів у Кіцманському районі на Буковині. Колектив брав участь у республіканському конкурсі-огляді, присвяченому 50-річчю Радянської влади на Україні. За творчі досягнення цей оркестр одержав почесне звання Народного оркестру цимбалістів.

Використання цимбалів у професіональних та самодіяльних музичних колективах нашої республіки стало звичайною необхідністю тому, що сучасні вимоги оркестрового звучання народної інструментальної музики потребують широкого використання різнометрових фарб, динамічних контрастів, більш складної інструментовки тощо.

БУДОВА ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ ЦИМБАЛІВ

Відомості про будову народних цимбалів

В різних районах і селах України цимбали виготовлялися майстрами-самоучками, які завжди намагались їх удосконалити. Це стосувалося переважно розміщення струн, покращення звучання, різноманітних прикрас, зовнішнього вигляду інструмента. Виготовляючи цимбали, народні майстри використовували для верхньої деки ялину, для нижньої, боків та підставок — клен, для головок — березу, дуб. Єдиних розмірів виготовлення цимбалів не було. Кожний народний майстер вибирав собі відповідні розміри і форму, наближаючи її до форми трапеції.

Зовні цимбали мають вигляд трапецієвидного резонаторного ящика, де головка інструмента є боками трапеції, а боки — основою трапеції.

Зверху і знизу на трапецію наклеєні деки, що носять назви верхньої та нижньої. На верхній деці вирізані два звукові отвори (голосники) до 80 мм в діаметрі. На ній впоперек встановлено дві підставки для струн («кобилки») з прорізами в них; поверх цих підставок, а також і у їх прорізах проходять струни, утворюючи таку систе-

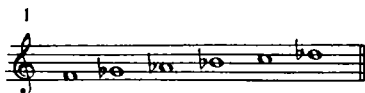
му розташування, що кожна струна дає не тільки один, а й два тони завдяки поділу її підставками — 2:3.

Кожна поділена струна дає можливість видобувати два звуки, що перебувають у квартовому чи квінтовому співвідношеннях. Спочатку на цимбалах для одного звука натягали одну струну, пізніше поступово збільшували їх до 3-х або 5-ти струн, настроєних в унісон. Переділені струни розташовані не в одній площині: один бунт (хор) струн проходить поверх лівої підставки через вирізи правої, інші ж струни проходять поверх правої підставки через вирізи лівої.

Народні цимбали, які описав М. В. Лисенко, мали 12 бунтів струн. Завдяки переділенню частини струн лівою підставкою кількість бунтів збільшено на шість. Всього тонів на цимбалах було вісімнадцять. Зустрічалися й інші види цимбалів з 10, 14 та 16 бунтами струн, але розміщення їх було однакове.

Звуки цимбалів розташовані з лівого боку лівої підставки, переділяються останньою і називаються кантами, інші — басами.

Народні цимбали мають шість бунтів. На них виконавець в основному грає мелодію. Розміщення кантів виглядає так:



М. В. Лисенко зафіксував розташування також і басових струн на народних цимбалах:



Бунт *соль-бемоль* лежить поверх меншої поперечної «кобилки» і опускається у вирізи бокової «кобилки» (див. другий приклад).

Бунт *сі-бемоль* лежить поверх бокової більшої «кобилки» і опускається у вирізи поперечної «кобилки».

Бунт *фа* лежить поверх меншої поперечної «кобилки» і опускається у вирізи бокової.

Бунт *ля-бемоль* лежить поверх бокової, більшої «кобилки» і опускається у вирізи поперечної і т. п.

Останній бас *ре-бемоль*, натягнений самостійно, оминає обидві «кобилки».

Таке розміщення басових бунтів на народних цимбалах зустрічається у тих місцевостях, де цей інструмент довгий час сусідував із кобзою-бандурою.

Струни на цимбалах, що розміщені в першій і, частково, в малій октавах з правого боку інструмента, не можна вважати басами в строгому розумінні цього слова. Басами називаються ті струни, на яких цимбаліст грає свою партію у нижньому регістрі в складі інструментального ансамблю троїста музика. Тут йому найчастіше доводиться акомпанувати. Наприклад, у наведеному нижче козячку (записаному автором на Херсонщині 1959 року) на скрипці виконується основна мелодія, на цимбалах — партія супроводу, а бубон вибиває різні ритмічні фігурації.

3 скрипка

Цимбали

Бубон

Бунти, розміщені на народних цимбалах з правого боку, виконують функцію басів.

Але бувають окремі випадки, коли цимбали ведуть основну мелодію, скрипка у певний проміжок часу здійснює супровід, а бубон вибиває ритмічні фігурації.

4 скрипка

Цимбали

Бубон

колотушкою

Струни для цимбал раніше робили з тонкого мідного дроту. Одним краєм струни зачеплені петельками за залізні штифти («шпеники»), що розміщені на лівій головці корпусу, а другим краєм накручені на залізні кілки.

Ключ, яким настроюють цимбали, в більшості випадків має форму молотка, служить для регулювання середньої підставки, що дає інтервал чистої квінти, другий кінець має отвори для настроювання кілків.

Палички (пальцятки), якими б'ють по струнах, виготовляються з клена, берези. Вони мають вирізи для тримання пальцями, трохи тонші до кінця, обшивка в місцях удару відсутня. Довжина їх 200—250 мм. Досить часто палички виготовляються різної форми і довжини.

Звук цимбалів від удару дерев'яних пальцяткок без обшивки різкий, дзвінкий і сильний. Під час гри струни на народних цимбалах ніколи не приглушуються. Сильніший звук накладається безпосередньо після ударів на більш слабкий звук від попередніх ударів, який ще не встиг затихнути, а слабкі, в свою чергу, накладаються на ще слабші звуки. Утворюється одночасне звучання всіх струн цимбалів, особливо обертонів нижнього регістру, що й надає інструменту специфічного тембру.

Більшість цимбалістів грають сидячи. Але зустрічаються окремі виконавці, що грають на цимбалах стоячи, під час ходіння. Безумовно, грати на цимбалах під час ходіння може лише той, хто добре володіє технікою гри на них і набув відповідних навичок щодо координації рухів.

М. В. Лисенко писав: «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»¹.

Неоднакова будова цимбалів, різні способи розміщення на них струн свідчать про хист та винахідливість народних майстрів-музикантів при виготовленні цього інструмента. Майстер-самоучка з Харківщини Матвій Сидоренко виготовляв цимбали двобічні. Струни натягалися з обох боків. Двобічні цимбали мали звукоряд з діапазоном півтори октави. З одного боку струни настроювалися в гармонічному мажорі, з другого — в нату-

¹ М. В. Лисенко. Народні музичні інструменти на Україні. К., 1955, с. 52.

ральному. Така настройка двосторонніх цимбалів давала можливість виконувати різноманітні за жанрами, характером і ладовою будовою пісні й танці. Завдяки такому розміщенню струн на підставках і головках цимбалів тиск на раму рівномірний з обох боків, як на верхній, так і на нижній деках. Тембр такого інструмента приємний, красивий, сила звучання значно збільшилась.

Але двобічні цимбали не поширилися тому, що під час гри їх треба було класти струнами одного боку на лаву, і це кожного разу загрожувало зсунути підставки і порушити стрій протилежного боку.

Були спроби закріпити такі цимбали на спеціальній рамі так, щоб вони могли обертатись навколо своєї осі, але згодом і від цього відмовились. Незручність гри на двобічних цимбалах та ускладнення з транспортуванням їх з місця на місце остаточно переконали майстрів, що виготовлення таких цимбалів для широкого вжитку недоцільне.

Вивчаючи будову і обладнання народних цимбалів, які виготовлялися поодинокими майстрами в окремих районах і в різні періоди, можна зробити такий висновок: народні цимбали, виготовлені й обладнані майстрами-музикантами, мали продуману схему розміщення струн, конкретний діапазон, зручні молоточки (пальцятки), невелику вагу, хороше зовнішнє оформлення.

Стрій та звукоряди цимбалів

Існує чимало різних строїв та звукорядів українських цимбалів. Спільним для всіх цимбалів є наявність на верхній деці двох основних кленових підставок, на яких лежать струни.

Підставка, що розміщена на верхній деці з правого боку, знаходиться від головки корпусу на 9—10 см. Струни, які лежать на ній, мають довгу корисну частину коливання і призначені для звуків низького регістру. Середня підставка знаходиться посередині деки і поділяє струни, що лежать на ній, на дві нерівні частини, утворюючи в одному ряду струн інтервал чистої квінти (2:3).

Кожні цимбали мають свій певний звукоряд, побудований в більшості випадків у діатонічній або хроматичній послідовності, причому остання не завжди буває повною. Загальний звукоряд цимбалів починається знизу

правої підставки від будь-якого звука малої октави, потім переходить на середню підставку, що утворює інтервал квінти або кварта у межах першої октави, а далі закінчується кількома звуками другої октави.

Пам'ятки культури XVI—XVIII століть дають можливість простежити процес розвитку і удосконалення народних цимбалів: від вузько-об'ємного інструмента (з десятьма — дванадцятьма бунтами струн) до удосконаленого з хроматичним строем (до сорока бунтів без повторних звуків). Цимбали розвивались не без впливу інших народних інструментів, передусім бандури.

Наприкінці двадцятих років на Україні сформувалися два зразки бандур:

1. Бандури, на яких грають харківським способом. Ці інструменти багаті за своїми художньо-виражальними можливостями. Бандури харківського зразка зі строем *фа* мажор¹ набули поширення переважно на Лівобережній Україні.

2. Бандури, на яких грають київським способом. Ці інструменти обмежені в художньому і технічному відношенні, але більш доступні для опанування. Бандури зі строем *соль* мажор² набули широкої популярності на Правобережній Україні.

Цимбали щораз з'єднувалися в ансамблях з бандурами тих чи інших систем або зразків, повністю пристосовувались до бандур, доповнюючи їх звучання в середньому регістрі. Діапазон бандур, як київського зразка, так і харківського, в окремих його регістрах має неоднакову силу звука. Нижній регістр приструнків корпусу обох зразків в динамічному відношенні значно слабший од верхнього. На жаль, в новій конструкції бандури музичного майстра І. М. Скляра цей дефект не був ліквідований.

Видобування звука на цимбалах за допомогою удару по струнах молоточками дозволило збільшити силу звучання цілого ансамблю бандур в малій і першій октавах. Від того, який стрій (*фа* мажор чи *соль* мажор) пере-

¹ Умовна назва строю на бандурах харківського зразка. На приструнках лише один ряд струн, який настроюється в діатонічній *фа*-мажорній гамі. Верхнього ряду струн на ній немає.

² Умовна назва строю на бандурах київського зразка. Нижній ряд струн на приструнках настроюється в гамі *соль* мажор (діатонічно), а верхній ряд струн доповнює її півтонами, створюючи хроматичну гаму.

важав в ансамблях бандуристів, до яких включались цимбали, залежав і стрій останніх.

Всі цимбали, що брали участь в оркестрах українських народних інструментів і ансамблях чи капелах бандуристів на Харківщині та її околицях, настроювались в строї *фа* мажор (діатонічна гама *фа*-мажор). До них додавались, як на бандурі цього зразка, струни *фа*-діз, *до*-діз першої і другої октав.

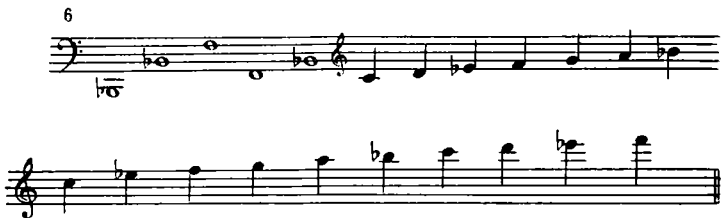
До удосконалення цимбалів існувало кілька різних строїв. Крім строю цимбалів, що записали М. В. Лисенко та М. О. Грінченко, в Харківській і Полтавській областях в кінці 20-х років зустрічались й інші, які, очевидно, були близькими до окремих строїв бандур. Так, автором цієї роботи було записано два строї цимбалів у с. Мерефі і Богодухові Харківської області. Перший — з с. Мерефи Харківської області:



Коли запитували у майстра Івана Гашенка, який їх виготовував, чому в першій октаві *мі*-бемоль, а в другій — *мі* чисте, він пояснив: «Якщо мелодія сумна, то граємо на низьких тонах (жалібних), а коли треба грати музику до танців, то граємо на високих тонах (веселих)».

Інструмент відомого бандуриста з с. Мерефи Михайла Кравченка мав майже такий стрій, як і цимбали І. Гашенка.

Стрій бандури М. Кравченка:



Цимбали з Богодухова Харківської області — саморобний інструмент, що належав робітникові Семену Перепелиці. Стрій цимбалів С. Перепелиці з Богодухова:



кашти

баси

Тут канти збереглися такими, як їх записав свого часу М. В. Лисенко. Але баси значно змінені. С. Перепелиця, граючи у складі троїстої музики, більше вживав баси (нижній регістр), а соло виконував на кантах.

Отже, цимбали, що брали участь у складі ансамблю троїстої музики, мали стрій, який записав М. В. Лисенко. Цимбали, що частіше поєднувались в ансамблі з бандурами, поступово змінювали свій стрій, пристосовуючись до бандур, з якими вони сполучалися. При укомплектуванні першого оркестру українських народних інструментів клубу «Металіст» м. Харкова постало питання і про цимбали: яким повинен бути їх стрій? Після виготовлення перших бандур оркестрового типу харківського зразка зі строем *фа* мажор, керівництво вирішило пристосувати цимбали до строю бандур. Так, у 1930 році майстерня клубу «Металіст» виготовила першу групу цимбалів зі строем *фа* мажор. Нижче подано схему розміщення звукоряду цимбалів зі строем *фа* мажор.



У цих цимбалах, незважаючи на певну продуманість і послідовність, траплялися повторення звуків *мі* та *сі* першої октави. Сам інструмент був дуже звучний і мав приємний тембр, але все ж залишався обмежений щодо вибору тональностей, розвитку техніки тощо.

Так, на Лівобережній Україні утворився змінений діатонічний стрій цимбалів, відмінний від попереднього, який записав М. В. Лисенко.

Майже одночасно відбувалася еволюція строю та форми цимбалів і на Правобережній Україні, переважно в містах та робітничих селищах, де швидко розвивалася художня самодіяльність. В більшості сіл Київщини цимбали входили до складу троїстої музики.

Стрій бандур київського зразка мав значний вплив на стрій цимбалів, який на більшості території Правобережної України засновувався на звукоряді *соль* мажору.

Бандура київського зразка строю *соль* мажор мала майже той самий недолік у звучанні інструмента, що й бандура харківського зразка строю *фа* мажор, а саме: середній регістр звучав слабше за інші регістри. Тому бандури київського зразка теж вимагали посилення звучання цього регістру, щоб їх можна було використовувати для ансамблевої гри.

Найкращі результати досягалися за допомогою цимбалів. У створенні нових конструкцій бандур і цимбалів брав активну участь відомий київський музичний майстер Іван Михайлович Скляр. Сконструйована ним бандура з механізмом перестройки мала надзвичайно широкі виконавські можливості: в ній об'єднувались інструменти київської і харківської систем.

У більшості районів Київської Полтавської, Чернігівської областей, де були бандури зі строем *соль* мажор, цимбали пристосовувалися до них.

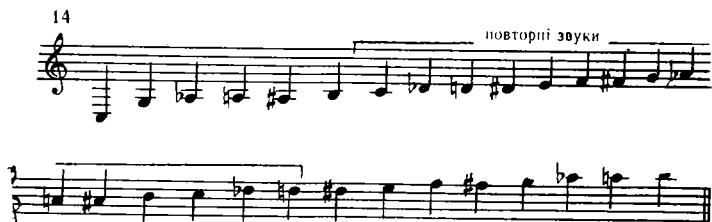
Популярність бандур київського зразка зі строем *соль* мажор вплинула на утворення такого ж строю у цимбалів. Але звукоряд і стрій їх був недосконалий: у цимбалах зі строем *соль* мажор дублювались окремі звуки, порушувалася лінія розміщення струн на верхній деці. Стрій був напівхроматичний:



Розміщення всього звукоряду зі строем *соль* мажор, що сполучався з бандурами київського зразка:



Принцип перестроювання цих цимбалів полягає в тому, що тільки середня права сторона струн за допомогою спеціального валика підвищувалась на один півтон. Але через складність їх виготовлення вирішено було відмовитися від механізму перестройки і зробити звичайний інструмент з до-мажорним хроматичним строем. Стрій цимбалів конструкції Ю. Барташевського та В. Тузиченка має такий вигляд:



Коли робота над виготовленням цимбалів була завершена, виявилось, що ряд звуків повторюється, а велике силове навантаження (натяжка струн) може привести до деформації всього інструмента (пізніше чимало таких інструментів дійсно деформувалося і зовсім вийшло з ужитку).

Як бачимо, на лівій підставці верхньої деки, що ділить струни на дві половини (інтервал квінти), утворилося багато зайвих повторних звуків (від звука *до* першої октави до звука *ре* другої октави, із загальної кількості 29 тонів — 15 було повторних). Наявність цілої октави повторних звуків значно ускладнювала техніку гри на цьому інструменті. Тоді Ю. Барташевський запропонував трохи інше розміщення звуків за квартоквінтовым принципом. Його пропозиція дещо поліпшила розміщення звуків на цимбалах, але остаточно не вирішила проблеми зменшення повторних звуків.

Саме в розміщенні звуків на верхній деці цимбалів і полягає секрет створення стабільного строю цього інструмента.

Якщо в центральних і східних областях України в основному звукоряд і стрій цимбалів пристосувалися до бандур харківського і київського зразків із звукорядами від звука *фа* (нерідко в неповному лідійському ладі) та від *соль* (досить часто з міксолідійським забарвленням) або ж від звука *до* (іонійський лад), то в західних областях України більшість звукорядів цимбалів не мали

зв'язків зі строями бандур. Їх стрій і звукоряди створювались на ґрунті мажорної і мінорної систем та були пов'язані безпосередньо з ладами народної музики.

Один з типових прикладів строю цимбалів у Західній Україні записав М. Лисенко:

15



Цей звукоряд діатонічний. Користуючись ним, цимбалісти виконували чимало народних пісень і танців:

16 Помірно



З часом, коли почала зростати необхідність у виконанні більш складних мелодій, такий звукоряд не міг задовольнити музикантів, і окремі цимбалісти почали змінювати звукоряди, вводячи окремі хроматичні звуки та розширюючи весь діапазон. Так, у 50-х роках в Бережанах Тернопільської області цимбалістом В. П. Стадником (з Струсова Теребовлянського району) був зафіксований стрій цимбалів, який по суті є розширенням і вдосконаленням попереднього строю, записаного раніше М. В. Лисенком.

Цимбали цього району мають 21 хор струн (по 4 в кожному хорі). Всього звуків — 29, з них чотири дублюються. На правій підставці розміщено два звукоряди: перший має діатонічну, а другий — цілотнову послідовність в обсязі збільшеної квінти:

17



На середній підставці — дві цілотнові послідовності:



Загальний звукоряд цимбалів:

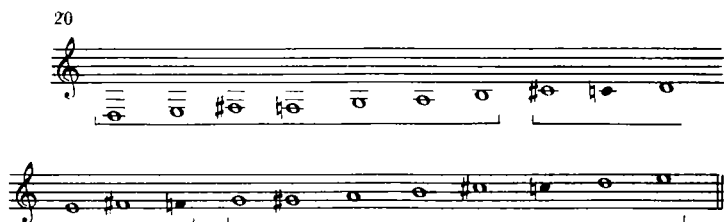


У такий спосіб цей стрій цимбалів дає можливість виконувати пісні й танці, засновані на діатонічних ладах, із використанням деяких хроматичних звуків. Звертає на себе увагу оригінальне цілотнове розміщення звуків на середній підставці з лівого і правого боків. У такому розташуванні звуків дублюються лише чотири з них: *до*, *ре*, *мі*, *соль*, *ля*. Цей стрій широко розповсюджений в Прикарпатті, його неодноразово записано у цимбалістів Івано-Франківської та Тернопільської областей. Це загальновизнаний, удосконалений стрій, який самі цимбалісти називають «гуцульським».

Іноді кожний цимбаліст перестроював окремі звуки нижнього регістру: *ре*-бемоль і *сі*-бемоль у *ре* і *соль*. На цимбалах з «гуцульським» строєм доступне виконання навіть складних у технічному відношенні пісень або танців у повільному та швидкому темпах.

На території Чернівецької області (Північна Буковина) в Кіцманському районі у колгоспника Блиська Олександра Костянтиновича записаний оригінальний мішаний стрій цимбалів. Звукоряд тут дещо нагадує гуцульський стрій у нижньому регістрі, а середній — напівхроматичний, або «буковинський», як назвав його сам цимбаліст.

У цимбалах 14 рядів струн — 21 звук. В середньому регістрі де в чому порушується послідовність звуків: замість *фа* спочатку йде *фа-дієз*, а потім *фа* і так само — замість *до* йде *до-дієз*, а потім *до*. Також відсутній повний октавний хроматичний звукоряд (без звуків *ре-дієз* і *сі-бемоль*). Загальний звукоряд цих цимбалів:





Хоча в цьому строї майже повністю хроматична послідовність, в ньому немає поступової послідовності щодо розміщення звуків, як на фортепіано: частина звуків повторюється, а частина винесена з загального ряду в правий бік інструмента, наприклад: *до-дієз* і *ре-дієз* першої октави розміщено не між звуками *до* і *ре*, а після звука *ре* першої октави. Далі тут же повторюються звуки *фа*, *фа-дієз* першої октави. Замість того, щоб починалися звуки на лівій підставці: *фа* — *до*, а потім *фа-дієз* — *до-дієз*, у цимбалів «буковинського» строю спочатку йдуть *фа-дієз*, *до-дієз*, а потім *фа* і *до*.

Наприкінці 40-х років на Тернопільщині відомий музичний майстер В. Зуляк організував перший великий за складом ансамбль цимбалістів (20 осіб). Але до складу цього ансамблю, крім цимбалів із «гуцульським» і «буковинським» строєм, що становили його основу, входили також народні цимбали з різним строєм, оскільки кожний сільський цимбаліст настроював інструмент на свій лад і мав свою індивідуальну манеру виконання.

В залежності від розмірів верхньої площі інструмента і його міцності чіпляли ту чи іншу кількість хорів струн (від 2 до 5) і настроювали їх, відповідно до власних уподобань. Єдиного сталого строю цимбалів ще не могло бути, оскільки питання їх удосконалення було пов'язане з глибоким теоретичним і практичним вивченням інструмента.

У братніх республіках, зокрема в Білорусії, П. П. Жиновичем та групою музичних майстрів були виготовлені білоруські цимбали оркестрового типу — прима, альт, бас та контрабас. До удосконалення білоруські і українські цимбали мали у нижньому регістрі діатонічний стрій, а у верхньому — напівхроматичний. У них була майже однакова форма, резонаторні отвори, підставки для розділення струн на квартали і квінти, розміщення пружин на корпусі цимбалів для кріплення верхньої

деки, однакову довжину молоточків, ті самі назви складових частин інструмента, а також однакові принципи видобування звуків.

Після вдосконалення білоруських цимбалів їх стрій став повністю хроматичним в межах трьох октав. Звуки не повторювалися.

Цей портативний інструмент (вага 5,5 кг) має красивий тембр звука. Але удосконалені білоруські цимбали-прима в складі троїстої музики не можуть виконувати функції акомпануючого інструмента, оскільки в них немає для цього відповідного регістру (малої октави).

Діапазони білоруських та українських цимбалів-прима:



Українські і білоруські цимбалісти, обмінюючись практичним досвідом, досить швидко опановують техніку виконання на обох видах інструментів. На українських цимбалах звучать російські та білоруські народні пісні й танці, а на білоруських — російська та українська народна музика.

Удосконалення українських цимбалів здійснюється із врахуванням нововведень, що спостерігаються в цимбалоподібному музичному інструментарії інших народів нашої країни.

Створення і поширення українських цимбалів нової конструкції

Вивчення і узагальнення досвіду музичних майстрів, яким доводилося виготовляти цимбали, ознайомлення з різними зразками цимбалів дало можливість розробити нову конструкцію цимбалів-прима, а також цимбалів-альт і цимбалів-бас, які складають сім'ю українських цимбалів (з діапазоном від звука *ля* великої октави до звука *ре* третьої октави, — конче потрібним для оркестрового звучання). Технологія виготовлення цимбалів була розроблена конструкторським бюро Чернігівської музичної фабрики разом із автором цієї праці за його конструкцією.

Для створення цимбалів нової конструкції необхідно було: встановити хроматичний стрій інструмента, правильно розмістити струни хроматичного звукоряду на одному горизонтальному рівні, без повторень тих самих звуків так, щоб зручно було виконувати різні пасажі в дієзних і бемольних тональностях; створити і встановити спеціальні підставки для струн, враховуючи особливості їх натяжки і розміщення в даному інструменті; створити інструмент з таким корпусом, який би витримав відповідну натяжку струн; пристосувати до цимбалів демпфер і педаль; виготовити молоточки для ударів по струнах, які б утворювали красивий і м'який звук і т. п.

Весь технологічний процес виготовлення українських цимбалів залежав від правильного і продуманого розміщення струн хроматичного звукоряду. Всі хори струн, починаючи від *фа* малої октави до *ре* третьої октави, мають йти один за одним рівно по горизонтальній лінії. Жоден хор струн не повинен повторюватися або ж виноситись кудись убік, що було б незручно під час виконання.

Спеціальний підбір сталевого дроту для струн з поступовим переходом від більшого діаметра до меншого давав можливість зрегулювати тиск струн на корпус майбутнього інструмента.

Завдяки точному розрахунку площі верхньої деки 21 хор струн розташований на рівній відстані один від одного. Слід було вирахувати кількість поріжків для хорів струн на правій та середній підставках. Середня (ліва) підставка дістала можливість пересуватися праворуч чи ліворуч для правильного розподілу струни на інтервал чистої квінти, а струни, проходячи через підставку, включали можливість утворення збільшених або зменшених інтервалів.

Верхні три хори струн додатково поділено підставкою на три частини (три поріжки), внаслідок чого утворились малі терції. Цим було забезпечено повну хроматичну послідовність визначеного діапазону (тридцять чотири звуку).

Розділ всього діапазону цимбалів-прима на окремі відрізки звукорядів (за принципом народних цимбалів) створив умови для їх послідовного розміщення на верхній деці. Це визначило кількість підставок для струн. Отже, на правій підставці розміщено 10 бунтів. Для

зручності гри на цимбалах-прима у складі троїстої музики другий нижній бунт (хор струн) залишився з одиночною підставкою внизу з лівого боку для перестройки (якщо це необхідно) в різні басові звуки. Хроматичний звукоряд на правій підставці дістав такий вигляд.

24



Поділ струн середньою підставкою на чисті квінти без повторень, продовження хроматичного звукоряду створили такий відрізок хроматичного звукоряду на середній підставці правої та лівої сторін:

25



Щоб продовжити хроматичну послідовність верхнього регістру, було поділено відрізок або частину трьох останніх хорів струн (19, 20, 21) на малі терції. Такий розподіл хору струн забезпечив збільшення діапазону, внаслідок чого з'явився верхній звукоряд:

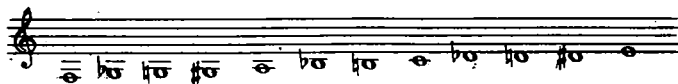
26

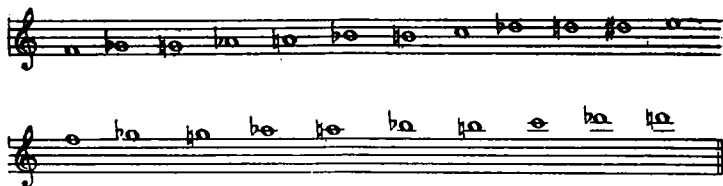


верхня підставка

Збереження послідовного розташування хроматичного звукоряду від звука *фа* малої октави до звука *ре* третьої — забезпечило однакову відстань між хорами струн та розміщення їх на одній горизонтальній лінії. Загальний звукоряд хроматичних цимбалів:

27





У хроматичних цимбалах збільшено діапазон без будь-якого повторення звуків і розміщено струни в одній площині в поступально-хроматичній послідовності. Перед виконавцями відкрилися нові можливості розвитку техніки гри на інструменті. Удосконалений інструмент має такі розміри:

Довжина корпусу — 1050 мм

Ширина корпусу — 440 мм

Висота корпусу — 72 мм

Відстань від

підлоги до струн — 740 мм

Довжина молоточків — 160—170 мм

Для того, щоб визначити розміри основи корпусу цимбалів, треба було з'ясувати силу натягу струн та їх загальний тиск.

Цимбали дістали форму рівнобічної трапеції, де головки інструмента, коротшими боками трапеції, а довші боки — основою трапеції. Завдяки такій формі корпусу довжина струн на цимбалах поступово зменшується, що забезпечує рівномірне розміщення струн різної висоти.

Основні частини інструмента: резонаторний корпус, металеві кілочки, підставки для струн, ніжки та педаль з демпферами.

Корпус цимбалів складається з рами та двох дек — верхньої і нижньої. Рама має дві головки (ліву й праву), два зовнішні поперечні бруски та кілька внутрішніх упорів (рипи чи пружини). На лівій головці розміщено металеві штифти, за які чіпляються струни, на правій — металеві кілки (вірбелі), на них натягуються струни.

Головки виготовляються з твердого дерева, переважно з бука; поперечні бруски, а також боки і внутрішні упори — з клена. До рами зверху прикріплюють на спеціальних планках деку, яку виготовляють з ялини радіального розтину з рівномірним розподілом річних кілець. Від коливання струн резонує і дека, що збільшує

силу звука. Якісне виготовлення деки значною мірою забезпечує і красивий тембр звука.

Для сприймання тиску струн на верхню деку, до неї зі споду прикріплюють дерев'яні пружини, які роблять деку міцною і здатною краще передавати звуковій хвилі по всій її площі. Нижня дека повинна щільно прилягати до рами, щоб звуковій хвилі в резонаторній коробці не мали сторонніх призвуків. Голосники, тобто звукові отвори, роблять здебільшого на верхній деці, але чернігівська фабрика музичних інструментів виготовляє і такі цимбали, в яких голосники є тільки на нижній деці.

Між верхньою та нижньою деками встановлено тонкий циліндричний стовпчик з дерева, що зветься «душа». Він передає звуковій хвилі нижній деці. Таким чином, увесь корпус цимбалів являє собою неначе добре функціонуючий організм, кожна частина якого несе звук або гостро на нього реагує.

Цимбали мають три ніжки, які встановлюються у спеціальні гнізда зі споду інструмента. Дві передні (ближчі до виконавця) ніжки — коротші, а третя задня — довша. Невеликий нахил цимбалів до виконавця, який утворюється при цьому, сприяє зручності користування інструментом. У центрі цимбалів на нижній деці закріплена педаль, що приводить у дію загальний демпфер (глушитель), розташований над струнами з обох боків угорі.

На верхній деці цимбалів розміщено кілька підставок, через які коливання струн передається верхній деці. Основних підставок дві, але є ще маленькі додаткові підставки спереду і ззаду. Більшість струн цимбалів лежить на одній із двох підставок. На другій вони проходять у спеціальні отвори у протилежному напрямі. Струни розташовані перехресно: з правої підставки проходять через отвори лівої.

Довжина струн на цимбалах визначається величиною та конструкцією інструмента. Струни кожного хору (від 3 до 5) настроюються в унісон. Діаметр струн встановлено від № 5 до № 8.

Найважливішим у підготовці виконавця до гри є настроювання цимбалів. Кожний виконавець на цимбалах повинен вміти сам настроювати інструмент. Спочатку треба навчитися настроювати кілька струн хору в унісон. Раніше не було єдиної системи настроювання народних українських цимбалів. Тепер настроювання цим-

балів здійснюється по системі аналогічній настроюванню фортепіано та інших інструментів з темперованим строем. Перед тим, як настроювати цимбали, необхідно перевірити правильність положення середньої підставки, яка ділить певний ряд струн на два звуки в інтервалі чистої квінти.

Середню (ліву) підставку треба пересувати праворуч або ліворуч в залежності від розміщення струн, які, після їх встановлення на верхній деці, повинні звучати в інтервалі чистої квінти.

Часткове регулювання настройки струн на цимбалах-прима можна здійснити пересуванням металевих прокладок біля поріжків. Переконавшись у правильному положенні середньої підставки і досягнувши чистого звучання, можна настроювати цимбали. Умовна схема настроювання цимбалів:

28

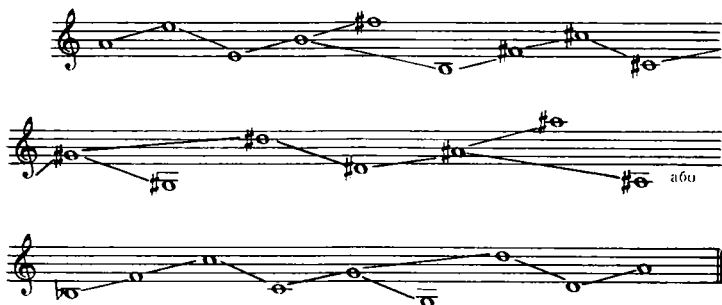


Схема настроювання вдосконалених цимбалів: од *ля* першої октави настроюють квінту вгору — *мі* і потім *мі* октавою нижче. Після нижнього *мі* настроюють квінту вгору *сі* і *мі* октавою нижче. Від верхнього *сі* настроюють квінту вгору — *фа-дієз*. Від нижнього *сі* також настроюють квінту вгору — *фа-дієз* і потім *до-дієз* ще вище, після чого *до-дієз* — октавою нижче. Далі йдуть *соль-дієз*, *ре-дієз*, *ля-дієз* (або енгармонічний йому звук *сі-бемоль*).

Від *сі-бемоль* настроюють *фа*, *до*, *соль* та інші звуки по квінтовому колу до початкового *ля*, від якого починають настроювання. Кількість звуків, що залишилися внизу і вгорі, настроюють в октаву вище або нижче.

Настроювання струн, які лежать на середній підстав-

ці, досить складне. Під час настроювання ці струни майже завжди перетягуються нерівномірно. Тому, щоб одержати чисту квінту на середині підставки, необхідно праву частину струни настроїти трохи вище і тут же її понижувати до нормальної висоти. Тільки тоді буде здійснено правильний розподіл струни на інтервал чистої квінти.

Вгорі на середній підставці три останні хори струн при настроюванні дадуть звуки малої терції. Їх висота регулюється маленькою підставкою з правої сторони. Це звуки: *фа-дієз, ля, до, соль, сі-бемоль, ре-бемоль, соль-дієз, сі, ре*.

Якщо у цимбалів-прима верхній звукоряд *ля, ля-дієз, сі* другої октави та *до, до-дієз і ре* третьої октави не будуть звучати чисто і виразно, слід покласти під ці струни на праву верхню підставку вгорі трохи товщий мідний прутик.

Для глушіння струн застосовується демпфер, який звільняє руки виконавця від зайвих рухів і тим самим дає змогу ще більше розвивати виконавську техніку. А коли треба, виконавець може глушити струни й руками. Крім того, володіючи демпфером, цимбаліст може грати в швидких темпах на півзакритому демпфері, що набагато зменшує гудіння струн.

Принцип видобування звуків на удосконалених цимбалах лишився незмінний. Виконавець на цимбалах б'є по струнах двома дерев'яними молоточками, кінці яких обмотані замшею для м'якості тону. Форма, вага й обшивка молоточків чималою мірою визначають тембр і силу звука. Важкий молоточок дає звук більшої сили, легкий — меншої. Якщо обшивка кінців молоточків тверда, звук — різкий, неприємний. Якщо обшивка м'яка, звук — глухий, неясний. Для обшивки молоточків, якими грають на українських цимбалах, вживається оленяча замша, під яку кладеться невеликий шар вати. Звук від ударів такими молоточками по струнах — м'який, красивого тембру.

На нових, удосконалених українських цимбалах, крім ударів молоточками по струнах, звуки можна видобувати пучками або нігтями пальців (піццикато) та плектром-медіатором.

Нова конструкція цимбалів дала змогу розширити виконавські можливості, використовуючи в міру потреби в швидких темпах стаккато, а в повільних — піццикато. Остання конструкція цимбалів дозволяє робити дея-

кі зміни тембрів у залежності від характеру виконуваного твору.

У цимбалів-альт красивий бархатний звук, приемний тембр, на них зручно виконувати різні пасажі в усіх тональностях.

Слід звернути увагу на те, що на цьому інструменті половина струн обмотана канителлю різного діаметра. Хроматичний стрій цимбалів-альт, які звучать октавою нижче від написаного:

29



Цимбали-альт при цьому діапазоні вдало доповнюють в ансамблях бандурного складу звучання саме того регістру бандур різних зразків, який за своїми акустичними даними слабший від інших регістрів інструмента.

На цимбалах-альт встановлено три підставки. Вони підтримують струни і через них передається коливання струн верхній деці.

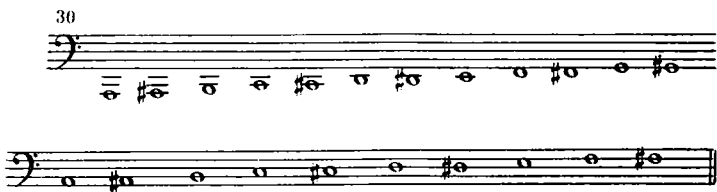
Всі струни, в залежності від їх звуковисотності, лежать на різних підставках, що при потребі вільно рухаються на верхній деці. Діаметр струн, їх натяг до певної висоти визначили розміри цього інструмента. Технологія виготовлення цимбалів-альт трохи складніша тому, що натяг струн більший і самі струни товстіші, порівняно з цимбалами-прима, стінки корпусу та його головки теж товстіші й ширші; більша кількість пружин, які встановлені під верхньою декою, щоб стримувати натиск струн. У центрі цимбалів-альт на нижній деці закріплена педаль, яка приводить у дію загальний демпфер, розміщений над струнами з обох боків угорі. Звуки на цимбалах-альт видобуваються спеціальними молоточками, на кінці яких наклеюють твердий фільтр завтовшки приблизно від двох до трьох міліметрів. Значно рідше видобу-

вають звуки на цимбалах-альт щипком, оскільки струни мають великий натяг і не кожна струна буде відповідати на щипок. Більше розповсюдження має видобування звуків плектром.

Принцип та схема настроювання цимбалів-прима повністю придатні й для цимбалів-альт. Якщо на цимбалах-альт частина металевих струн не має обмотки, а друга обмотана канителлю, то на цимбалах-бас всі струни обмотані.

Цимбали-бас широко використовуються тому, що вони в усіх випадках входять до складу інструментів у ансамблях та капелах бандуристів і оркестрах народних інструментів.

За розмірами цимбали-бас трохи більші від цимбалів-альт. Вони мають красивий тембр, сильний звук, еластичну демпферну систему, яка ліквідує безперервне гудіння струн. Стрій цимбалів-бас також повністю хроматичний.



На цьому інструменті немає таких підставок, які б ділили струни на дві половини. Є лише дві підставки біля головок інструмента. На верхній деці цимбалів-бас, як і цимбалів-прима та цимбалів-альт є два звукові отвори-резонатори. Демпфер розміщено з обох сторін інструмента. Цимбали-бас мають три ніжки — одну коротку і дві довші. На цимбалах-бас звуки видобувають молоточками. На молоточок краще наклеювати твердий фільтр завтовшки від чотирьох до шести міліметрів.

Таким чином була створена сім'я цимбалів із хроматичним звукорядом від *ля* великої октави до *ре* третьої.

Поруч із встановленням єдиного строю цимбалів внесено зміни в побудову корпусу, що значно поліпшило тембр і загальне звучання інструмента. Відпала необхідність тримати цимбали-прима на колінах під час гри, завдяки чому збільшилися технічні можливості виконавця. Все це сприяло швидкому розповсюдженню сім'ї

цимбалів серед професіональних виконавців і учасників художньої самодіяльності. Їх використовують в ансамблях різних складів, капелах бандуристів та оркестрах народних інструментів.

Майже кожна область Української РСР має від 180 до 300 українських хроматичних цимбалів, на яких грають учні музично-педагогічних училищ, студенти педагогічних інститутів, інститутів культури і консерваторій, учасники художньої самодіяльності.

У с. Шипинці Кіцманського району Чернівецької області є дует і тріо цимбалістів. Серед них провідне місце займають цимбали нової конструкції. В цьому ж районному центрі (м. Кіцмань) вже багато років існує самодіяльний оркестр цимбалістів, який одержав почесне звання «Народного оркестру цимбалістів» на Республіканському конкурсі-огляді, присвяченому 50-річчю Великого Жовтня. Серед цимбалів різних конструкцій в оркестрі цимбалістів є і хроматичні українські цимбали Чернігівської музичної фабрики, які виконують оркестрові партії першої прими.

У складі самодіяльного оркестру українських народних інструментів с. Мельнице-Подільська Тернопільської області також займають провідне місце хроматичні цимбали Чернігівської музичної фабрики.

Один з провідних самодіяльних колективів — заслужена самодіяльна капела бандуристів м. Дніпродзержинська у складі оркестрової групи має квартет цимбалів нової конструкції.

Щоб упорядкувати оркестрові партитури капел, ансамблів бандуристів та оркестрів народних інструментів, республіканський методичний центр по клубній роботі української республіканської Ради профспілок видав методичний лист про використання українських хроматичних цимбалів у практичній діяльності.

З 1951 року Чернігівська музична фабрика виготовила біля десяти тисяч хроматичних цимбалів, що користуються широким попитом як у Радянському Союзі, так і за його межами. Цимбали цієї конструкції експонувались на всесвітніх виставках в Польщі, Румунії, Канаді, Франції, Бельгії та інших країнах світу.

ВИКОРИСТАННЯ ВДОСКОНАЛЕНИХ ЦИМБАЛІВ У НАВЧАЛЬНІЙ ТА ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Школи та методики гри на цимбалах

В опануванні технікою гри на народних інструментах значну роль мають методичні посібники, перевірені практикою учбово-педагогічної та виконавської роботи.

Педагог Будапештської консерваторії професор Д. Ерделі написав «Школу для угорських цимбалів» (Будапешт, 1907), яка значно вплинула на розвиток технічних можливостей, вдосконалення цимбалів та створення нових шкіл і методик гри.

Білоруський музикознавець Й. Жинович створив «Школу для білоруських цимбалів» (М., 1948). Вона користувалася популярністю не тільки в Білоруській РСР, але й на Україні.

Оскільки цимбали угорського, білоруського та українського походжень мають відмінні риси, то й методика навчання гри на них відрізняється одна від іншої.

Якщо молоточки для видобування звуків на угорських цимбалах мають довжину до 30 см, то довжина молоточків для білоруських цимбалів всього 10—12 см. На угорських цимбалах сконструйований демпфер для глушіння струн, керується ніжною педаллю. На білоруських цимбалах всі звуки виконавець мусить глушити руками, тому що демпфер на ньому відсутній. Угорські цимбали встановлені на спеціальні ніжки, а білоруські цимбали кладуть на коліна виконавця.

На основі виконавського досвіду Й. Жинович виклав свою методику, враховуючи специфіку і технічні можливості інструмента. Курс навчання розрахований на підготовку кваліфікованих музикантів — виконавців на білоруських цимбалах як солістів, так і оркестрантів. Й. Жинович досить детально розробив методику початкового навчання гри на цимбалах. Окремі розділи під загальною назвою «Первоначальные музыкальные примеры» №№ IV, V, VI дають переконливі поняття про способи видобування звука, місце удару молоточків, апплікатуру тощо. Велике значення має систематичне тренування кис-

тей рук цимбаліста. Нотні приклади, наведені в «Школі», допомагають учням швидше оволодіти початковою технікою гри.

Автор «Школи» підбирав п'єси, різного роду етюди, народні пісні, щоб закріпити поступово навички техніки гри та найпростіші способи глушіння струн. Подано чимало музичних творів для оркестру білоруських народних інструментів радянських композиторів, зокрема М. Чуркіна, Г. Пукста, І. Любана, Є. Тікоцького та інших.

У подальших розділах «Школи» розглядається гра подвійними нотами та тремоло. Всі методичні розробки виходять з особливого положення цимбалів, які знаходяться під час гри на колінах у виконавця.

З початковим навчанням гри на цимбалоподібних інструментах знайомлять методичні поради «Цимболе» С. М. Красноп'ярова (Рига, 1948) та «Перші навички гри на чанзі» А. І. Петросянця (Ташкент, 1952).

Враховуючи досягнення та недоліки попередніх шкіл, автором цієї праці розроблена методика гри на українських цимбалах, яка увійшла складовою частиною до спеціального посібника¹. Його створено на основі набутих практичних знань і традицій, що склалися на Україні, у зв'язку з загальним розвитком українського цимбального інструментарію.

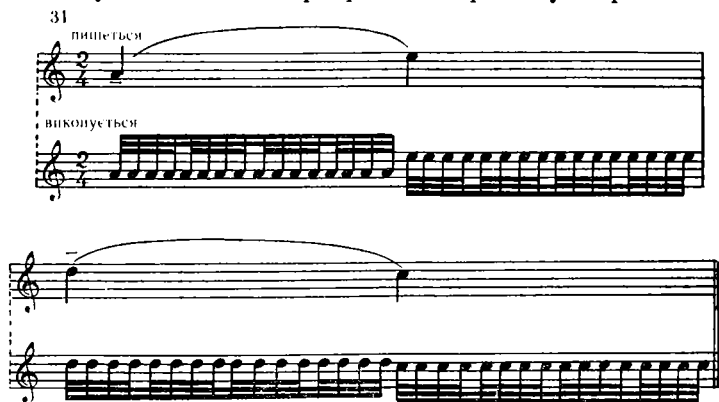
«Школа» написана саме для удосконалення українських цимбалів-прима (з побічним поясненням оркестрових типів цимбалів-альт і бас), які виготовляє Чернігівська фабрика музичних інструментів.

До посібника внесено все нове, що з'явилося внаслідок удосконалення інструмента. Використано виконавський досвід кращих цимбалів та окремі елементи нових методик навчання, створених за останній час для різних інструментів.

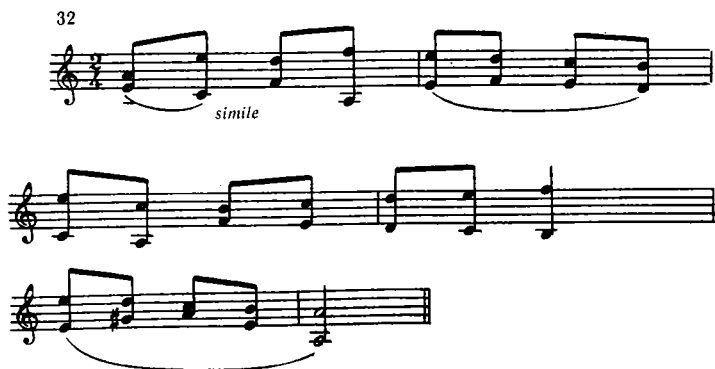
Матеріал розміщено в порядку послідовного зростання труднощів. Посібник складається з трьох розділів та додатків: «Початкове навчання», «Набуття техніки гри», «Удосконалення техніки гри». У додатках вміщено репертуар для цимбалів у супроводі фортепіано, короткий словник музичних термінів; специфічні штрихи для цимбалів, таблиці.

¹ О. Незовибатько. Школа гри на українських цимбалах. К., 1966.

У зв'язку з тим, що довжина молоточків для цимбалів неоднакова (для угорських цимбалів довгі, а для білоруських — короткі), молоточки для вдосконалення українських цимбалів мають середню між ними довжину. Цим викликано особливе положення рук виконавця-цимбаліста та спеціальна нова методика щодо розвитку виконавської техніки (удари по струнах, відстань лінії руху рук в різних позиціях, певний нахил рук та кистей у зв'язку з технічною розробкою прийому «тремоло»).



Витримуючи відповідну відстань лінії руху рук від струн, можна чітко виконати вправи з подвоєними нотами на тремоло спочатку в повільному темпі, а далі — у більш швидких темпах. Наступний приклад без будь-яких порушень плавності гри виконують в повільному темпі, а з набуттям виконавської техніки — в швидкому, з різними штрихами і різною динамікою. Приклад тремоло:



Крім загально відомих прийомів видобування звуків (поодинокі удари, тремоло, піццикато), можна використовувати і менш поширені прийоми гри на цимбалах плектром, поодинокі удари, поєднані з тремоло, флажолети, поєднання піццикато з ударами молоточка тощо. Застосування у відповідній комбінації всіх прийомів збагачує загальну палітру тембрових фарб, що дозволяє більш виразно виконувати і розкривати зміст музичного твору.

Вже на першому етапі навчання слід приділити значну увагу глушінню непотрібних звуків-струн за допомогою демпфера.

Основні положення користування демпфером: перше положення, коли усі струни прикриті демпфером без натискання на педаль; друге положення, коли струни напіввідкриті. При цьому виконавець злегка натискує на педаль. Третє положення, коли струни на цимбалах зовсім відкриті. Виконавець повністю натискує на педаль. Користуватися демпфером для глушіння струн під час гри можна в момент відсутності удару молоточком по струнах і під час пауз.

У виконавській практиці цимбалістів-віртуозів вироблено певні прийоми техніки глушіння струн пальцями рук (здебільшого в повільних темпах): права рука глушить приведену нею ж в коливання струну в момент удару лівої — і навпаки; одна з рук глушить струну не тільки після свого удару, а й після удару другою рукою; одна з рук здійснює по два, три і більше безперервні удари по струнах, інша рука своїми пальцями глушить коливання цих струн.

В процесі навчання виконавець оволодіває всіма способами глушіння струн. Для цього він систематично працює над набуттям техніки глушіння як педаллю, так і пальцями рук.

Кожний цимбаліст в процесі оволодіння технікою гри на інструменті повинен також строго виконувати аплікатурні вказівки та позначення роботи демпфера.

Для специфіки виконавської техніки цимбаліста особливо характерне застосування різноманітних прикрас. Тому стиль гри на цимбалах можна назвати імпровізаційно-фіоритурним. Принаймні до оволодіння ним прагнуть професіонали-віртуози.

Цимбали мають досить широкі технічні і художньо-виражальні можливості. На них зручно виконувати мелізми, подвійні ноти, арпеджовані акорди, віртуозні па-

сажі. Особливо часто вживаються такі пасажі, як рулади або фіюритури.

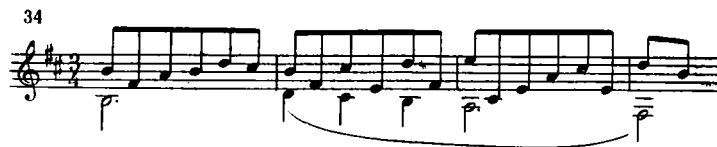
Цікавий ефект дає застосування стаккато, тремоло, піццикато.

Після ознайомлення учня з специфічними прийомами, які застосовуються в практиці гри на цимбалах та стислої характеристики художньо-виконавських можливостей нового інструмента, можна перейти до викладання основних прийомів гри. На нових українських цимбалах-прима з'явилася можливість розвинути ряд прийомів, властивих угорським цимбалам, наприклад, виконувати одночасно з мелодією супровід найрізноманітніших типів: гармонічні й мелодичні фігурації, піццикато і т. п.

Перше положення: ліва рука грає мелодію, а права супроводжує її фігураціями, які виконуються стаккато:



Друге положення: права рука грає мелодію, а ліва супроводжує її фігураціями на стаккато:



Цей складний виконавський прийом вимагає попереднього опрацювання кожною рукою досить дрібних і частих ударів по хору струн засобами тремоло. В окремих випадках поєднуються два штрихи: стаккато і піццикато. На старих українських цимбалах не було можливості видобувати звуки засобом піццикато. Грали лише молоточками. Нова конструкція інструмента дозволила широко застосовувати цей прийом. Художня цінність штриха полягає в тому, що від видобування нігтями звук

утворюється сильний, сухий і різкий, а від пучок — тихий, ніжний і м'який. Цей штрих було запозичено від бандур, що в ансамблевій грі поріднило тембри звучання цих інструментів. Одночасне поєднання двох штрихів під час виконання стаккато однією рукою (ударом молоточка) і піццикато другою (видобування акордів нігтями) відкриває широкі перспективи у виконавській практиці цимбалістів.

Цікавим є також вживання на цимбалах-прима октавного флажолету, який краще звучить в малій і першій октавах. Для відтворення цього звуку треба вказівним пальцем лівої руки торкнутися до середини хору струн і одночасно вдарити по них молоточками правої руки ближче до підставки.

Вдосконалені цимбали дозволили у значній мірі використати велику кількість нових штрихових прийомів, які збагатили виконавську палітру цього інструмента. Вміння користуватися всіма штрихами, оволодіння технікою роботи демпфера та складних сучасних прийомів гри є основою виконавської майстерності цимбаліста.

Хоровий та сольний спів у супроводі цимбалів

Цимбали широко використовуються не тільки для виконання сольних інструментальних творів, а й для акомпанементу народних пісень і танців.

Як і бандуристи, цимбалісти часом супроводять власний спів. Хоч співаки серед цимбалістів зустрічаються значно рідше, ніж серед бандуристів, багатівікові традиції кобзарського мистецтва лишили помітний слід на розвитку цимбального мистецтва.

Обидва інструменти розвивались у спільному історичному руслі, запозичуючи один у одного певні виконавські прийоми. Наслідуючи бандуристів, цимбалісти нерідко співали пісні у супроводі свого інструмента.

У Державній зразковій капелі бандуристів УРСР був талановитий цимбаліст-співак і бандурист Іван Антоновський. Супроводив власний спів побутових та історичних пісень народний цимбаліст із м. Мерефи Харківської області Іван Гашенко. Цимбалісти-співаки зустрічалися саме там, де найбільше було поширене кобзарське і лірницьке мистецтво. В західних областях України цимбали частіше використовувалися в складі троїстої музики. Тому цимбалістів-співаків там не було, хоча

гра на інших народних інструментах (трембіті, сопілці і особливо, дуді-козі) інколи чергувалась зі співом.

Для виконання куплетних пісень з порівняно невеликим діапазоном, чи мелодекламацій не завжди треба мати великі вокальні дані, але, безперечно, високу виконавську майстерність. В цих випадках вибір пісень також відіграє не останню роль. У виконанні співака-цимбаліста краще звучать мелодії широкого дихання. Супровід повинен бути спокійним, його не варто переобтяжувати значною кількістю орнаментальних прикрас, але разом із тим при гармонізації мелодії не можна й забувати специфіки цимбалів. Бажано, щоб в основному переважав спокійний характер гармонізації. Під час виконання залігованих нот у вокальній мелодії треба вживати поодинокі удари, або нескладні співзвуччя і гармонічні фігурації.

Інколи цимбалісти, щоб створити контрастний акомпанемент, вживають піццикато та глісандо під час співу, а перегри виконують молоточками. Таке використання технічних прийомів гри на цимбалах збагачує загальну палітру художньо-виражальних засобів виконання.

У минулому цимбаліст грав не в спеціальних приміщеннях, а де траплялось: на базарі, на подвір'ї, у селянській хаті. Його могли чути не більше кількох десятків слухачів, що тісним колом оточували виконавця. Отже, звук великої сили був непотрібний і це цілком задовольняло присутніх. У наш час, коли в розпорядженні трудящих є прекрасні концертні приміщення, де збирається велика кількість слухачів, природно утворилися, відповідно до великої аудиторії, колективи бандуристів, цимбалістів тощо. Цимбаліст повинен не тільки опанувати техніку гри, а й набувати вміння виконувати сольні й хорові партії.

Цимбали часто використовуються для супроводу різного роду вокальних ансамблів. У Державному українському народному хорі ім. Г. Верьовки цимбали супроводжують вокальні дуети, тріо, квартети. Цимбалісти акомпанують окремим співакам і в Державній заслуженій капелі бандуристів УРСР. Таке виконання завжди викликає у слухачів великий інтерес. Особливого колориту надає супровід цимбалів хоровому співу. Цимбали почали використовувати для акомпанементу в хорових колективах лише за часів Радянської влади. Участь цього інструмента в різних вокально-інструментальних ансамб-

лях (дуети, тріо, квартети, однорідні та мішані капели, оркестри) відкрила перед цимбалістами великі можливості. Спів у супроводі цимбалів використовують: Заслужена самодіяльна капела бандуристів Струсівського будинку культури Теребовлянського району Тернопільської області, народна самодіяльна капела бандуристів м. Львова — «Верховина», Заслужена самодіяльна капела бандуристів м. Дніпродзержинська та багато інших колективів.

Репертуар для цимбалів

Цимбали — інструмент з великими виконавськими можливостями. Значне місце в репертуарі цимбалістів посідають твори радянських композиторів: інструментальні п'єси, масові пісні, хори, уривки з ораторій і кантат.

Найбільш яскраві й характерні з них: вальс «Дзвіночки» В. Косенка, уривок з ораторії «Пісні про ліси» Д. Шостаковича, гавот з «Класичної симфонії» С. Прокоф'єва, фінал з концерту для домри Д. Клебанова, «Пісня» Ю. Щуровського.

Привертають увагу п'єси-фантазії для цимбалів І. Міського на теми буковинських народних пісень, концерт для цимбалів М. Олейнікова.

Чимало зроблено перекладів музичних творів або окремих уривків із творів російських та українських композиторів-класиків. Серед них: гопак з опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, танець пастушків з балету «Лускунчик» П. Чайковського, російська народна пісня «Как из-под куста» в обробці А. Лядова, «Вальс-табакерка» О. Даргомижського, уривок із симфонії мімінор С. Рахманінова, українська народна пісня «На горі, горі» в обробці М. Лисенка.

Цимбали широко використовуються для виконання обробок та імпровізацій на основі народних пісень і танців, різного роду «попурі» та «в'язанок» на теми масових пісень. Характерною ознакою таких обробок є те, що кожний виконавець-цимбаліст пристосовує їх інколи до строю свого інструмента.

Для цимбалів-прима чимало написали творів білоруські композитори Д. Камінський, Й. Жинович, Є. Тікоцький, І. Любан, М. Чуркін, Г. Пукст та інші. Крім окремих п'єс для сольного виконання на цимбалах, написано кілька музичних творів для білоруського оркестру

народних інструментів, в якому провідне місце займають цимбали.

Для угорських цимбалів здійснено перекладення переважно скрипкової і фортепіанної літератури, а також обробки угорських народних пісень. У музичних п'єсах для угорських цимбалів часто вживаються різні прикраси, що впливають з особливостей народного мелосу та традицій імпровізаційного виконавства (рулади, фіюри-тури, тремоло, трелі тощо). Їх використанню сприяють великий діапазон угорського інструмента (4 октави), окремі специфічні прийоми гри і особливості угорського музичного фольклору.

До репертуару українських цимбалістів увійшли кращі зразки білоруських та угорських творів, значна частина яких, незважаючи на різні діапазони і аплікатури цимбалів, добре звучить на українських інструментах. До них насамперед належать «Етюд» Й. Жиновича, концерт для цимбалів у супроводі оркестру народних інструментів В. Чуркіна, «Перепілонька» — білоруська народна пісня в обробці Й. Жиновича.

Цимбалісти виконують чимало перекладень музичних творів та окремих уривків з п'єс західноєвропейських композиторів: «Тамбурин» Ж. Рамо, «Рондо» В.-А. Моцарта, «Менует» Й.-С. Баха, «Етюд» Ж. Мазаса, уривок з опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса та інші.

З угорської музично-педагогічної літератури для цимбалів можна рекомендувати етюди Д. Ерделі, «Угорську пісню» Р. Данка, «Угорський танець» Й. Брамса та інші.

Поступове опанування найістотнішими прийомами гри на цимбалах слід розглядати в такій послідовності: поодинокі та одночасні подвоєні удари в різних темпах; гра тремоло поодинокими та подвоєними звуками; вживання арпеджованих акордів в різних сполученнях; одночасне виконання мелодії і супроводу до неї; використання педалі під час виконання музичних творів; засвоєння основних елементів динамічної та художньої виразності, специфічних для звучання цимбалів.

Якщо на початкових етапах навчання учень оволодіває нескладними прийомами гри, то пізніше він мусить виявити синтез набутих практичних знань.

Для виконання музичних творів поодинокими і подвоєними ударами можна рекомендувати такі твори: «Тамбурин» Ж. Рамо, «Вальс-табакерка» О. Дарго-

мижського, «Гавот» Ф. Госсекса, «Пасакалія» Й.-С. Баха, «Дзвіночки» В. Косенка, гавот з «Класичної симфонії» С. Прокоф'єва, «Рондо» В.-А. Моцарта, український народний танець «Горлиця», танець пастушків з балету «Лускунчик» П. Чайковського, білоруську народну пісню в обробці Й. Жиновича «Писар гуси ганяє», гопак з опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського.

Виконуючи ці твори, учень може закріпити попередньо набуті навички видобування чіткого і твердого поодинокого удару молоточками по струнах та вміння координувати рухи обох рук під час виконання подвоєних ударів у різних октавах та регістрах інструмента. Необхідно оволодіти тією ж технікою видобування поодиноких та подвоєних звуків у ансамблі цимбалів з фортепіано. З цього погляду «Тамбурин» Ж. Рамо є найбільш показовим твором. Затактовий вступ соло цимбалів зобов'язує виконавця в темпі *Allegro ma non troppo* (швидко, але не надто) розпочати п'єсу чіткими і рівними ударами молоточків по струнах. В другому такті вступає фортепіано на сильній долі, після чого в третьому такті цимбаліст знову продовжує сольне виконання, весь час зберігаючи специфічний виконавський прийом.

35 Помірно швидко

The musical score is written for a solo cymbal and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Помірно швидко' (Moderato). The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment. The piano part features chords in the right hand and single notes in the left hand, with a pp (pianissimo) dynamic marking.

Тут слід звернути увагу і на психологічний фактор настройки учня на відповідний характер п'єси темп та вироблення почуття зібраності—необхідних для учня, який тільки розпочинає свою самостійну концертно-виконавську роботу.

В третьому такті форшлаг треба виконати ритмічно чітко, без особливого наголосу на ньому, оскільки інакше звук *соль* першої октави (вісімка) не прозвучить як сильна доля такту. Подібний до цього музичний виклад проходить майже через всю п'єсу. Акцентовані ноти з форшлагами на відносно сильних долях у п'єсі (такти 25, 26) слід виконати з особливою ритмічною і динамічною чіткістю. В п'єсі ще є акцентовані звуки на слабких долях такту (такти 29, 32), які мусять виконуватися з відповідною силою звука в означеному темпі.

Де в чому аналогічний за своєю будовою попередньої п'єси, але складніший у фактурному відношенні «Гавот» з «Класичної симфонії» С. Прокоф'єва. Його фактура вимагає спеціального прийому кидання молоточка для виконання акцентованих звуків і динамічних відтінків у різних регістрах. Такий спосіб гри найчастіше використовується тут після фігурацій. Він добре відтворює жартиливо-ігровий характер гострих акцентів у цій п'єсі:

36 Не дуже швидко

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows measures 36 and 37. The second system shows measures 38 and 39. The right hand (treble clef) plays a melody with sharp accents and dynamic markings like *f* and *mp*. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, also featuring accents. The tempo is indicated as 'Не дуже швидко' (Not too fast).

Акцентовані ноти в цій п'есі мають виконуватись особливо чітко, в темпі, з відповідним наголосом на сильних і відносно сильних долях такту. Крім того, супровід примушує виконавця з перших тактів і до останніх бути активним і уважним щодо синхронності ударів молоточками по струнах. Складність виконання цієї п'есі полягає і в тому, що в окремих тактах (такти 3—6) змінюються штрихи: заліговані ноти, тремоло на окремих звуках тощо. Отже, «Гавот» з «Класичної симфонії» С. Прокоф'єва є цінним музичним твором для удосконалення технічної майстерності цимбалістів. Гра подвійними нотами виховує вміння володіти арпеджованими акордами.



З музичних п'ес, що виконуються в основному складним способом гри — тремоло, можна рекомендувати «Пісню» Ю. Щуровського, «Київський вальс» П. Майбороди, «Угорську пісню» Р. Данка.

Методика гри на цимбалах передбачає засвоєння в певному порядку ряду вправ та етюдів, що дозволяють у порівняно короткий час виробити дрібне тремоло, необхідне для виконання наспівної мелодії.

Виконання мелодії тремоло можна здійснювати поодинокими і подвоєними звуками як з додатковими арпеджованими акордами, так і без них. Засвоєння останнього комбінованого прийому є досить важким, але він значно збагачує художню палітру виконавця.

Під час виконання п'єси з використанням тремоло, особливу складність становить гра арпеджованими акордами до основних звуків тремоло. Тому тільки досить висока в технічному відношенні підготовка цимбаліста може забезпечити професіональний рівень виконання музичних творів таким способом.

Серед музичних творів з використанням всіх основних технічних прийомів гри рекомендуються: «Менует» Г.-Ф. Генделя, «Угорський танець» Й. Брамса, фінал з концерту для домри Д. Клебанова тощо.

У перекладі для цимбалів-прима фіналу з концерту для домри Д. Клебанова виклад основної теми починається поодинокими та подвоєними звуками:



Бадьора мелодія української пісні «Вийшли в поле косарі» відкриває фінал з концерту. Тут зустрічаються поодинокі та подвоєні звуки в різному ритмічному викладі (такти 16, 18), що створюють для виконавця певні труднощі: чергування ударів молоточків з видобуванням подвоєних звуків у різних регістрах та використанням складних ритмічних фігур. Перші чотири такти часто варіюються: то вони звучать у цимбалах, то переходять до партії фортепіано. В п'ятому такті цимбаліст виконує тему побічної партії тремоло в той час, як у фортепіано проходить друга половина мелодії пісні «Вийшли в поле косарі». Виконання цього уривка *non legato* (не зв'язно) разом із фортепіано у досить швидкому темпі також складає певні труднощі. Цимбаліст мусить чітко і синхронно провести свою партію:



Подібні уривки вживання тремола зустрічаються в концерті й далі. У фіналі концерту використані короткі арпеджовані акорди, які надають твору своєрідний колорит. Короткі арпеджію (цифра 17, такти 14—16) підкреслюють специфічне «ковзаюче» звучання цимбалів. Декілька коротких гармонічних арпеджованих акордів на крешендо завершують весь музичний твір. Використання різних технічних прийомів в одній музичній п'єсі збагачує її художньо-виражальні засоби.

Велику роль у доборі навчального і концертного репертуару відіграє пристосування педалі до вдосконалених цимбалів-прима нової конструкції. На цимбалах нової конструкції можна виконувати музичні твори, які раніше вважалися зовсім непридатними для цього тому, що на інструменті не було демпфера. Крім чітких поодиноких та подвоєних ударів з арпеджованими акордами і без них, треба вміло координувати глушіння звуків руками та демпфером особливо в тих місцях, де після нот є паузи. У п'єсі «Тамбурін» перші чотири вісімки мусять виконуватися з напіввідкритим демпфером. В другому ж такті кожна вісімка, після якої є паузи, виконується на відкритому демпфері, але після кожного удару звуки приглушуються пальцями рук виконавця. Така зміна методу глушіння струн цимбалів вимагає добрих технічних навичок щодо координації роботи педалі й рук цимбаліста. Починаючи з такту 34, мелодичні фігурації виконуються з напіввідкритим демпфером. При цьому виконавець злегка натискує на педаль.

В «Гавоті» С. Прокоф'єва ускладнюється виконання музичних фраз у зв'язку з наявністю акцентованих нот та синхронної роботи демпфера, який повинен приглушувати майже кожний звук.



Середня частина «Гавоту» складається з двох епізодів. Сольна партія цимбалів у другому епізоді побудована у варіаційній формі. Її виконання проходить з напіввідкритим демпфером. Після кожного такту відпускається педаль, всі звуки заглушаються (такти 32—42). Це створює можливість чіткого виконання дрібних нот у швидкому темпі. Отже, без застосування педалі, виконання гавоту було б неможливим. Використання демпфера в значній мірі допомагає чітко виконувати арпеджовані акорди та довгі й короткі форшлаги.

Удосконалення цимбалів-прима розкрило деякі нові елементи виконавської техніки. До них можна віднести виконання мелодії піццикато та тремоло з одночасним супроводом поодинокими ударами, видобування флажолетів у малій та першій октавах.

Цимбали забезпечують виразну динаміку тому, що удари по струнах здійснюються безпосередньо від кисті руки без передаточного механізму, як це спостерігається при грі на фортепіано. Завдяки чутливості рук виконавця у видобуванні як поодиноких звуків, так і тремоло, можна досягти найтонших відтінків.

Глибоке проникнення в зміст пісень, танців, різноманітних інструментальних п'єс, використання багатих засобів динамічних відтінків, правильне вживання технічних прийомів гри — все це допомагає виконавцеві на цимбалах правдиво відтворювати авторський задум, виразно передавати художні образи музичних творів.

З М І С Т

З історії цимбалів

Відомості про походження цимбалів	3
Цимбалоподібні інструменти в побуті братніх на- родів СРСР	6
Цимбали на Україні	12

Будова та вдосконалення цимбалів

Відомості про будову народних цимбалів	16
Стрій та звукоряди цимбалів	20
Створення і поширення українських цимбалів но- вої конструкції	31

Використання вдосконалених цимбалів у нав- чальній та художньо-виконавській практиці

Школи та методики гри на цимбалах	41
Хоровий та сольний спів у супроводі цимбалів	46
Репертуар для цимбалів	48

Незовибатько Александр Дмитриевич

У К Р А И Н С К И Е Ц И М Б А Л Ы

(На украинском языке)

Редактор Л. С. Каширина. Музичний редактор Т. С. Невінчана.
Художник В. І. Писаренко. Художній редактор К. Ф. Контар. Тех-
нічний редактор З. С. Оніщук. Коректор О. С. Семеновська. ВФ
34637. Темплан 1976 р. № 233. Здано на виробництво 11. XI 1975 р. Підписано
до друку 23. II 1976 р. Формат 84×108¹/₃₂. Папір друкарський № 1. Умовно-
друк. арк. 2,94. Обліково-видавн. арк. 2,85. Тираж 1000. Зам. 5—2925. Видав-
ництво «Музична Україна», Київ, Пушкінська, 32. Київська фабрика друкова-
ної реклами, Київ, Виборзька, 84. Ціна 16 коп.