

Ф.Ондржичка, Я.Кубелика, В.Пжигоды, В.Гумля, В.Неделы, которые гастролировали и работали во Львове, развивая западноукраинскую исполнительскую школу.

Ключевые слова: украинско-чешские связи, социокультурное пространство, межнациональные культурные взаимоотношения, скрипичная школа, концертная деятельность.

The article investigates the integrative processes in the socio-cultural space of Eastern Europe at the turn of the nineteenth – early twentieth centuries on the material of cross-cultural interactions of Ukraine and the Czech Republic. Detailed analysis of the outstanding concerts of Czech violinists J.Kotsian, F.Ondrzhichek, J.Kubelik, V.Pzhigoda, V.Gumlya, V.Nedelya, who toured and worked in Lviv developing a West-Ukrainian performers school, is conducted.

Key words: Ukrainian-Czech relations, socio-cultural space, international cultural relations, violin school, concert activity.

УДК 681.818.52:788.52

Божена Корчинська-Яскевич

КОНСТРУКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ДМИТРА ДЕМІНЧУКА В ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СОПІЛКАРСТВА

У статті висвітлена роль конструкторського винаходу майстра Д.Демінчука в професіоналізації сопілкарства. Описані конструктивні особливості хроматичної сопілки та їх вплив на формування нової виконавської технології. Зважаючи на відсутність персоналії Д.Демінчука в опублікованих джерелах, стаття в стислому вигляді містить також біографічні дані майстра.

Ключові слова: Д.Демінчук, професійне сопілкарство, хроматична концертна сопілка.

В останнє десятиліття помітно активізувалося дослідницьке зацікавлення проблематикою реконструкції музичних інструментів етнографічного походження. Описуючи історичний шлях інструментів від витоків до їхнього сучасного статусу, більшість авторів, указуючи на необхідність змін у конструкції інструментів, користуються терміном “вдосконалення”.

У статті авторка оминатиме його як суперечливого в стосунку до традиційного музичного інструментарію, безсумнівно, досконалого у своєму рідному середовищі. У цьому контексті вживання слова “вдосконалення” може мати знецінювальний характер і виражати оцінку автентичного інструментарію як недосконалого, що в жодному разі не відповідає дійсності. Більш адекватним, коректним й оцінково нейтральним є, на нашу думку, термін “модифікація”, “модифікований інструментарій”, який точно окреслює межі перетворень, що відбулися з етнографічними інструментами.

Аналіз останніх досліджень показує, що проблематика виготовлення інструментарію етнографічного походження присутня в дослідженнях, серед яких більшість присвячені бандурі (І.Скляр, Л.Пасічняк, Р.Гриньків, Д.Губ’як, О.Кушнір), цимбалам (О.Незовибатько, Т.Баран), баянові (М.Давидов та ін.). До авторів, які в тому чи іншому аспекті висвітлюють проблеми виготовлення сопілок, описують її технологію, належать І.Скляр, М.Корчинський, І.Маринін, А.Кондрашевський.

Проте хроматична концертна сопілка та її винахідник Д.Демінчук до сьогодні об’єктами дослідницької уваги не були. З огляду на це, публікація матеріалу про одного з найвизначніших сучасних майстрів-конструкторів Д.Демінчука та про його винахід – хроматичну концертну десятиотвірну сопілку – видається достатньо актуальною. Потреба в такого роду дослідженні загострюється також відсутністю біографічних даних майстра в друкованих джерелах.

Метою статті є висвітлення історії винаходу та перша публікація біографічних даних його автора, отриманих в особистому інтерв’ю, а завданням – аналіз відмінностей конструкції хроматичної сопілки Д.Демінчука від її попередниць і належна оцінка впливу цього інструмента на формування нового виконавського жанру.

Спадковість традиції будівництва музичних інструментів в Україні пов’язана, передусім, з етнографічним інструментарієм. Його регіональна строкатість, що дійшла до нас у майже незміненому вигляді, донесла найархаїчніші ознаки древніх знарядь, що є свідченням глибокої вірності сформованій традиції. На жаль, така спадкова тяглість, у зв’язку з певними істо-

ричними обставинами, не утвердилася в будівництві тих народних музичних інструментів, які протягом ХХ ст. зазнали радикальної реконструкції (бандура, сопілка, частково й цимбали).

Факти передачі цінного досвіду майстрів через своїх учнів чи книги (серед них – І.Скляр, О.Незовибатько, В.Зуляк, О.Шльончик, В.Герасименко та інші) є скоріше явищами поодинокими, спорадичними. Чи сформують вони тривалу традицію – покаже майбутнє.

До таких талановитих майстрів-самородків належить і Дмитро Флорович Демінчук. Він народився 1942 р. у селі Горбова (Герцаївський р-н, Чернівецька обл.), мешканці якого – переважно румуни. Рано осиротівши, потрапив у дитячий будинок, де й пробув протягом усього шкільного періоду. Навчаючись у математичному класі загальноосвітньої школи, весь вільний час присвячував майструванню.

Гострий музичний слух і музикальність привели Д.Демінчука в клас баяна Чернівецького музичного училища. Після закінчення навчання Д.Демінчук учителював у музичній школі, де створив домровий оркестр, що досить успішно функціонував і навіть гастролював. Прохання директора школи про організацію ансамблю сопілкарів і вроджена схильність до теслярської роботи наштовхнули Д.Демінчука на думку про те, щоб самому виготовити сопілки для учнів. Інструменти-зразки знайшлися на ринку села Річка (Косівський р-н Івано-Франківської обл.). Закупивши в місцевих майстрів готові бузинові цівки, розпочав експеримент. Так 1964 року з'явилася його перша вдала сопілка на вісім отворів.

Наступними роками у виготовленні інструментів Д.Демінчук ішов лише емпіричним шляхом, а про вибір строю інструментів сказав так: “Як потрапив, так і вийшло. Потрапив на мі – був мі-мажор, на до – значить до-мажор” [2]. Більшість його тогочасних сопілок зроблені для дитячого ансамблю сопілкарів, який налічував 40 учнів.

У 1967 році Д.Демінчук вступив у Дрогобицький педагогічний інститут ім. І.Франка на відділ хорового диригування. Там познайомився з майстром етнодухових інструментів і талановитим виконавцем-самородком Михайлом Тимофіївим, вплив якого на формування Д.Демінчука стане дуже помітним надалі. Д.Демінчук почне виготовляти найрізноманітніші духові народні інструменти, у тому числі й іноземні: російська брьолка, бурятський бішхур та ін.

Там же почнеться співпраця Д.Демінчука з народним ансамблем “Берізка”, що гастролював також у Москві. Саме після успішних виступів у столиці СРСР він отримує запрошення від Якова Орлова приїхати до Києва для роботи в його оркестрі (1969).

Із цього моменту діяльність Д.Демінчука стрімко розвивається в кількох сферах одночасно. Він працює як артист, майстер музичних інструментів, а також компонує музику (“Полька” Д.Демінчука й досі звучить у виконанні різних ансамблів).

Д.Демінчук володів багатьма етнодуховими інструментами, серед них – денцівка, дводенцівка, окарина, дуда та інші, які змайстрував сам. Але, зі слів майстра, його завжди приваблював пошук нових якостей інструментів, що й стало основою майбутніх винаходів.

Підвищений інтерес Д.Демінчука до сопілки, що домінував у його діяльності в період 1965–1978 рр., виник унаслідок знайомства з німецькою блокфлейтою, придбаною в московському торговельному музичному центрі “Leipzig”. Опанувавши аплікатуру блокфлейти, Демінчук був здивований незручністю й обмеженими можливостями у виконанні деяких півтонових легатних сполук (наприклад, мордентів і трелей до-до^{#1}, ре-ре^{#1}), що здійснюються лише напіввідтулянням отворів, а також неможливістю швидко грати хроматичні ходи. Як відомо, діатонічна аплікатура була нормою для всіх духових інструментів аж до середини ХІХ ст. і повноцінно забезпечувала виконання музики попередніх епох.

Свій намір модифікувати сопілку сам Д.Демінчук прокоментував так: “Мене зачепила обмеженість блокфлейти, і я вирішив, що сопілка повинна бути досконалішою” [2]. Проте цей епізод тільки надихнув майстра на роздуми, ідея хроматизації сопілки прийшла згодом.

Остаточним поштовхом для дієвого пошуку хроматичної аплікатури стало знайомство з книгою І.Скляра “Подарунок сопілкарям” і його сопілками. Д.Демінчук наголосив: “Ідея хроматичної сопілки вперше виникла у І.Скляра, але йому не вдалося її здійснити повною мірою” [2].

Простудіювавши креслення І.Скляра та праці М.Гарбузова, присвячені музичній акустиці, за основу для експерименту Д.Демінчук обрав не семи-, а десятиотвірну сопілку, яку І.Скляр відкинув як не зовсім зручну.

Найскладнішим етапом у роботі над інструментом було виготовлення свисткового пристрою, пошук оптимальної мензури й правильних пропорцій лабіума. Про цей процес Д.Демінчук розповідав: “Щоразу брав нову трубку і змінював мензуру по півміліметра” [2]. Труднощі виникали також у пошукові правильних місць для розташування пальцевих отворів на трубці таким чином, щоб досягнути доброго строю, уникнути вилоквих аплікатур і надто широкої розтяжки пальців.

Емпіричний шлях виявився для Демінчука успішним, і вже 1970 року він запропонував конструкцію хроматичної сопілки на десять пальцевих отворів з повним хроматичним звуко-рядом у діапазоні двох з половиною октав. За кресленнями Д.Демінчука й під його керівництвом на базі Мельнице-Подільських експериментальних виробничих майстерень, за підтримки В.Зуляка, розпочалося серійне виробництво хроматичних сопілок. У виробництво було впроваджено лише сопрановий вид інструмента.

Як відомо з розповіді Д.Демінчука, хроматична сопілка отримала схвалення І.Скляра – під час їхньої випадкової зустрічі в кабінеті С.Козака в Києві. Д.Демінчук так згадував про цей епізод: “Скляр потиснув мені руку і сказав: ти зробив те, чого я не зміг. Передаю тобі естафету” [2].

Хроматична сопілка стала першим із семи винаходів Демінчука, які були запатентовані в “Державному комітеті СРСР у справах винаходів і відкриттів”: авторське свідоцтво № 711612 від 25.01.1980 р. [1].

За період більш ніж десятилітньої співпраці (1980–1991) з Московською експериментальною фабрикою музичних інструментів (МЕФМІ), як майстер надомних робіт, Д.Демінчук став автором багатьох винаходів, згодом запатентованих: хроматична поздовжня флейта (1980), оркестрова брьолка (1981), парна флейта з хроматичним звуко-рядом (1985), поздовжня шкільна флейта (1987), поперечна флейта Пана (1987), хроматичний сур (1987).

Майстер російських народних духових інструментів П.Степанов, який співпрацював з Д.Демінчуком на МЕФМІ, поділився своїм враженням про його роботи: “Он был для меня хорошим примером. Его работа, особенно внешняя отделка брелок, вызывала восхищение. В Государственном музыкальном музее имени М.Глинки на выставке есть мои “Владимирские” рожки. Их внешняя отделка выполнена по рекомендации Дмитрия Деменчука” [13].

У роботі над сопілкою Д.Демінчук ставив собі за мету досягнення таких характеристик, як: хроматичний звуко-ряд у поєднанні зі зручною пальцівкою (аплікатурою); розширення діапазону до двох з половиною октав; досягнення доброї температури; збільшення гучності інструмента; збереження тембрової відкритості, наближеної до етнографічного зразка; фіксація досягнутих параметрів у вигляді креслення з розрахунками, опис матеріалів і технологічних процесів для їх обробки.

Для чіткішого окреслення новаторських рішень Демінчука стисло проаналізуємо кожен із цих позицій. В описі будуть використані спеціальні аплікатурні позначення, які були запропоновані Р.Дверієм і випробувані протягом тривалої практики М.Корчинським.

Це – мішаний числово-буквений запис, у якому буквами позначені ліва й права руки, а числа означають пальці рук, наприклад: 1245 і п. – перший, другий, четвертий і п’ятий пальці лівої руки, які затуляють відповідні їх отвори, а “п.” – уся права рука (пальці на отворах). Або 234 і 123 – означає, що зазначені пальці обох рук затуляють відповідні їм отвори. Якщо задіяна лише одна з рук, то виписується перша літера (без крапки) потрібної руки й номери пальців, які повинні затуляти отвори: л123. Слід ураховувати також, що музика для сопілки нотується октавою нижче від абсолютної висоти звучання (крім тенорової сопілки, запис якої ідентичний звучанню).

Усі поширені на території України свисткові флейти, західноєвропейська блокфлейта, свисткові інструменти інших культур є діатонічними (кількість отворів при цьому значення не має). Хроматичні й навіть деякі діатонічні звуки утворюють способом відтуляння або затуляння потрібних отворів на 1/2 чи 1/4 їх діаметра, а також засобом використання т. зв. вилоквих аплікатур.

Це створює певні аплікатурні незручності, унеможлиблює виконання деяких трелей та інших мелізмів, обмежує зміну тональностей, сповільнює швидкий рух. Навіть у грі дуже вправних виконавців з досконалою пальцевою моторикою й диференціацією чуття пальцевих м’язів відчутні некоректні переходи, мікрозатримки в пасажах і лігатурах.

З метою подолання цих недоліків Д.Демінчук розмістив уздовж трубки додаткові пальцеві отвори для звуків до-дієз (л і 1234), мі-бемоль (л і 23), фа-дієз (л1234) і сі-бемоль (л2). Це стало основою для наступного укладання хроматичної аплікатури, яка не містить вилоквих розташувань пальців, за винятком звука соль-дієз¹ (1245 і п.) і соль-дієз² (1245 і 1), а також мі-бемоль³ (1245 і 13).

Діапазон свисткових флейт різних народів коливається в межах 1–1/2 октав і ще одного або кількох звуків, які беруться не послідовно, а через певний інтервал, наприклад, останній звук основного діапазону – ре³, проте можна передати ще звуки соль-дієз³ і сі-бемоль³, при цьому між ре³ і соль-дієзом³ пролягатиме “мертва зона”.

М.Корчинський указує на давність діатонічного звукоряду: “Не кажучи про акустичну застарілість, вона (сопілка. – Б. К.) до пол. ХХ ст. залишалася з обмеженим звукорядом, сформованим приблизно в ХІІ–ХІІІ ст. (за систематизацією Ф.Колесси – другий, діатонічний етап еволюції інтонаційно-ладового мислення в українському фольклорі). Відповідність діатонічних інструментів інтонаційній будові пісень другого етапу утворилася шляхом еволюційного взаємовпливу інструмента на мелос і навпаки: збагачуваний століттями мелос поступово знаходив своє втілення у звукоряді сопілки, розширюючи його від оліготоніки до діатоніки” [6; 7].

Ладоінтонаційна структура автентичних флейт завжди відповідає інтонаційній будові музики, з якою розвивається паралельно, тому її амбітус не можна вважати недоліком. Проте такі інструменти непридатні для виконання тонально розвиненої, насиченої хроматизмами музики. М.Корчинський вдало формулює цю тезу: “Цивілізаційні процеси відбулися як на мелосі, так і на інструменті: перший зазнав оновлення, другий – заміни. Мелос третього еволюційного етапу з його хроматизмами й ладотональною мінливістю не вкладався в законсервованій звукоряд діатонічної сопілки й вимагав нового інструментального засобу” [6; 7].

Д.Демінчук вирішив цю проблему, знайшовши оптимальні мензуральні пропорції, які дають можливість використання горішніх гармонік (обертонів звуків натурального звукоряду). Завдяки циліндричній будові внутрішнього каналу в поєднанні з певною довжиною цівки й розміщенню на ній пальцевих отворів, можна досягати шостого обертону і, застосовуючи нормативну й додаткову аплікатури, заповнювати звуками простір між обертонами.

Чистота строю є проблемною майже всіх, у тому числі й темперованих інструментів, а особливо – духових. Відомо, що навіть інструменти, обладнані клапанною механікою, містять у межах свого звукоряду інтонаційно нестійкі звуки. Дослідник акустики духових інструментів В.Порвенков зазначає: “Практично кожен духовий інструмент має окремі нечисті звуки, тобто виконавець повинен застосовувати спеціальні прийоми гри для правильного інтонування окремих натуральних звуків, і це не завжди вдається [11, с.128]. Автор називає декілька причин, процитую найосновніші: “Недосконалість конструкції, пояснювана неможливістю створення ідеального, з акустичного огляду, інструмента, і помилки самого проектування” [11, с.129].

Хроматичний звукоряд сопілки Д.Демінчука також має недоліки. Зокрема, у сопраніно, сопрано й альтів (f і g) октавні передування не зовсім чисті: у сопрано звуки до¹, ре¹, мі¹, фа¹, соль¹ (за записом) завжди зависокі щодо тих же звуків у другій октаві. Те саме стосується й альтових сопілок.

У тенорової сопілки, починаючи від мі другої октави, усі звуки висхідного ряду занижкі. Звуки першої октави нестійкі й мають широку інтонаційну зону. Наприклад, звук соль¹ можна з легкістю передати майже до ля-бемоля¹. Так само податливими до передування є й інші звуки в першій октаві.

Широка звуковисотна зонність є притаманною для сопілок усіх величин. Причиною є циліндрична будова трубки, широка щілина голосника й достатньо великі гральні отвори. Унаслідок цього, стає можливим розгойдування одного звука в межах 1/2 тону, а в деяких екземплярів сопілок навіть більше. Ця особливість будови зумовлює звуковисотну нестійкість внутрішніх інтервальних співвідношень у сопілках конструкції Д.Демінчука й вимагає від виконавця підвищеного контролю інтонування.

Новаторським рішенням Д.Демінчука стало використання спеціального накладного підстроювача для сопранових сопілок. Спершу він мав вигляд кільця в ділянці лабіума, а згодом його стали робити у формі сферичної накладки, монтованої на спеціальних металевих дробках. Його функцією було пониження загального строю інструмента в межах близько 1/2 тону,

тобто досить відчутно. Щоправда, відсування накладки на велику відстань змінювало не лише стрій, але й внутрішні звуковисотні пропорції. Негативні зміни відбувалися й у тембрі інструмента – з'являвся шип і зайві призвуки.

Механізм дії підстроювача полягав у частковому зменшенні лабіального вікна, що видовжувало повітряний стовп і понижувало стрій інструмента. Із часом цей механізм був замінений звичним для дерев'яних духових поділом трубки інструмента на дві частини, що давало змогу розсувати інструмент і таким чином видовжувати повітряний стовп. Другий спосіб виявився ефективнішим і зручнішим.

Тембральна характеристика сопілок Д.Демінчука є наближеною до етнографічних зразків. Звук – відкритий та об'ємний, багатий на обертони й призвуки, м'який, ніби оксамитовий, пронизливий у горішньому регістрі, наповнений у середньому й приглушений у низькому регістрах. Гучність звучання залежна від регістру – слабка в низькому й сильна у високому.

Такий звуковий образ відповідав тогочасному уявленню майстра про місце застосування сопілки. Сам віртуоз-сопілкар, довголітній артист Буковинського ансамблю пісні і танцю, Д.Демінчук бачив сопілку перш за все як оркестровий і сольний інструмент для фольклорних ансамблів. Цей погляд цілком відповідав статусові інструмента в 60-70-х рр. минулого століття, який невдовзі радикально змінився завдяки серійному випуску сопілок, що посприяв швидкому поширенню інструмента, уможливив відкриття класів у музичних школах, а пізніше – й у вищих музичних навчальних закладах.

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

Аналіз конструктивних елементів десятиотвірної хроматичної сопілки Д.Демінчука дозволяє стверджувати, що вона є унікальним винаходом, який серед безклапанних духових інструментів, зокрема, поздовжніх свисткових флейт, аналогів не має. Цей інструмент відкрив шлях для пошуку нової виконавської технології, на базі якої й розвинулася професійна, академічна сопілочка школа, почав формуватися новий виконавський жанр.

15 серпня 2010 року в Києві Дмитро Демінчук відійшов у вічність. Постать видатного майстра, винахідника хроматичної сопілки назавжди залишиться в історії сопілкарства. Визначний вклад Д.Демінчука в розвиток професійного сопілкарства можна сміливо порівнювати з вкладом Теобальда Бьома в розвиток флейтового виконавства.

1. А. с. 711612 СССР, М. Кл. 2 G 10 D 7/02. Хроматическая продольная флейта / Д. Ф. Деминчук (СССР). – № 2570978/28-12 ; заявл. 24.01.78 ; опубл. 25. 01. 80, Бюл. № 12.
2. Демінчук Д. Особисте інтерв'ю. – Київ, 15 березня 2010 р.
3. Дутчак В. Динаміка конструкції бандури в Україні та діаспорі / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. VI. – С. 157–167.
4. Губ'як Д. Еволюція конструкторської думки у вдосконаленні бандури / Д. Губ'як // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль ; К. : ТНПУ ім. В. Гнатюка, НМАУ ім. П. Чайковського, 2006. – № 1 (16). – С. 85–89.
5. Кондрашевський А. Душа співає голосом сопілки / А. Кондрашевський. – К. : Муз. Україна, 2006. – 40 с.
6. Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки / Мирослав Корчинський // Наукові збірки ЛДМУ ім. М. Лисенка. – 2006. – Вип. 11. – С. 154–157.
7. Кушнір О. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва / О. Кушнір // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Л., 2009. – Вип. 21. – С. 39–48.
8. Маринін І. Історичні витоки створення першого оркестру сопілкарів в Україні / І. Маринін // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Луцьк, 2010. – Вип. 6. – С. 129–138.

9. Незовибатько О. Украинские цимбалы и их усовершенствование [Текст] : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. Незовибатько. – К., 1971. – 25 с.
10. Пасічняк Л. Удосконалення народного інструментарію як передумова активізації академічного інструментального ансамблевого виконавства України ХХ століття / Л. Пасічняк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та НМАУ України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : ТДПУ, 2003. – № 2 (11). – С. 82–91.
11. Порвенков В. Акустика и настройка духовых инструментов / В. Порвенков. – М.: Музыка, 1990. – 192 с.
12. Скляр І. Подарунок сопілкарям : [практичний посібник] / І. Скляр. – К. : Мистецтво, 1968. – 56 с.
13. Степанов П. Ушел из жизни мастер народных инструментов Дмитрий Деминчук [Електронний ресурс] / П. Степанов. – Режим доступу : <http://bagpipe.ru/tag/zhizn> – 2010. – 10 жовтня.

В статье освещена роль конструкторского изобретения мастера Дмитрия Деминчука в профессионализации игры на сопели (сопилке). Описаны конструктивные особенности хроматической сопели и их влияние на формирование новой исполнительской технологии. Принимая во внимание отсутствие персоналии Д.Деминчука в опубликованных источниках, статья содержит также некоторые биографические данные мастера.

Ключевые слова: Д.Деминчук, профессиональное сопельное искусство, хроматическая концертная сопель (сопилка).

In the article the role of Dmytro Deminchuk's designer invention in development of the professional sopilka music art is clarified. There are described structural features of the chromatic sopilka (recorder) and their influence on forming of the new carrying out technology. Having regard to absence of D.Deminchuk's music figure in the published sources, brief CV data of the master are also included in the article.

Key words: Dmytro Deminchuk, professional sopilka music art, chromatic concert sopilka (recorder).

УДК 78.071.2:681.816.68

Олена Резнік

МИКОЛА ПЕТРОВИЧ МОЗЖУХІН – ФУНДАТОР КУСТАРНОГО Й ПРОМИСЛОВОГО ВИРОБНИЦТВА БАЯННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Стаття присвячена аналізу творчості майстра баянів М.Мозжухіна, який створив основу для індустріального виробництва музичних інструментів у районі Кремінне. Проаналізовано введення нових видів музичного асортименту фабрики, особистий внесок майстра. Крім того, розглянуті його погляди на баянну гру на всіх рівнях музичної освіти.

Ключові слова: майстер, баян, експериментальний сектор, музичний асортимент, баяни оркестру, музична школа, консерваторія, музична колегія, філармонія.

Протягом ХХ століття вітчизняні музикознавці приділяли ретельну увагу вивченню еволюції різновиду музичних інструментів, основою звукоутворення яких є коливання металевих язичків. Разом з тим науковці завжди хвилювало питання дослідження діяльності народних майстрів у справі виготовлення баянно-акордеонного інструментарію. Незаперечним є той факт, що саме діяльність кустарів, які об'єднувалися в артілі з ремонту та виготовлення гармоній і баянів, стала базовою у сфері започаткування промислового виробництва.

Ця проблема вивчалася науковцями в контексті історичного шляху розвитку та вдосконалення баянно-акордеонного інструментарію, а також у контексті розгляду найбільш популярних виконавців цього інструментарію. В абсолютній більшості ці роботи були присвячені розгляду й вивченню діяльності зарубіжних і вітчизняних (російських) майстрів.

До проблеми вивчення діяльності зарубіжних майстрів звертався Альфред Мірек. У своїй праці він розглядає діяльність найвідоміших європейських майстрів-кустарів, таких як: Христіан Фрідріх Людвіг Бушман [10, с.19–22], Христіан Месснер [10, с.23], Чарлз Уїтстон [10, с.23, 29–30], Кирил Деміан [10, с.26], Карл Фрідріх Уліг [10, с.33]. Також подано портрети зарубіжних майстрів, які стали фундаторами фірм із цього виробництва: Паоло Сопрані [10, с.36], Сеттімо Сопрані [10, с.36–37], Маріано Даллане [10, с.37–38], Сільвіо Скандаллі [10, с.38] і Матіаса Хонера [10, с.39]. У цій самій роботі велику увагу приділено й вітчизняним (росій-