

УДК 781.63 (477)

DOI 10.34064/khnum2-2802

**Кисляк Богдан Миколайович**

Львівський державний університет фізичної культури  
імені Івана Боберського, кандидат мистецтвознавства, старший викладач,  
кафедра хореографії та мистецтвознавства  
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

**УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ АНСАМБЛЕВЕ  
МУЗИКУВАННЯ В ІСТОРИЧНОМУ ПРОЦЕСІ**

*Ансамбль є різновидом колективного музикування, що сягає найдавніших часів та є невід'ємним чинником духовного життя будь-якого народу. Для української культури традиції народно-інструментального ансамблю завжди мали важливе значення, бо були пов'язані з трудовими та обрядово-ритуальними функціями у суспільстві, побутом людей, світськими формами музичного мистецтва. **Інноваційне завдання** цього дослідження полягає у педалюванні ролі народно-інструментального ансамблевого музикування в історико-стильовому дискурсі та вивченні його особливостей в сучасній Україні. Виокремлено значущі елементи процесу академізації та камернізації баянних ансамблів з метою визначення характерних особливостей українського народно-інструментального професіоналізму в ансамблевому музикуванні. В цьому контексті висвітлюється явище творчої діяльності «троїстих музик» як знакового типу українського ансамблево-інструментального виконавства. Особлива увага приділяється питанням кристалізації ансамблевих функцій та визначенню характерних особливостей української гармоніко-баянної культури. Доведено, що еволюційний шлях гармоніко-баянних ансамблів тісно пов'язаний з народно-інструментальною традицією.*

**Ключові слова:** народно-інструментальний ансамбль; баянно-акордоне виконавство; історико-стильовий процес; «троїсті музики».

**Постановка проблеми.** Ансамбль є різновидом колективного музикування, що сягає найдавніших часів та є невід'ємним чинни-

ком духовного життя будь-якого народу. Для української культури традиції народно-інструментального ансамблю завжди мали важливе значення, бо були пов'язані із трудовими та обрядово-ритуальними функціями у суспільстві, побутом людей, світськими формами музичного мистецтва.

До європейської камерно-ансамблевої інструментальної музики баян почав упроваджуватися лише в останніх десятиріччях XX століття. Цей музично-історичний факт пояснює малодослідженість явища академізації і камернізації баянних ансамблів, підштовхуючи до осмислення його місця в загальному історико-стильовому процесі ансамблевого музикування, що обумовлює **актуальність** обраної для розгляду теми.

**Мета статті** – встановити характерні ознаки українського народно-інструментального професіоналізму у сфері ансамблевого музикування в історичному процесі.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Дотичною до теми статті є праця Ю. Лошкова «Гармоніка в Україні» (2014), в якій визначається «специфіка функціонування виконавства на гармоніці в різних сферах вітчизняної музичної культури другої половини XIX – початку XX ст.» (Лошков, 2014: 238) та Ігоря і Людмили Снедкових «Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи» (Снедков & Снедкова, 2021), де міститься інформація про особливості ансамблів за участю баяну. У дисертації М. Плющенко «Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття» (2021) на аналітичному ґрунті транскрипцій для різноманітних складів за участю баянів та акордеонів виокремлено параметри українського інструментально-фольклорного професіоналізму. Отже, **інноваційне завдання** цього дослідження полягає у педалюванні ролі народно-інструментального ансамблевого музикування в історико-стильовому дискурсі та вивченні його особливостей в сучасній Україні.

**Методи дослідження** обумовлені обраною темою: історичний метод розкриває діалектику традиції та новацій у процесі становлення народно-інструментального ансамблю; жанровий – ієрархію загального та специфічного в системі народно-інструментального ан-

самблю; виконавсько-діяльнісний – особистісне відчуття «звукового образу» народно-інструментального ансамблю.

**Виклад основного матеріалу.** Охарактеризуємо явище народно-інструментального ансамблю в загальному історичному процесі формування української культури.

Вже за часів Київської Русі ансамблеве музикування скоморохів на струнних щипкових, духових і ударних інструментах знаменувало появу професійної інструментально-ансамблевої традиції, яка сприяла подальшому удосконаленню інструментарію та активному розвитку ансамблевої гри на народних інструментах. Згодом створення у 1613 році спеціальної державної установи – государевої Потішної палати – з постійно діючим штатом домристів, гусельників, «скрипотчиків» та інших інструменталістів (серед яких було багато українців) зафіксувало сталу професійно-мистецьку якість таких інструментальних ансамблів і виявилось однією з ключових ланок у становленні ансамблевого інструментального музикування в середовищі східного слов'янства, зокрема й українському. «Спадкоємцями [вигорієним духовенством і царським урядом у XVII столітті – *Б. К.*] скоморохів <...> стали троїсті музики – професійні артисти новішого типу» (Кіндратюк, 2001: 35). Вони розпочали своє творче існування супроводженням вертепних вистав (звичайно – скрипка, бубон, сопілка, рідше – бандура), інструментально-ансамблевих інтермедій між діями драматичних спектаклів, поза зв'язком із театральною п'єсою, посідаючи таким чином порубіжне місце між фольклорно-інструментальною і міською культурами. Діяльність «троїстих музик» сприяла демократизації культурного життя, зокрема, виходу народних інструментів, розповсюджених у побуті українців впродовж кінця XVI–XIX столітті, на «малу» концертну сцену та їх популяризації серед населення.

Струнні смичкові й деякі щипкові інструменти поширюються в ансамблевому музикуванні українців від XVI–XVII століть, стаючи певним свідченням зростання виконавського мистецтва ансамблів через дифузії інонаціональних інструментальних традицій. Можна погодитись з висновком Л. Пасічняк (2007: 28), яка вказує на важливу роль цимбалів у «еволюції народно-інструментальної ансамблевої

музики в Україні (XVII–XVIII ст.), на яких одночасно виконувалися прикрашена орнаментикою мелодія і гармонічний супровід, різноманітні фактурні прийоми (арпеджіо акордами, пасажі по всьому регістру, тремоло, гліссандо)». Вважаємо, що впровадження такого «фактурного» інструмента до складу традиційного українського ансамблю певною мірою торує шляхи до функціонування іншого інструмента з оркестрово-фактурним потенціалом – баяна. Пізніше, на початку XX століття, після модифікації цього інструмента, це дійсно стало можливим. За нашим уявленням, баян значно «випередив» свого багатоголосого струнно-ударного «попередника» – цимбали, викликаючи в цьому плані певні етимологічні аналогії з відомим «замінником оркестру» – фортепіано.

Повертаючись до діяльності «троїстих музик», відзначимо, що дуже швидко першість у інструментальному складі ансамблю посіла скрипка, поширена в Україні вже з кінця XVI – початку XVII століття. Це було абсолютно логічним, адже вона мала беззаперечні переваги щодо артикуляційних, моторно-віртуозних та кантиленних засобів інструментального втілення в аспектах художньої виразності та індивідуалізації ансамблевої партії, навіть у розвитку ансамблю типу «соло – акомпанемент» – адже саме у цей період відбувається становлення нового типу музичного мислення – гомофонії.

Неабияке значення в популяризації та розвитку народного ансамблевого музикування, зокрема ансамблю «троїстих музик», мало й удосконалення дерев'яних духових інструментів. Г. Хоткевич у дослідженні «Музичні інструменти українського народу» описує такий склад ансамблю: дві скрипки, бас і флейта (друга половина XIX – 30 роки XX століття) (Хоткевич, 2018: 55–57).

Розглянемо виконавські параметри «троїстих музик». Одним з чинників їхнього розквіту й поширення дослідники вважають входження до складу ансамблю струнних інструментів (зокрема, скрипки, з огляду на її артикуляційно-динамічний комплекс), що сприяло подальшій професіоналізації учасників ансамблю й додало до виконання артистичну віртуозну яскравість, витончену танцювальність. Ще одним важливим критерієм успіху діяльності «троїстих музик» була чітко диференційована структура ансамблю: провідна мелодич-

на партія (скрипка, рідше духові), супроводно-басовий комплекс (друга скрипка, цимбали, басоля, контарабас) та метро-ритмічний фундамент (контрабас, бубон, барабан).

У ХХ столітті, внаслідок модернізації будови інструментів, академізації виконавства в цілому, «троїсті музики» теж зазнали змін: «вихід на концертну сцену, виконання оригінальних композицій, зміна складу ансамблю, удосконалення інструментів – ось далеко не весь перелік “сучасного обличчя” ансамблю “троїстих музик”» (Плющенко, 2021: 28).

За нашими спостереженнями, баян певним чином відтворив структуру «троїстих музик» у власній інструментальній системі. А поширення в Україні гармоніки-баяна, що здатна передати ансамблеву структуру на одному інструменті, спричинило появу таких різновидів інструментальних ансамблів, які не обов'язково володіють різними тембрами буквально – дуети, тріо гармонік чи навіть оркестри гармонік. Як і в усіх однорідних колективах, ансамблева диференціація тут мала відбуватися тільки за рахунок виконавських засобів (артикуляція, динаміка, акцентуація). Наголосимо, що подібне колективне музикування спочатку могло базуватися на різних формах колективної імпровізації, або посиленні-«потовщенні» сольного вислову, нерідко з певною демонстративністю подання.

Сама ж гармоніка від середини ХІХ століття вже масово потрапляла до українських теренів, у тому числі із Західної Європи (Австрії, Бельгії, Франції, Англії, Німеччини), й «до кінця ХІХ ст. закордонні гармоніки зайняли в музичному побуті українського народу головне місце» (Марченко, 2017: 56). Але до традиційних інструментально-ансамблевих складів українські виконавці їх вводили не квапилися, бо перші такі інструменти не були достатньо досконалими «для повноцінного виконання на них української народної музики з її характерними мелодичними та гармонічними особливостями» (Марченко, 2017: 55). Зауважимо, що гармоніка супроводжувала різні пісенні й танцювальні зразки і не потребувала при цьому ансамблево-інструментального доповнення, адже навіть примітивний інструмент сумарно відтворював основні фактурні складові (мелодія, бас-акорд, підголоски).

Наприкінці XIX століття гармоніка в Україні набула досить значної популярності завдяки іманентним органологічним властивостям та потребам населення в комунікаційних заходах, дозвільних та святкових (весілля та інші). Серед властивостей інструмента слід назвати самоакомпанемент, що створював чітку ритмічну пульсацію (бас – готовий акорд), артикуляційно-динамічну гнучкість, багатоголосся, відсутність необхідності налаштування, стійкість до температурних перепадів, портативність, транспортабельність, особливу мобільність у процесі виконання, навіть прийнятну вартість виготовлення, зокрема й на українських фабриках (від 1880 років – у Харкові, Одесі). Завдяки матеріалам преси та спогадам, ми знаємо, що публіці особливо імпонувала можливість досягнення на гармоніках певної (артикуляційно-динамічної) подоби до мелодійної скрипкової гри, як, наприклад, у П. Невського (Нефьодов, 2018: 56).

Для інтонаційного відтворення українських народних пісень і танців найбільше підходила віденська дворянська гармоніка, яка й набула найбільшого поширення. З кінця XIX століття гармоніка (частіше з готовими акордами-супроводом) почала входити й до складу народних інструментальних ансамблів, у тому числі «троїстих музик». Визначальні (органологічні) поліфункціональні властивості гармоніки обумовили її функціональність в ансамблевому майбутньому, зокрема й камерно-інструментальному, яка на той час вже починала складатися. Талановиті майстри вже виготовляли на замовлення кращі інструменти для кращих виконавців, у тому числі й трирядні хроматичні гармоніки системи Г. Мірвальда.

Однак становлення ансамблевої гармоніко-баянної культури протікало не так швидко й безперешкодно з причин існування великого розмаїття моделей інструментів, які не завжди могли сполучатися за строем (різні ступені «розливу» та мало помітні, але відчутні у спільному інтонуванні відмінності самої настройки), були занадто галасливо-різкими для поєднання, різнилися за манерами виконання на них тощо. З іншого боку, можливо, й «насолода» власною, внутрішньою, ансамблево-оркестровою якістю заважала гармоністам поєднуватися з іншими інструментами, що, втім, не стало на перешкоді виконавцям на «черепашках» (які не мали готових акордів).

З цього приводу відзначимо, що І. Польська характеризує ансамблевість як особливу властивість узгодженої взаємодії, що визначається внутрішніми передумовами сумісності музичних елементів (Польська, 2003: 4) в їх комунікативній та естетичній специфіці. До гармонійного балансу цілісності або індивідуальності в системі камерно-інструментальних жанрів (в тому числі гармоніко-баянної культури) авторка відносить: виконавський стиль, виразову рельєфність ансамблевої тембрової фактури і артикуляційно-штриховий комплекс, особистісно-психологічну і просторово-часову взаємодію виконавців. Саме ці характеристики І. Польська пов'язує з якістю ансамблевого музикування. Синтез властивостей ансамблевості і камерності, проголошений нею «змістом поняття камерно-музичної культури» (Польська, 2003: 108), корелює також з особистісно-виконавською (стильовою) взаємодією учасників ансамблю (там само: 28) як феномена індивідуально-спільної інтерпретативної комунікації, мислечуттєвого відтворення композиторської ідеї на основі узгоджено-особистісних якостей цілісності.

Перші згадки про баянні ансамблі сягають початку ХХ століття, а від 1920 років починається етап їх стрімкого розповсюдження та масової популярності. На межі ХІХ–ХХ століть з'явилася ціла низка гармоніко-баянних колективів, які називали «оркестрами» (оркестри М. Белобородова, В. Варшавського, В. Малявкіна, С. Коломенського, братів Авакових), хоча насправді вони не відповідали оркестровим вимогам (з точки зору дублювання партій, розподілу на групи згідно оркестровим функціям); до того ж, вони могли складатися з 5–8 учасників.

Слід зазначити, що так звані «оркестри» розпочиналися з невеликих ансамблів (дуети, тріо) – так було з М. Белобородовим у 1878 році (він сам і дві його доньки), з оркестром Г. Лебедева у 1895 році (тріо – Козяков і брати Летвиченко), В. Варшавського (1902–1903). В оркестрі Г. Лебедева познайомились М. Монахов та П. Жуков (яскраві солісти), склавши один з найкращих дуєтів межі століть. Фактично це був перший дует гармонік на професійній основі, який виступав із самостійними номерами, з власним репертуаром: крім попури з популярних танців, пісень, мелодій оперет,

вони виконували твори-мініатюри П. Жукова і співали народні пісні, комічні куплети, сатиричні райки. Така «мозаїчність» програм була обумовлена необхідністю тримати публіку в увазі протягом тривалого часу на фоні практичної відсутності оригінального репертуару і, звичайно, вона позначалася на ексцентричній виконавській манері ансамблів (і солістів) того часу, на артистичному і звукоутворювальному процесах. З 1904 року М. Монахова замінив у дуєті П. Орлов. Колектив проіснував до 1920 років. Приблизно у той же час розпочинають активну концертну та просвітницьку діяльність відомі українські ансамблі баяністів (однорідні) – тріо БАХ (родина Бесфамільнових), тріо Кузнецов – Попков – Данілов, перший український ансамбль баяністів А. Штогаренка, пізніше – дуєт сестер Білецьких і квартет М. Різоля. Їхня популярність обумовлена (окрім безперечних віртуозно-виконавських якостей) демократичністю жанрових уподобань та позитивним тонусом виконавства. Репертуар складається з власних обробок і транскрипцій фольклорних, популярних пісенних і танцювальних мелодій, перекладень класичної музики, де звертається увага на фактурний розподіл матеріалу, артикуляційно-динамічні переваги баянної органології, артистично-психологічні чинники виконавства.

Баянно-ансамблеве музикування у 1920 роки, з одного боку, відображає низку проблем (освіта, інструментарій, репертуар, виконавські манери), що вирішуються шляхом його поетапної академізації, з іншого – активно (стихійно) розвивається у популярній сфері. В. Марченко вказує на соціокультурні чинники впливу на акордеонне мистецтво в Україні, яке також мало специфічний ухил до популярно-естрадної сфери (Марченко, 2017: 5), а саме, й через таке явище, як мультиінструменталізм естрадних піаністів. Фактично, тоді і розпочинається українська акордеоністика, зокрема, її ансамблева «гілка».

У період 1946–1969 років «поява нових навчальних закладів та відкриття класу баяна у вже існуючих сприяли популяризації музикування на інструменті та призвели до появи талановитих високо-професійних виконавців-баяністів» (Снедков & Снедкова, 2021: 57). Щодо розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва в Україні доречно погодитися з М. Плющенко, який убачає такі ознаки цього



процесу, як тяжіння до стильового поглинання «фольклорного» звукообразу аж до жанрово-стильового полілогу; залучення класичного репертуару; удосконалення виконавської віртуозності; освоєння нових композиторських та виконавських технік (Плющенко, 2021: 3).

Не дивно, що у творчій практиці ХХ–ХХІ століть камерно-ансамблева «родина» звернулася до поліфункціонального модернізованого баяна задля урізноманітнення сукупного ансамблевого звучання. Баян, наче відчуваючи «живий подих» середовища свого побутування, був модернізований у короткий в історичному вимірі термін, на тлі розквіту сталих академічно-інструментальних форм музикування.

**Висновки.** Ансамблеве народно-інструментальне музикування як первинна ланка професійного музичного інструменталізму вплинуло на його подальший розвиток:

– професіоналізм інструментальних ансамблів від стародавніх часів сприяв подальшому удосконаленню органологічних якостей інструментів та колективної гри в майбутньому;

– створив передумови, зокрема, для залучення гармоніки – з точки зору інструментальних прийомів гри та формування необхідного ансамблевого (диференціюючого / поєднуючого) мислення, театралізовано-артистичних інтенцій інструментального інтонування.

З огляду на подальший рух баянних ансамблів у бік академізації, слід визначити, як історично первісні, й такі генетичні стильові фольклорні ознаки:

– ментальне тяжіння до індивідуалізації / диференціювання особистостей музикантів-виконавців (ансамблевих голосів, зокрема, у «троїстих музиках»);

– до створення маленьких груп на базі взаємної приязності, «кордоцентричності» (вираз Г. Сковороди);

– якість імпровізаційності викладу тематизму;

– театралізацію музичного спілкування учасників ансамблю.

Отже, відбувається актуалізація виконавської творчості як чинника музичної комунікації, який за принципом історичної спіралі стає визначальним на сучасному етапі її розвитку, «оскільки саме від майстерності-артистизму інструменталістів значною мірою залежить заключний (катарсичний) результат художньої актуалізації тво-

ру» (Повзун, 2018: 357). І саме в інструментально-ансамблевій сфері відбувається кристалізація певних рольових функцій та артикуляційно-динамічних «загострень», зокрема, тембрально-міметичних імітувань, звукообразжальних наслідувань.

Таким чином, еволюційний шлях гармоніко-баянних колективів пролягав спочатку поза традиціями класичних камерних ансамблів. Гармоніко-баянні ансамблі тісно пов'язані з народно-інструментальною традицією. Втім, у «стретному» форматі академізації баяна як суб'єкта творчої практики, від другої половини ХХ століття, із модернізацією самого інструмента, відстежуємо тенденцію до камернізації як сольної, так і ансамблевої форм музикування.

**Перспектива подальшого розвитку теми.** Відштовхнувшись від народно-інструментального ансамблю як «точки відліку», можна вибудувати систему жанрів і форм музикування за участю баяну, яка є складовою академічного народно-інструментального музикування сучасної України, долучаючись таким чином до вирішення проблеми концептуалізації виконавства на народних інструментах – одного з актуальних завдань сучасної вітчизняної музикології.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Кіндратюк, Б. Д. (2001). *Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Лошков, Ю. І. (2014). Гармоніка в Україні (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). *Культура України*. 47, 238–247.
- Марченко, В. В. (2017). *Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ.
- Нефьодов, С. Ю. (2018). *Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва. Київ.
- Пасічняк, Л. М. (2007). *Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект*. (Дис. ...

- канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Повзун, Л. І. (2018). *Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Польська, І. І. (2003). *Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Снедков, І. І. & Снедкова, Л. А. (2021). Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 51–66, DOI 10.34064/khnum1-5904.
- Хоткевич, Г. (2018). *Музичні інструменти українського народу*. Харків: Видавець Олександр Савчук.

## REFERENCES

- Khotkevych, H. (2018). *Musical instruments of the Ukrainian people*. Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].
- Kindratiuk, B. D. (2001). *Essays on the musical art of the Galicia-Volyn principality*. Lviv: I. Krypiakievych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. I. (2014). Harmonica in Ukraine (the second half of the XIX – early XX century). *Culture of Ukraine*, 47, 238–247 [in Ukrainian].
- Marchenko, V. V. (2017). *Historical and cultural dimensions of the evolution of accordion art in Ukraine (the second half of the 20th – the beginning of the 21st century)*. (PhD diss.). National Academy of Managerial Stage of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Nefiodov, S. Yu. (2018). *Bayan-ensemble art in the musical culture of Ukraine of the 20th – early 21st centuries: theory, history and practice*. (PhD diss.). National Academy of Managerial Stage of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

- Pasichniak, L. M. (2007). *Academic folk-instrumental ensemble art of Ukraine of the XX century: historical-performance aspect*. (PhD diss.). M. V. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Polska, I. I. (2003). *Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects*. (Doctoral diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Povzun, L. I. (2018). *Chamberness as a genre-style paradigm of instrumental-ensemble creativity*. (PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Sniedkov, I. I. & Sniedkova, L. A. (2021). Stages of development and typological features of solo performance of the Kharkiv bayan school. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 59, 51–66, DOI 10.34064/khnum1-5904 [in Ukrainian].
- Pliushchenko, M. Yu. (2021). *Timbral and textural specificity of transcriptions with bayan or accordion by Kharkiv composers of the late 20th and early 21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

### **Bohdan Kysliak**

‘Ivan Bobersky’ Lviv State University of Physical Culture,  
PhD in Art Studies, Senior lecturer,  
the Department of Choreography and Art History  
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

## **UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTAL ENSEMBLE MUSIC-MAKING IN THE HISTORICAL PROCESS**

**Statement of the problem.** *The ensemble is a type of collective music-making that dates back to ancient times and is an integral factor in the spiritual life of any nation. For Ukrainian culture, the traditions of the folk-instrumental ensemble have always been important, because they were associated with labor and ceremonial-ritual functions in society, people’s daily life, and secular forms of musical art. The article singles out significant elements of the process of academicization and chamberization of accordion ensembles in order to determine the characteristic features of Ukrainian folk-instrumental professionalism in*

*ensemble music-making. In this context, the phenomenon of creative activity of “triple musicians” is highlighted, as a significant type of Ukrainian ensemble-instrumental performance. Special attention is paid to the crystallization of ensemble functions, and to the definition of the characteristic features of the Ukrainian harmonica and bayan culture. The bayan began to be introduced into European chamber-ensemble instrumental music only in the last decades of the 20th century; hence, the phenomenon of academization and chamberization of bayan ensembles is understudied, which determines the relevance of the research topic, prompting to make sense of their place in the general historical and stylistic process of ensemble music-making.*

**The purpose of the article** is to determine the characteristic features of Ukrainian folk-instrumental professionalism in the field of ensemble music-making, in order to popularize this type of performance in the Ukrainian national tradition.

**Recent research and publications.** Relevant to the topic of the article is Yu. Loshkov's work “Harmonica in Ukraine”, where “the specifics of harmonica performance in various spheres of domestic musical culture of the second half of the 19th and early 20th centuries” are determined (Loshkov, 2014: 238), and Igor and Liudmila Sniedkov's article devoted to the Kharkiv bayan school (Sniedkov & Sniedkova, 2021), which contains information about the features of ensembles with the participation of the bayan. In M. Pliushchenko's dissertation (2021) on timbre-textural specificity of bayan and accordion transcriptions by Kharkiv composers of the late 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> century, the parameters of Ukrainian instrumental and folklore professionalism are singled out. **The scientific novelty** of the presented study lies in emphasizing the role of folk-instrumental ensemble music-making in the historical-stylistic process and its peculiarities in Ukraine.

**Research results.** The evolution of harmonica-bayan ensembles took place at first outside the traditions of classical chamber ensembles. The genesis of harmonica-bayan ensembles is closely related to the folk-instrumental tradition. In the aspect of the further movement of accordion ensembles towards academicization, as historically the first, such genetic and stylistic folklore features should be defined: the professionalism of instrumental ensembles since ancient times, which contributed to the further improvement of organological qualities and the development of ensemble playing; tendency towards individualization / differentiation of performers' personalities (ensemble voices, in particular, in

“triple musicians”); improvisational presentation of themes and theatricalization of musical communication.

**Conclusion.** Collective musical performance has its roots in the ancient instrumental folk tradition. In the historical-stylistic process, genetically the first forms of collective music-making related closely to folklore instrumentalism were developed. With the obvious difference between folklore and academic types of music-making, there are also linked, tangential functions and properties of instruments.

In the second half of the 20<sup>th</sup> century the bayan quickly assumed the position of both solo and ensemble status due to academicization and subsequent chamberization. These processes were related not only to folk instruments (bayan, domra, balalaika, bandura, whose classification as “folk” today does not correspond to the essence of their socio-cultural existence), but also to historically established accomplices of chamber-ensemble genres – violins, pianos, brass, percussions. And therefore, each new generation of musicians-performers on folk instruments has a need to research the mentioned tradition with the aim of further implementation of individual instrumental-folkloric segments into modern author’s compositions.

**Key words:** folk-instrumental ensemble; bayan-accordion performance; historical-stylistic process; “triple musicians”.

Стаття надійшла до редакції. 11 жовтня 2022 року