

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-

ським) майстрам-кустарям: Леонтію Олексійовичу Чулкову [10, с.45], Я.І.Якк [10, с.51], Д.Нелюбіну [10, с. 58], Миколі Івановичу Белобородову [10, с.62–71], Миколі Зинов'євичу Синицькому [10, с.72], Петру Єгоровичу Стерлігову [10, с.85–88], Олександрю Олексійовичу Глаголеву [10, с.113], Олексію Петровичу Пастухову [10, с.110–111, 113–114].

Але не менш важливою у вітчизняному музикознавстві постає проблема вивчення українського досвіду й надбання майстрів-кустарів у цій галузі, адже саме в Україні в 1930-ті рр. XX століття було започатковано промислове виробництво баянно-акордеонного інструментарію.

До проблеми вивчення досвіду українських майстрів у своїх працях зверталися В.В.Воеводін та Є.О.Іванов.

В.В.Воеводін вивчав діяльність майстрів Донбасу: Павла Васильовича Перегудова та Івана Гладкова. Є.О.Іванов увів у науковий обіг невідомі сторінки історії зародження кустарного й фабричного виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні, зокрема, він дає відомості про таких майстрів-кустарів, як: К.О.Міщенко [4, с.10, 27–34], Пашенко [4, с.36], Монастирський [4, с.36], брати Г.Ф. і В.Ф.Сібілеви [4, с.36] (Харків), Г.Гребенюк [4, с.36], Буєвич і Сорокапуд [4, с.36] (Дніпропетровськ), сім'я Заболотних [4, с.36] (Верхньодніпровськ), Яків Юхимович Бобок [4, с.36] (Київ), Петро Ілліч Чайников [4, с.36] (Запоріжжя), Лук'янченко та Григорій Федорович Плаксеев [4, с.36–37] (Херсон), Митрофан Федорович Іваненко [4, с.37] (Сумщина), В.Г.Рупов (Кіровоградщина) [4, с.36].

У цих двох авторів є також дуже стислі відомості про кременського майстра-кустаря Миколу Петровича Мозжухіна. Тому основна мета публікації полягає в повноцінному розгляді постаті М.П.Мозжухіна й узагальненні його творчого доробку.



Микола Петрович Мозжухін народився 10 грудня 1911 року в Орловській губернії, яка ще в другій половині XIX століття була славетна випуском двох різновидів гармонік: лівенки та елеської рояльної, виробництво яких існувало в м. Лівни та м. Єлець (звідси походить і назва цих гармонік). Наведені факти підтверджують здогадку про те, що Микола Петрович Мозжухін з дитинства виховувався в осередку народної музичної культури, у межах якої він отримав ту нескінченну любов до цих музичних інструментів, яку проніс через усе своє життя. Нестійке матеріальне положення сім'ї Мозжухіних змушує Петра Йосиповича (батька Миколи Петровича) прийняти рішення щодо переїзду сім'ї на Донбас, який на той час був промисловим центром. Оселилася сім'я Мозжухіних у селищі Лозова Павлівка, неподалік сучасного Алчевська [7, с.1].

Є.О.Іванов зауважує, що росіяни з північних, центральних і південних районів Росії в пошуках заробітку їдуть до України, разом з тим вони привозять свої улюблені музичні інструменти [4, с.23].

В.Білецька відмічає: “Південно-великоруси принесли з собою жваву гнучку частівку, що співається в супроводі гармонії – однорядки так званої лівенки. Лівенка – нерозлучний товариш шахтаря” [4, с.24].

Але, згідно із загальнопоширеними даними, на той час найбільш поширеною в побуті була віденська дворянська гармоніка [4, с.26]. Ці свідчення підтверджують здогадку, що під час переїзду до Лозової Павлівки сім'я Мозжухіних привезла саме ці різновиди гармонік.

Наприкінці 1920-х рр., після смерті Петра Йосиповича, свого племінника (Миколу Петровича) до Кременної запрошує Олексій Йосипович Мозжухін. Племінник приймає запрошення й переїжджає до невеличкого шахтарського містечка [7, с.1].

Вищезгадана фраза В.Білецької: “...Лівенка – нерозлучний товариш шахтаря; в часи спочинку та свят в її звуках виливає шахтар свій сум” дає змогу стверджувати, що цей регіон Донбасу теж мав свої вподобання до гармонік, а значить, і їх поширення серед робітників.

Масове захоплення гармонікою створює передумови для організації майстерні з ремонту цих інструментів. Так, у 1929 році при артілі інвалідів Микола Петрович Мозжухін організовує першу майстерню. До складу працівників увійшли найближчі родичі Миколи Петровича: Олексій Йосипович Мозжухін і Петро Володимирович Рибалко (брат майбутньої дружини Миколи Петровича) [1; 9; с.37, 11; с.1, 14]. За декілька років ремонтування гармонік і баянів

кремінські майстри-кустари дуже ретельно ознайомилися з конструкторськими особливостями цих інструментів, тому вони вже мали змогу не тільки ремонтувати, а й самостійно виготовляти нові інструменти.

Є.О.Іванов стверджує, що "...за часів радянської влади гармоніка привертає до себе увагу державних діячів, відтоді постає питання про будівництво державних фабрик по виробництву гармонік" [4, с.39].

Так, у 1934 році за рішенням Ворошиловградського обласного управління місцевої промисловості на базі кремінської майстерні було організовано фабрику з виготовлення баянів, яку було підпорядковано облмісцпрому [11, с.1]. Наведення цього факту не заперечує того, що все-таки головним фундатором в організації фабрики є Микола Петрович Мозжухін, який своєю діяльністю створив передумови для зародження промислового виробництва. Перед Миколою Петровичем гостро постає питання про підготовку кваліфікованих робітників. Задля цього він вирішує запросити до фабрики найкращих тульських майстрів, серед яких й Олексій Петрович Пастухов [3, с.2].

А.Мірек у своїй праці надає такі відомості про цього гармонного майстра: "Перша артіль була організована в 1922 році в Тулі гармонним майстром О.П.Пастуховим. З ім'ям цього майстра пов'язано виробництво найкращих сольних і оркестрових баянів...Протягом двох десятиліть він навчив багато кваліфікованих майстрів" [10, с.110]. Отже, наведений факт щодо приїзду О.П.Пастухова до кремінської фабрики з метою підготовки кваліфікованих робітників можна вважати правдивим.

Валентина Миколаївна Мозжухіна (старша донька Миколи Петровича 1931 року народження) згадує: "Моя мама Катерина Володимирівна розповідала мені, що коли я була немовлям, мого батька Миколу Петровича запрошували до Київської музичної фабрики, на якій він працював десь понад рік" [7, с.2].

Є.О.Іванов зауважує, що "на початку виробництва гармонік Київська фабрика музичних інструментів стала перед проблемою пошуку необхідних матеріалів та кваліфікованих робітників, тож було прийнято рішення щодо запрошення майстрів-кустарів у межах обміну досвідом... Так у 1932 році до Київської фабрики було завербовано з м. Тули 25 висококваліфікованих майстрів... Протягом 1932 року на Київській фабриці оволоділи технікою виробництва гармонік і водночас організували виробництво баянів та підготували необхідні кадри" [4, с.41–42]. Як видно з наведених фактів, Микола Петрович Мозжухін теж узяв активну участь у розбудові державного фабричного виробництва гармонік і баянів та вніс вагомий вклад у його розвиток. Ці відомості дають змогу стверджувати, що на початку 1930-х рр. Микола Петрович Мозжухін був досить відомою й значною постаттю в галузі вітчизняного (українського) музичного виробництва.

Червень 1941 року – Микола Петрович іде добровольцем на фронт. Пройшовши через усі тяготи війни, старший сержант запасу повертається у своє рідне містечко. Виявилося, що приміщення фабрики під час війни були повністю зруйновані. Але цей факт ніскільки не обтяжує Миколу Петровича. Він знов згуртує навколо себе людей, які не байдужі до музичної культури, і поновлює роботу майстерні, тепер уже з підпорядкуванням райпобуткомбінату [9, с.37]. Майстер починає пошуки самостійного виготовлення музичних інструментів. Микола Петрович вирішує виготовляти "голосові" акорди з мідних гільз відстріляних снарядів [1; 14]. За його ініціативою 27 січня 1947 року майстерню перетворено в самостійну фабрику [11, с.1].

В.Воеводін зауважує: "Майстри з виготовлення баянів в історії розвитку виконавського мистецтва гри на баяні мали вагоме значення не тільки як автори конструкцій інструментів, але і як виконавці. Більшість з них досить пристойно володіли інструментом, у їх квартирах, майстернях завжди було багатолюдно. Вони запозичували один в одного нові прийоми гри, вивчали "з рук" нові твори, обмінювалися своїми досягненнями. Це, певною мірою, було поштовхом до вдосконалення й самоосвіти" [2, с.5].

Валентина Миколаївна Мозжухіна розповідає: "Микола Петрович з юних років самотужки оволодів грою на баяні і навіть мріяв про професійну музичну освіту. У нього була скринька з нотною літературою. В дитинстві досить часто під час зустрічей кремінських музикантів я співала під акомпанемент свого батька" [7, с.2]. Цей факт пояснює прагнення Миколи Петровича щодо створення баяна з посиленими ігровими якостями. За задумом такий інструмент по-

винен розширити концертний репертуар професійних виконавців. Так, за ініціативою М.П.Мозжухіна в 1953 році з'являється баян концертного призначення “Кремінне 58x120-II” [11, с.3].

В.Воеводін підкреслює, що учні Ворошиловградського, Дніпропетровського, Харківського, Київського музичних училищ і культпросвітучилищ в абсолютній більшості грали на кремінських баянах до кінця 1950-х рр. [2, с.4]. Таким чином, можна стверджувати, що саме нова модель баяна концертного призначення “Кремінне 58x120-II”, винайдена М.П.Мозжухіним, забезпечувала вимоги середньої ланки музичної освіти України.

У 1950-ті рр. серед баяністів-виконавців збільшується інтерес до колективного музикування, який набуває масового захоплення. Ці події стали передумовою для створення комплексу оркестрових баянів М.П.Мозжухіним. Пріоритет винайдення перших у Росії оркестрових гармонік належить М.І.Белобородову, на замовлення якого майстер Л.О.Чулков виготовив три оркестрових гармоніки: пікколо, альт і бас [10, с.66]. Узагалі на той час уже були відомі оркестрові монофони подібні до струнного квартету: скрипка, альт, віолончель і бас, які виготовив майстер В.Самсонов на замовлення Я.Ф.Орланського-Титаренка [10, с.121–122]. М.П.Мозжухін виготовляє свій комплект оркестрових баянів різноманітних за тембровим звучанням, до якого увійшли: пікколо, прима, альт, тенор, бас і контрабас. У комплектах оркестрових баянів М.П.Мозжухіна, оркестрових монофонів В.Самсонова й оркестрових гармонік Л.О.Чулкова є одна властивість – вони не мають лівої клавіатури. Головними консультантами М.П.Мозжухіна під час створення оркестрових баянів були викладач Київської консерваторії М.І.Різьоль та професор і завідувач кафедри народних інструментів Київської консерваторії М.М.Геліс [5, с.6].

Цей незаперечний факт підтверджує Є.О.Іванов, який пише: “Характерною особливістю удосконалення інструментів на Україні в цей період було те, що відбувався цей процес у тісному співробітництві з провідними педагогами та баяністами-виконавцями... на нараді керівників баянних цехів та майстрів по виробництву баянів професор М.М.Геліс вніс ряд цінних пропозицій по удосконаленню баяна, які були схвалені учасниками наради та які будуть розроблятися в експериментальному порядку на фабриках” [4, с.47]. На підставі вищезазначеного можна зробити висновок, що М.І.Різьоль і М.М.Геліс співпрацювали й із М.П.Мозжухіним, а значить, вважали його прекрасним майстром у галузі вітчизняного (українського) музичного виробництва. Так створення комплексу кремінських оркестрових баянів зумовило зародження та розвиток колективного музикування на Кремінщині, зокрема, народного самодіяльного оркестру баяністів Кремінського РБК під керівництвом В.А.Осауленка, досвід якого відомий не тільки на Луганщині, а навіть і в Україні, про що свідчить запис телепередачі “Народні таланти” Українського телебачення.

Надзвичайна популярність кремінського баяна не тільки серед дорослих музикантів, а й серед підлітків створює передумови для впровадження нових конструкцій баянів з урахуванням підліткових фізичних особливостей. Із цією метою М.П.Мозжухін починає працювати над виготовленням нових моделей, які б задовольнили потреби підлітків. Так, наприкінці 1950-х рр. з'являється нова модель баяна “Юність 52x100-II”. Продовжуючи працювати в цьому напрямі, у 1960-х рр. М.П.Мозжухін створює ще одну нову модель баяна для дітей підліткового віку “Світанок 55x100-II” [11, с.4]. Указані розміри діапазону нових моделей для підлітків 52x100 та 55x100 викликають сумніви щодо підліткового призначення, оскільки вони мають стандартний діапазон. Проте саме ці моделі баянів “Юність 52x100” і “Світанок 55x100” мають позитивні нововведення: на правій і лівій клавіатурах зменшена відстань між кнопками (більш тісне розкладання або розкладення) і зменшена вага інструмента [5, с.8].

Проблема компактності клавіатур баяна хвилювала не тільки виконавців, а й музикознавців. А.Мірек із цього приводу пише: “У портативних акордеонах і баянах на лівій і правій клавіатурах необхідно мати більш тісне розкладання... На лівому боці баянів усе ще можна зустріти клавіатуру зі сходишками, які залишилися від старих дореволюційних моделей. Це значною мірою призводить до подорожчання виробництва, не дає можливості зменшити відстань між кнопками, а значить, робить клавіатуру громіздкою й незручною для виконавця. Стандарт на ліву клавіатуру акордеонів і баянів має бути спільним, з тісним розкладанням кнопок і гладенькою похилою клавіатурною планкою” [10, с.187]. Таким чином, наведений приклад свідчить про альтернативу винайдення М.П.Мозжухіна, оскільки свої рекомендації щодо підліткового асортименту А.Мірек висловив у 1967 році. Ретельна підготовка й введення у ви-

робництво підліткових баянів сформували основні засади для створення початкової ланки професійного музичного навчання. Так, у 1966 році в Кременій відкривається дитяча музична школа, де всі бажаючі діти мали змогу оволодівати професійними тонкощами гри на баяні. І в цьому сенсі внесок М.П.Мозжухіна незаперечний.

Сучасним музикознавцям відомі непоодинокі випадки, коли професійні виконавці-баяністи зверталися до найкращих майстрів стосовно виготовлення концертних інструментів з більш досконалими конструкціями. Треба зазначити, що на початку своєї виконавської кар'єри в 1930-х рр. М.І.Різол сам з такою пропозицією звернувся до Олексія Йосиповича Мозжухіна, який на його прохання власноруч виготовив баян 52x100. Слід особливо наголосити, що баян, виготовлений О.Й.Мозжухіним, супроводжував М.І.Різоля протягом усього його творчого шляху як сольного, так і колективного [12, с.30,15].

Окремим досягненням діяльності М.П.Мозжухіна є виготовлення декількох партій концертних інструментів для Київської державної консерваторії (1948) [9, с.38] і Київської державної філармонії (1971) [13].

На підставі вищезазначеного доходимо висновку, що головним принципом, яким керувався майстер М.П.Мозжухін при виготовленні різних моделей баянів, було врахування вимог професійно-академічної освіти України. Наведені факти діяльності М.П.Мозжухіна свідчать про його прагнення щодо забезпечення музичним інструментарієм усієї системи професійно-музичної освіти: дитячих музичних шкіл, музичних училищ і культпросвітучилищ, інститутів з музичним факультетом, консерваторій і навіть солістів державної філармонії.

Надзвичайно цікавим фактом є те, що музикознавці, ґрунтуючись на власних спостереженнях і дослідженнях, звертають нашу увагу на один з найголовніших чинників у діяльності музичних майстрів – це визнання їх довголітніх експериментів на різноманітних конкурсах та виставках. Серед зарубіжних майстрів першим отримав велику золоту медаль Христіан Фрідріх Людвіг Бушман у 1838 році на виставці в Гамбурзі за інструмент, який комбінував у собі властивості фісгармонії й терподіона [10, с.22]. Визнання якості в галузі зарубіжного музичного виробництва отримали Паоло Сопрані (1900 рік – виставка в Парижі), Маріано Даллапе (1898 рік – Турин, потім Марсель, Тулон, Ніцца, Ліон, Париж), Матіас Хонер (1903 рік – Всесвітня виставка в Чикаго, золота медаль [10, с.39].

У сфері вітчизняного (російського) музичного виробництва перша виставка гармонік була організована в 1928 році в Москві з метою стандартизації моделей гармонік [10, с.111; 4, с.39]. Щодо визнання якості українських конструкцій гармонік і баянів, то в цьому сенсі пріоритет належить К.О.Міщенку. У 1908 році на Всесвітній виставці гармонік у Марселі хроматичним гармонікам К.О.Міщенка було присуджено GRAND PRIX і Велику золоту медаль [4, с.28]. У 1932 році на Всесоюзному конкурсі баян Павла Васильовича Перегудова отримав Диплом III ступеня [2, с.2].

Особисті конструкції баянів кременського майстра М.П.Мозжухіна теж мають відзнаки: Українська Республіканська виставка 1948 року – баян “Кременне 55x100-II” отримав Диплом I ступеня [11, с.1], Українська Республіканська виставка 1950 року – баян “Кременне 55x100-II” отримав Диплом II ступеня [9, с.24], Виставка досягнень народного господарства (ВДНГ) СРСР 1960 року – баян “Юність 52x100-II” отримав срібну медаль [9, с.37], Українська Республіканська виставка 1966 року – баян “Кременне 55x100-II” отримав Диплом I ступеня [14]. С.М.Прасол (директор Кременської фабрики баянів 1995–1997 рр., зять М.П.Мозжухіна) стверджує, що баяни, виготовлені М.П.Мозжухіним для участі в Республіканських конкурсах, завжди отримували високу оцінку [8, с.6].

Усе творче життя кременського майстра М.П.Мозжухіна було спрямоване на виготовлення його улюбленого інструмента, творчий пошук нових конструкцій і нового асортименту. У 1971 році М.П.Мозжухіну виповнилось шістдесят років. В урочистій обстановці за участю всього трудового колективу фабрики відбуваються проводи на пенсію ветерана війни й праці, засновника Кременської фабрики М.П.Мозжухіна [1]. Проте він як творча людина, сповнена нескінченних ідей, а головне – любов'ю й пристрастю до кременського баяна, вирішує залишитися на рідному підприємстві й починає працювати керівником експериментальної дільниці. Основним завданням діяльності цієї дільниці є розробка та винахід нових конструкцій і нових моделей музичного інструментарію для впровадження у фабричне виробництво. Ще однією ви-

значальною рисою діяльності експериментальної дільниці є виготовлення інструментів ручної роботи на спецзамовлення [6, с.13]. Вчинок майстра М.П.Мозжухіна вказує на його переконання щодо переваги інструментів ручної роботи як показника якості.

Більшість музичних майстрів вели пошуки покращення темброво-акустичних характеристик баянного інструментарію. Не стала винятком і творча діяльність М.П.Мозжухіна як керівника експериментальної дільниці.

Спочатку ідея багатотембровості ґрунтувалася на принципі унісонних та октавних подвоєнь звичайного звука баяна. Цей принцип широко використовувався ще наприкінці ХІХ століття на німецьких одно- та дворядних гармоніках. Завдяки принципу унісонного подвоєння, баяни звучали з невеличким “розливом”. Пізніше майстри зробили механізм, за допомогою якого можна було в процесі гри вмикати та вимикати деякі подвоєння, чим змінювали тембральне забарвлення [4, с.49–50].

У зарубіжному музичному виробництві пріоритет винаходу унісонного подвоєння “розливу” належить майстрам з Парижа: Дебену, Бюссону, Летерму. Саме вони випускали акордеони з додатковим регістром. Під час включення регістру звучав ще один ряд голосів, які були настроєні трохи вище, ніж основний. За допомогою цього регістру створювався специфічний звук “розлив”, який має назву “французький” [10, с.35].

У вітчизняному (російському) музичному виробництві про перші спроби щодо пошуків тембральних змін гармонного інструментарію свідчить саратовська гармонь. Ще в середині ХІХ століття саратовські майстри збільшили кількість голосів до основної планки. Вони додавали до неї дві або три планки, які звучали на октаву вище (так звані свистунці), і планку, яка звучала октавою нижче. Таким чином, інструменти стали 5-голосними. Також саратовські умільці застосували ламану деку – акустичний пристрій, який надавав звуку визначений тембр. До кожної клавіші закріплювалися по два важелі з клапанами, що було розташовано в різній площині. На нових моделях з’явилися і регістри, що мали назву “двигунці”, за допомогою яких включали нижню октавну планку, а іноді й свистунці [10, с.50].

У сфері вітчизняного (українського) музичного виробництва в справі поліпшення тембрально-акустичних характеристик інструмента першим почав пошуки К.О.Міщенко, який винайшов ламану деку [4, с.34]. У 1948 році київський майстер А.Ф.Пільшиков на баянах, зроблених на замовлення М.Г.Білецької та М.І.Різоля, сконструював “регістр”, завдяки якому звук змінювався й нагадував звучання концертино [4, с.50].

Яскравим свідченням пошуків кременського майстра М.П.Мозжухіна нових тембральних засобів інструмента є баян “Кременне 58x120” з двома регістрами. Ідея тембральності кременського майстра також ґрунтувалася на принципі октавних подвоєнь звичайного звука баяна. До трьох основних резонаторів М.П.Мозжухін додав ще два: перший – подвійний (тобто голосові планки акордів розташовано з обох боків резонатора), звуки якого звучали на октаву вище, і одинарний (голосові планки акордів розташовано лише з одного боку резонатора) – його звуки лунали на октаву нижче. М.П.Мозжухін сконструював і механізм, за допомогою якого в процесі гри можна було вмикати та вимикати ці подвоєння.

На баяні “Кременне 58x120” два регістри: перший – “кларнет” надавав унісонне звучання, а другий – “п’ятеро, кларнет і фагот” надавав одразу звучання трьох голосів.

Таким чином, можна стверджувати, що баян “Кременне 58x120-II” з двома регістрами, винайдений М.П.Мозжухіном, був триголосним [6, с.13].

Свідченням діяльності експериментальної дільниці щодо виготовлення баянів ручної роботи на спецзамовлення є два концертних баяни “Кременне 61x120-II”, які виготовив М.П.Мозжухін для Кременської дитячої музичної школи. Особливістю цих баянів є суцільні голосові планки з латунним акордом, розширений діапазон правої клавіатури з 58 клавіш до 61 та настроювання в “розлив” [6, с.13]. А.Мірек стосовно цієї особливості настроювання, яка притаманна українському інструментові, пише: “Перші російські баяни Стерлігова та й інших майстрів мали настроювання з “розливом”, в Україні вони мають таке настроювання й сьогодні. Улюблений багатьом “розлив” має своєрідний сріблясто-прозорий тембр” [10, с.189–190].

Останньою мрією кременського майстра М.П.Мозжухіна було виготовлення педального баса (ногофона) [6, с.13]. На подібному інструменті грала Р.Г.Білецька у квартеті баяністів

Київської державної філармонії під керівництвом М.І.Різоль, яка поєднувала гру одночасно на двох інструментах: гармоніці-альт і педальному басі [12, с.4].

Проте сучасним музикознавцям відомі факти поєднання педального баса з іншою моделлю гармонік. Так, у 1905–1907 рр. фабрика “Братів Кисельових” почала виготовляти трирядні хроматичні гармоніки – “ліва по правій” і ножні басы [10, с.102]. Така модель гармонік являє собою прообраз сучасного виборного баяна: ліва клавіатура є продовженням правої в більш низькому регістрі. Але для повноцінного акомпанементу необхідно мати додатковий музичний інструмент, який замінив би відсутні басы. Цим інструментом є педальний бас, тобто хроматична гармоніка “ліва по правій”, педальний бас є повноцінним комплектом. На початку ХХ століття на спецзамовлення такі інструменти (“ліва по правій”) виготовляли російські майстри П.Стерлігов, С.Новиков, Л.Чулков, В.Самсонов, пізніше в 1952 році О.Глаголев [10, с.132].

В українському музичному виробництві пріоритет винайдення повноцінного комплекту гармоніки “ліва по правій” і педальний бас належить харківському майстрові К.О.Мищенко [4, с.30]. Потім з’явилися такі конструкції, які мали звичайну ліву клавіатуру з перемикачем. Перші два ряди басів не змінювались, а наступні три ряди за допомогою перемикача видавали звуки готових акордів або звуки виборної клавіатури [10, с.133]. Модель баяна з механізмом перемикачання готової клавіатури на виборну та навпаки вперше була сконструйована ще в 1929 році петербурзьким майстром П.О.Стерліговим для російського баяніста Я.Ф.Орланського-Титаренка [4, с.49]. Є.О.Іванов зауважує, що подібні інструменти вироблялися в досить обмеженій кількості, бо призначалися для професіональних музикантів, чиє мистецтво було основним засобом існування [4, с.30].

Наведені факти певною мірою підтверджують нашу гіпотезу про те, що кременський майстер М.П.Мозжухін прагнув винайти свою особливу модель виборного баяна. На жаль, довготривала хвороба завадила йому втілити в життя всі свої творчі ідеї. 1 квітня 1986 року після довготривалої хвороби пішов з життя М.П.Мозжухін – людина, яка своєю невтомною працею протягом половини ХХ століття з’єднувала однодумців задля виготовлення, по суті, улюбленого народного інструмента, серця і душі своїх земляків – кременського баяна.

1. Бурлуцька Г. Він був засновником / Г. Бурлуцька // Ленінський прапор. – 1971. – № 150. – 16 груд.
2. Воеводин В. В. Из истории исполнительства на баяне в Донбассе / В. В. Воеводин. – ДМПИ, 1974. – 24 с.
3. Гей Н. История баяна Н. И. Ризоль / Н. Гей, М. Кайдаш. – Кременна, 1970. – 2 с.
4. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони / Є. О. Іванов // Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ–ХХ ст. : навч. посіб. для вищ. закл. мистецтв і освіти. – Суми : СумДПУ, 2002. – 70 с.
5. Из усних спогадів конструктора Кременської фабрики баянів В. Ю. Андреева. – Записала О. С. Резнік. – 2008. – 16 с. – (Архів автора).
6. Из усних спогадів головного інженера, працівника експериментальної дільниці Кременської фабрики баянів О. Ю. Андреева. – Записала О. С. Резнік. – 2011. – 13 с. – (Архів автора).
7. Из усних спогадів В. М. Мозжухіної – доньки кременського майстра. – Записала О. С. Резнік. – 2009. – 2 с. – (Архів автора).
8. Из усних спогадів директора Кременської фабрики баянів С. М. Прасола (1995–1997 рр.). – Записала О. С. Резнік. – 2009. – 9 с. – (Архів автора).
9. Лавка Г. М. Кременная. Путеводитель / Г. М. Лавка. – Донецк : Донбас, 1980. – 56 с.
10. Мирек А. М. Из истории акордеона и баяна / А. М. Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 165 с.
11. Осипенко Н. Е. Краткая справка по истории фабрики баянов / Н. Е. Осипенко, И. Ф. Олефиренко. – Кременская районная библиотека.
12. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Сов. композитор, 1986. – 222 с.
13. Сокирянський С. Кременські баяни / С. Сокирянський // Ленінський прапор. – 1971. – № 135. – 11 листоп.
14. Сьомін В. Співучий баян “Кременне” / В. Сьомін // Ленінський прапор. – 1967. – № 86. – 18 лип.
15. Фоменко П. Грай, наш баяне! / П. Фоменко // Ленінський прапор. – 1969. – № 149. – 20 груд.

*Стаття посвячена аналізу творчості мастера баянов Н.Мозжухина, котрий створив основу для індустріального виробництва музикальних інструментів в районі Кременне. Проаналізовано введення нових видів музикального асортименту фабрики, личный вклад мастера. Кроме того, рассмотрены его взгляды на игру на баяне на всех уровнях музыкального образования.*

**Ключевые слова:** мастер, баян, экспериментальный сектор, музыкальный ассортимент, баяны оркестра, музыкальная школа, консерватория, музыкальная коллегия, филармония.

*This article tells about creativity of craftsman who made bayans and created the base for industrial production of musical instruments in Kremennaya district by means of his remarkable mastery. While I analyses the introduction of new kinds of musical assortment of the factory, the contribution of this craftsman into the establishment of Ukrainian musical production is taken into consideration. Moreover, his contribution into the development of playing the bayan on all levels of musical education is examined.*

**Key words:** a craftsman, a bayan, an experimental sector, musical assortment, orchestra bayans, a musical school, a conservatoire, a musical college, Philharmony.

УДК 78.451+159.923.4

Софія Паламар

## РЕАКТИВНІСТЬ НЕРВОВОЇ СИСТЕМИ СПІВАКА ТА МЕТОДИ ЇЇ АКОМОДАЦІЇ В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ КОНЦЕРТНОЇ ПРОГРАМИ

*У статті зроблена спроба розглянути стійкість нервової системи співака до зовнішніх подразників, типи темпераменту й теоретично обґрунтувати використання комплексу психологічних прийомів, що сприяють корекції естрадного хвилювання у виконавській практиці та саморегуляції сценічного стану.*

**Ключові слова:** виконавець-вокаліст, типи нервової системи, естрадне хвилювання, саморегуляція сценічного стану.

У контексті завдань, які виникають у процесі формування музиканта-виконавця, особливої актуальності набуває його підготовка до успішної концертної діяльності – спершу в стінах навчального закладу (іспити, заліки, академічні концерти), а в майбутньому – на різних концертних майданчиках. Відомо, що музично-виконавська діяльність – процес нелегкий, позначений взаємозв'язком її основних складових: психологічної, фізичної та інтелектуальної сфер. Виховання виконавських якостей, передусім, передбачає турботу про ефективну діяльність музиканта, яка, відповідно, висуває завдання його обґрунтованої психологічної підготовки до успішного виступу на сцені.

Сьогодні багато виконавців потребують корекції неправильної сценічної поведінки через серйозний аналіз і відповідний підхід до цієї проблеми. Це питання є й залишається одним з найважливіших у теоретичних розробках завдань музично-виконавського процесу. Воно зобов'язане для виконавців на різних інструментах, для студентів і викладачів навчальних закладів середньої та вищої музичної ланки.

Та особливої актуальності ця kwestія набуває в контексті підготовки вокаліста, оскільки його інструментом є найчутливіший людський орган – голос, який є частиною організму співака, що, відповідно, обмежує зоровий контроль за процесом голосоутворення та змінює умови слухового контролю (співак чує себе не так, як слухачі). Значний вплив на формування комплексу емоційних станів і стійких психофізіологічних відчуттів вокаліста, які згодом відтворюються його організмом на концертній естраді, має початковий період у його підготовчій роботі. Про це, зокрема, говорить і Д.Аспелунд: “Основним при оволодінні співацьким навиком є не м'язове тренування як таке, а вироблення відповідних рухових координацій, що лежать у сфері вищої нервової діяльності, у галузі психіки, і зв'язані зі свідомістю... На перший план повинна виступати психологічна сторона навчання співу” [1, с.144]. “Спів – явище, пов'язане з усіма сторонами психічного життя людини”, – констатує відомий вокальний педагог Л.Дмитрієв [4, с.271].

Немає сумніву, що виконавська діяльність належить до числа психологічних вольових актів. Та значно менше процес формування вольових якостей, умінь і навиків психічного відновлення й створення оптимального сценічного стану висвітлено в дослідженнях з психології та педагогіки музичної діяльності. Такі дослідження мають, зазвичай, загальний характер й обмежуються констатацією того, що необхідно тренувати естрадну витримку, розвивати вольові якості музиканта. Усі ці дослідження, які трактують музичне виконавство як психофізіологічний акт, високо оцінюють роль психології як вагомого фактора у формуванні майстерності музиканта.