

ALAKSANDR PORAKH

UNIwersytet Warszawski

KONSTRUKCJA BIAŁORUSKICH CYMBAŁÓW. HISTORIA – EWOLUCJA – PERSPEKTYWY

Poczynając od lat dwudziestych ubiegłego stulecia w młodej Białoruskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej (BSRR)¹ zaczęła kształtować się akademicka szkoła gry na cymbałach. Bardzo popularny w środowisku muzyków tradycyjnych instrument został poddany modernizacjom i unifikacji dla potrzeb profesjonalnego wykonawstwa. W wyniku współpracy lutników i instrumentalistów powstała jego unikatowa odmiana – cymbały akademickie. W II poł. XX w. dzięki wsparciu władz BSRR instrument ten zyskał dużą popularność zarówno w gronie profesjonalnych muzyków, jak i amatorów. Wiek XXI z kolei to czas ciągłego rozwoju wirtuozerii instrumentalistów, podczas gdy konstrukcja instrumentów od połowy lat sześćdziesiątych, gdy został rozszerzony dolny zakres skali instrumentu, pozostaje praktycznie bez zmian. Ponieważ nie jest obecnie prowadzony fabryczny wyrób tego typu cymbałów, doskonaleniem właściwości instrumentu zajmują się dziś białoruscy lutnicy. Odejście od produkcji seryjnej w stronę indywidualnej przyczyniło się do rewizji dotychczasowej fabrycznej konstrukcji i wprowadzenia licznych zmian skierowanych na ulepszenie jakości instrumentu. Uwaga lutników skupia się przeważnie na doskonaleniu cymbałów „od wewnątrz”, czyli pod względem brzmienia, natomiast „zewnątrzna” konstrukcja instrumentu zostaje zmieniona w niewielkim stopniu. Popularyzacja instrumentu poza granicami państwa oraz błyskotliwe osiągnięcia białoruskich cymbalistów powodują, że próbami modernizacji instrumentu interesują się także wytwórcy w innych krajach, tacy jak Taras Baran z Ukrainy i Marc Ramser ze Szwajcarii.

Tematyka białoruskich cymbałów nie jest wystarczająco znana polskim czytelnikom. Krótkiej charakterystyki występowania instrumentu w XX w. na Białorusi dokonał w swojej monografii *Cymbaliści w kulturze polskiej* Piotr Dahlig². Schemat

1 Białoruska Socjalistyczna Republika Radziecka powstała w 1919 roku.

2 Piotr Dahlig, *Cymbaliści w kulturze polskiej*, Warszawa 2013, s. 50–51.

ty układu strun występujących w odmianach białoruskich cymbałów akademickich możemy znaleźć w książce multiinstrumentalisty, kompozytora i lutnika Edwarda Mojsaka *Szkola gry na cymbalach*³.

Niniejszy artykuł ma na celu przybliżenie dziejów rozwoju konstrukcji cymbałów na Białorusi aż do czasów współczesnych. Na tej podstawie wysunięte zostaną także wnioski dotyczące przewidywanego kierunku tej ewolucji w przyszłości. Źródło zawartych tu rozważań stanowi przede wszystkim białoruska i rosyjska literatura przedmiotu. W dotychczasowych opracowaniach naukowych nie został jednak wykształcony spójny system pojęć związanych z podjętą problematyką. Dlatego też na początku konieczne jest zdefiniowanie zastosowanych terminów i koncepcji. Pierwszym z nich jest pojęcie instrumentu narodowego.

Rozwój kultury białoruskiej uwarunkowany jest procesami kulturotwórczymi i politycznymi następującymi na terenie państw, do których w różnym czasie należało jej terytorium. Wieloznaczność określenia „instrument narodowy” jest spowodowana specyfiką rozwoju kulturowego na terytorium byłego Imperium Rosyjskiego, a później Związku Radzieckiego. Pewnego wyjaśnienia tego pojęcia dokonał w swojej dysertacji rosyjski muzykolog Mihaił Imhanickij. Badacz rozróżnia następujące jego znaczenia:

- 1) Instrument narodowy jako instrument etniczny. Według badacza instrument narodowy z punktu widzenia etno-instrumentologii to: „istniejące przez kilka pokoleń narzędzie muzyczne, z wyjątkiem głosu ludzkiego, przede wszystkim przeznaczone do wyrażania muzyki brzmiącej tradycyjnie w określonym środowisku etnicznym i społeczno-kulturowym”⁴. Znaczenie tej definicji jest zatem zbieżne z pojęciem instrumentu ludowego w środowisku etnomuzykologicznym w Polsce. W niniejszym artykule określenie „cymbały ludowe” odnosić się będzie do instrumentów istniejących w środowisku muzyków-praktyków, którzy mieszkają przeważnie na wsi i często bywają również wytwórcami swoich instrumentów.
- 2) Instrument narodowy w tradycji pisemnej. Zgodnie z rozumieniem Mihaiła Imhanickiego: „instrumentami ludowymi w tradycji pisemnej są te, które, zachowując swoje podstawowe typologiczne cechy, istnieją od wielu pokoleń w pewnym środowisku etnicznym i społeczno-kulturowym jako przekazaciele dominującej w nim muzyki tradycyjnej, a jednocześnie jako integralna część amatorskiego muzykowania, zorganizowanego z nastawieniem na proces nauczania, który orga-

3 Edward Mojsak, *Szkola gry na cymbalach*, Szczecin 1991.

4 „...бытующее на протяжении ряда поколений музыкальное орудие, главным образом, вне голосовых связей исполнителя, предназначенное для выражения им музыки, традиционно звучащей в определенной этнической и социокультурной среде”, zob.: Михаил Имханицкий, *Формирование и развитие русской народной музыкальной культуры письменной традиции*, Kijowskie Konserwatorium Państwowe (obecnie Ukraińska Narodowa Akademia Muzyczna im. Piotra Czajkowskiego) 1989 (niepublikowany autoreferat dysertacji), s. 5.

nicznie włącza się do zakresu sztuki ludowej”⁵. Ma to związek z obserwowanym w końcu XIX w. w Imperium Rosyjskim przyspieszeniem procesów migracyjnych. Napływ muzyków wiejskich do miast przyczynił się do popularyzacji instrumentów ludowych wśród inteligencji. W hołdującym romantycznej modzie rustykalnej środowisku zamożnych mieszczan powstawały zróżnicowane (zarówno pod względem liczby uczestników, jak i pod względem wykonawczym) zespoły amatorów gry na instrumentach etnicznych. Takie instrumentarium zaczynało akompaniować występom teatralnym (na początku XX w. grający na cymbałach, skrzypcach i dudach muzycy wchodziłi w skład trupy teatralnej Ignata Bujnickiego działającej na Białorusi). Z drugiej strony ubodzy mieszczenie i mieszkańcy wsi zdobywali klasyczną wiedzę o muzyce w szkołach muzycznych oraz orkiestrach wojskowych. Żołnierze, którzy ukończyli służbę w wojsku, przynosili do swoich domów nową wiedzę muzyczną oraz nowe instrumenty, wśród których znajdowały się, nietypowe dla białoruskiej wiejskiej muzyki, harmoszka i bałałajka. W rezultacie osobliwej dyfuzji nowej wiedzy teoretycznej i pamięci etnicznej powstała unikatowa miejska kultura muzyczna, która zajęła pośrednie miejsce pomiędzy wiejską tradycją a akademickim profesjonalizmem⁶. Instrumenty ludowe poddawano modyfikacjom na rzecz dopasowania do wymogów klasycznego systemu dur-moll, a wydawnictwa publikowały szkoły gry na nich. Charakterystyczną cechą istnienia instrumentu narodowego w pisemnej tradycji jest zatem utrata związku muzyki wykonywanej na nim z sytuacją obrzędu, a także wprowadzenie sytuacji scenicznej. Taką sytuację kulturową w polskojęzycznej literaturze zwykło się określać pojęciem folkloryzmu.

- 3) Gdy instrument etniczny zyskuje popularność w środowisku amatorów i profesjonalistów, może być podjęta próba dostosowania jego możliwości wyrazowych do wymogów muzyki akademickiej. Za najważniejsze środki akademizacji instrumentu narodowego Mihaił Imhanicki uznaje wprowadzenie skali chromatycznej w całym zakresie brzmienia instrumentu, dostosowywanie akustycznych możliwości do sytuacji koncertu i stworzenie grupy orkiestrowej⁷. Do wyżej wymienionych

5 „...народными инструментами в системе письменной традиции являются те, которые в своих коренных типологических чертах существуют на протяжении ряда поколений в определенной этнической и социокультурной среде как темброносители традиционно бытующей в ней музыки и вместе с тем – как неотъемлемая часть любительства, организованного с установкой на учебный процесс, органично входящий в сферу народного творчества”, zob.: *ibid.*, s. 8.

6 Dla określenia takiego typu aliansu kultury wysokiej i tradycji wiejskiej w środowisku rosyjskojęzycznych badaczy, przede wszystkim literaturoznawców oraz historyków sztuki, wykształciło się pojęcie „trzeciej kultury” lub „trzeciej warstwy”. Tematem „trzeciej warstwy” na przykładzie jazzu i bluesa zajmowała się muzykolog Valentyna Konen, zob.: Валентина Конен, *Рождение джаза*, Москва 1990; Валентина Конен, *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века*, Москва 1994.

7 Михаил Имханицкий, „Краткий словарь ключевых терминов в концепции «Основные направления развития национального академического музыкально-исполнительского искусства»”, w: *Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России. Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*, red. Аркадий Русаков, t. 207, Санкт-Петербург 2015, s. 33–34.

środków trzeba dodać jeszcze stworzenie pewnej infrastruktury społecznej obejmującej funkcjonowanie profesjonalnych zespołów muzycznych i solistów, możliwość odbycia studiów wyższych z zakresu gry na zakademizowanym instrumencie, a także wszelakiego rodzaju zabiegi popularyzujące nowe zjawisko muzyczne. W niniejszym artykule zmodyfikowane przez Josifa Żynowicza i Dmitrija Zachara białoruskie cymbały nazywane będą właśnie instrumentem akademickim.

- 4) Mihaił Imhanicki poza instrumentem narodowym wyróżnia także kategorię instrumentu masowego, czyli takiego, który jest rozpowszechniony w społeczeństwie, ale nie służy wyrażaniu muzyki tradycyjnej istniejącej na przestrzeni kilku pokoleń w określonym środowisku narodowym⁸.

AKADEMIZACJA INSTRUMENTÓW NARODOWYCH W IMPERIUM ROSYJSKIM I ZSRR

W Związku Radzieckim akademizacja instrumentów narodowych miała podłoże ideologiczne. Narody, które zamieszkiwały terytorium tak wielkiego państwa, miały zróżnicowaną kulturę muzyczną. Unifikacja skal wszystkich instrumentów według chromatycznego temperowanego stroju miała stanowić „wspólny mianownik” pomiędzy bardzo odległymi tradycjami. Akademizacja miała na celu powstanie jednolitego języka muzycznego oraz wytworzenie wspólnej tożsamości kulturowej. Natomiast unikatowy wygląd i barwa dźwięku instrumentów, z których składała się orkiestra narodowa każdej republiki radzieckiej, miała podkreślać jednostkowość i twórczy potencjał kultury kraju. W taki sposób w zakresie muzyki realizowano stalinowską zasadę sztuki „narodowej w formie i socjalistycznej w treści”⁹.

W czasach współczesnych zakademizowane instrumenty mają zarówno gorących zwolenników, jak i sceptycznie nastawionych przeciwników. Krytycy zarzucają ich powstaniu pewną sztuczność, oderwanie konstrukcji od ludowego prototypu, zwracają uwagę na kwestię przyspieszonego tempa modyfikacji niektórych instrumentów oraz jej szablonowość¹⁰. Wskazują także na fakt, że dla orkiestr złożonych z takich instrumentów nie będą nigdy w pełni dostępne tajniki muzyki symfonicznej. Innymi słowy, koncert oryginalnie napisany na skrzypce nigdy nie zabrzmiał tak samo efektownie w transkrypcji na bałajkę czy cymbały. Przedstawiciele środowiska popierającego występowanie i rozwój wykonawstwa muzyki na takich instrumentach wskazują natomiast na długą tradycję, dostępność instrumentów, mobilność, oryginalność oraz

8 М. Имханицкий, *Формирование и развитие*, op. cit., s. 7.

9 Иосиф Сталин, *Сочинения*, t. 12, Москва 1949, s. 369.

10 Przykład krytycznego spojrzenia na temat instrumentów narodowych można znaleźć w artykule Ūriã Wojki stawiającego pytanie „Dokąd zmierzają instrumenty narodowe?”, zob.: Юрий Бойко, „Куда идти народным инструментам?”, w: *Русские народные музыкальные инструменты в современной культуре России*, op. cit., s. 45–68.

łatwość w nauczaniu się podstaw gry. Aby przybliżyć problemy związane ze zmodernizowanymi instrumentami, warto nakreślić krótką historię ich powstania i rozwoju.

Pionierem modernizacji etnicznych instrumentów był w Imperium Rosyjskim kompozytor, dyrygent, wirtuoz bałałajki i organizator życia muzycznego Wasilij Andriejew (1861–1918). W 1887 r. w Petersburgu lutnik Franz Pasierbski stworzył dla niego zmodernizowany model bałałajki ze skróconym gryfem, metalowymi progami zamiast ruchomych przegródek zrobionych z żył oraz w dwunastostopniowym, temperowanym stroju. Przy udziale Andriejewa została wydana *Szkola gry na bałałajkę*, a jego koncerty w stolicy Imperium cieszyły się dużym powodzeniem¹¹. Następnym przedsięwzięciem tego muzyka, podążającego za przykładem neapolitańskich mandolinowych i hiszpańskich gitarowych orkiestr, było stworzenie orkiestrowej rodziny bałałajek (bałałajki pryma, alt, bas, kontrabas itd.)¹². Za oficjalną datę narodzin zespołu muzycznego, który obecnie nosi nazwę Państwowej Rosyjskiej Orkiestry Akademickiej imienia W. Andriejewa, uznaje się 20 III 1888 roku. Wówczas, w sali budynku Petersburskiej Spółki Kredytowej, odbył się pierwszy występ „Grona amatorów gry na bałałajkach”¹³. Począwszy od lat dziewięćdziesiątych XIX w. Wasilij Andriejew organizował orkiestry bałałajek w jednostkach rosyjskiej armii z myślą o rozpowszechnieniu instrumentu w środowisku wojskowych¹⁴. W 1896 r. do orkiestrowej grupy bałałajek dołączyła rodzina zrekonstruowanych domr, a „Grono” zostało przemianowane w orkiestrę¹⁵. Działalność zespołu pozytywnie oceniali Lew Tołstoj, Fiodor Szalapin, Ilja Riepin, Nikołaj Rimski-Korsakow, Milij Bałakiriew¹⁶. Repertuar orkiestry obejmował opracowania muzyki ludowej, a także transkrypcje utworów rosyjskich i europejskich kompozytorów muzyki klasycznej. W l. 1908–12 orkiestra odwiedziła z koncertami m.in. Anglię, Niemcy, Francję, Stany Zjednoczone Ameryki i Kanadę¹⁷. Jej sukcesy przyczyniły się do rosnącej popularyzacji zmodernizowanych instrumentów ludowych wśród różnych grup społecznych, a bałałajka na początku XX w. stała się muzycznym symbolem Rosji.

Zaledwie kilka miesięcy po rewolucji październikowej działalność orkiestry bałałajek otrzymała wsparcie od nowej władzy radzieckiej¹⁸. Spore zainteresowanie mas społecznych grą na zmodernizowanych instrumentach narodowych oraz zbiorowy charakter orkiestrowego wykonawstwa odpowiadały polityce nowego państwa. Pojawiało się zatem coraz więcej amatorskich orkiestr i zespołów, organizowano liczne

11 Михаил Имханицкий, *У истоков русской народной оркестровой культуры*, Москва 1987, s. 48–54.

12 Ibid., s. 57.

13 Ibid., s. 61.

14 Ibid., s. 69–70.

15 Ibid., s. 88.

16 Ibid., s. 106.

17 Ibid., s. 130–133.

18 Ibid., s. 146–147.

olimpiady i konkursy¹⁹. Powstawały orkiestry, w których wiodącą rolę odgrywała nie tylko bafalajka i trzystrunowa domra. W 1919 r. w Moskwie Grigorij Lubimow zorganizował orkiestrę składającą się z czterostrunowych domr, a wielką popularność zyskały w latach dwudziestych orkiestry bajanów²⁰ w Moskwie i Tule²¹. Ponadto działania Andriejewa posłużyły jako wzór dla organizacji orkiestr narodowych w innych republikach Związku Radzieckiego. W l. 1925–26 w Erywanu powstała „Wschodnia Orkiestra Symfoniczna”, w skład której wchodziły takie instrumenty, jak saz²², tar²³, kanon²⁴. W 1920 r. w Azerbejdżanie została zorganizowana „słuchowa” orkiestra, która składała się m.in. z tarów, kemancı²⁵, balamanów²⁶, tamburynów itd. W 1932 r.

- 19 W samym Leningradzie w 1928 r. było około 150 zespołów skupiających około trzy tysiące osób (ibid., s. 149–150).
- 20 Bajan – udoskonalona harmonia ręczna o skali chromatycznej pozwalającej na wykonanie melodii i akordowego akompaniamentu we wszystkich tonacjach. Pierwowzorem bajana była petersburska harmonia skonstruowana w 1907 r. przez Piotra Sterligowa, zob.: Георгий Благодатов, „Баян”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 1, s. 372–373.
- 21 М. Имханицкий, *У истоков русской*, op. cit., s. 152.
- 22 Saz – instrument strunowy z grupy szarpanych z pudłem w formie gruszki i cienkim gryfem. Jest rozpowszechniony wśród narodów Kaukazu. Posiada 8–10 strun, które łączą się w trzy grupy brzmiące unisono. Na sazie gra się przy pomocy plektronu. Każda z grup strun spełnia odpowiednią tradycyjną dla niej funkcję: pierwsza służy do wykonywania melodii, dwie pozostałe tworzą burdonowe ostinato, zob.: Н.А. Лисова, „Саз”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 4, s. 814–815.
- 23 Tar – instrument strunowy z grupy szarpanych, rozpowszechniony w Azerbejdżanie, Iranie, Armenii oraz Dagestanie. Jego pudło rezonansowe wykonane jest z morwy i składa się z dwóch półmisków połączonych w kształcie ósemki. Wierzchnią dekę zastępuje naciąg ze skóry. Cienki gryf jest przedzielony dwudziestoma dwoma podstawowymi progami i trzema dodatkowymi w górnym rejestrze. Starodawny tar miał 4–6 strun, współczesna odmiana dzięki zdwojeniom ma ich 11. Przy krawędziach gryfu znajdują się struny przeznaczone do grania melodii, środkowe struny pełnią funkcję burdonu. Na tarze gra się przy pomocy plektronu. Muzyka wykonywana na instrumencie ma charakter wirtuozowski, zob.: В. Садыкова, „Тар”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 5, s. 436–437.
- 24 Kanon (kanun) – instrument strunowy z grupy szarpanych przypominający psalterium. Rozpowszechniony na Bliskim i Środkowym Wschodzie. Pudło rezonansowe ma formę trapezu. Instrument jest wyposażony w dwadzieścia cztery chóry strun, które są nastrojone według skali diatonicznej. Wykonawca wydobywa dźwięk z instrumentu przy pomocy plektronów wykonanych z metalu, które są przymocowane do palców wskazujących podobnie jak napastrzek. Muzyk grający na kanonie umieszcza go na kolanach lub na stole, zob.: „Канон”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 2, s. 694–695. Na temat składu tej orkiestry zob też: М. Имханицкий, *У истоков русской*, op. cit., s. 154.
- 25 Kemancı (kamancheh, kamanche) – instrument strunowy z grupy smyczkowych przypominający skrzypce. Składa się ze sferycznego pudła rezonansowego, wykonanego z morwy, a wierzchnią płytę zastępuje naciąg ze skóry. Okrągły gryf instrumentu stopniowo rozszerza się w kierunku końca z kołkami. Przez całą długość instrumentu przechodzi metalowy pręt, który wystaje ponad pudło rezonansowe ze strony przeciwnej gryfu. Kemancı ma 3–4 metalowe struny, na których gra się lekko zakrzywionym smyczkiem. Naciąg włosia smyczka muzyk reguluje podczas gry przy pomocy palców. Kemancı jest rozpowszechniona w Azerbejdżanie, Armenii, Gruzji, Dagestanie, w krajach Środkowego i Bliskiego Wschodu, zob.: Ирина Вызго-Иванова, „Кеманча”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 2, s. 775.
- 26 Balaman – azerbejdżański instrument dęty drewniany z grupy aerofonów dwustroikowych. Składa się z drewnianej rurki z dziewięcioma otworami o kulistej końcówce. Długość instrumentu wynosi 30 cm. Strój balamanu jest diatoniczny. Dla wykonania dźwięków chromatycznych muzyk częściowo przykrywa otwory wraz z odpowiednią zmianą siły zadęcia. Instrument charakteryzuje miękka, wyrazista barwa, przypominająca niski rejestr klarnetu. Odmianami balamanu są armeński duduk i dagestański balaban, zob.: Семен Левин, „Баламан”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 1, s. 291.

z inicjatywy radzieckiego śpiewaka Muslima Magomajewa została powołana do życia „nutowa” orkiestra azerbejdżańskich instrumentów ludowych, a podczas jej powstania omawiano problem kompatybilności tradycyjnych, nierównomiernie temperowanych skal z europejskim systemem muzycznym²⁷. W 1934 r. we Frunze (współcześnie Biszkek) powstała orkiestra kirgiskich instrumentów narodowych, w której wiodące role odgrywały komuzy²⁸ i kyjaki²⁹. Na Ukrainie natomiast oprócz orkiestr bałałajek i domr zostały utworzone zespoły bandurzystów³⁰ (w 1919 r. w Kijowie oraz w 1928 r. w Połtawie; oba zespoły w 1935 r. zostały połączone, tworząc Państwową Wzorową Kapelę Bandurzystów URSR)³¹. W podobnym charakterze ukształtowano orkiestrę cymbałów w Białoruskiej SRR.

Drogę rozwoju kultury muzycznej na Białorusi zdeterminował wpływ działalności Wasilija Andriejewa. Podczas gdy na Węgrzech akademizacja cymbałów odbywała się z zachowaniem cech funkcjonowania kapel ludowych, w Niemczech zmodernizowane cymbały zachowały swoją rolę zespołowego instrumentu, to na Białorusi stworzono rodzinę cymbałów na wzór orkiestry symfonicznej³². Według Natalii Jakoniuk, wybór cymbałów spośród innych białoruskich instrumentów był spowodowany przede wszystkim przesłankami ideologicznymi. Polityka białorutenizacji, prowadzona w l. 1924–29, miała na celu kultywowanie wszystkich oryginalnych, niepowtarzalnych cech kultury młodej republiki. Potrzebny był wyrazisty narodowy instrument muzyczny,

27 Zob.: Кулиев Октай Сулейман Оглы, *Оркестр азербайджанских народных инструментов и его роль в развитии музыкальной культуры республики*, Państwowe Konserwatorium Muzyczne w Tbilisi im. Wano Saradżiszwili 1978 (niepublikowany autoreferat dysertacji), s. 7–10.

28 Komuz (Qomuz) – kirgiski instrument strunowy z grupy szarpanych. Pudło rezonansowe w kształcie gruszki jest rzeźbione z jednego klocka drewna. Cienki gryf nie ma progów. Instrument ma trzy struny, z których średnia zawsze jest strojona wyżej niż pozostałe. Strój instrumentu opiera się na interwałach kwarty i kwinty. Wykonawca na komuzie lewą ręką skraca struny, natomiast prawą szarpie je. Niekiedy palce lewej ręki tłumią odpowiednie struny tak, aby uzyskać dwugłosową lub jednogłosową melodię. Ludowi bajaranze – akyni, używają komuzu dla wykonywania instrumentalnych utworów, zazwyczaj związanych z tradycyjnymi legendami, zob.: Константин Вертков, „Комуз”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 2, s. 895–896.

29 Kyjak (kyl, kiak) – kirgiski instrument strunowy z grupy smyczkowych. Jest wyrzeźbiony z jednego kawałka drzewa orzechowego lub brzozy. Ma dwie struny strojone w interwale kwarty czystej lub trytonu. Długość kujaka wynosi około 60 cm. Wykonawca podczas gry trzyma instrument w pozycji pionowej, zob.: Семен Левин, „Кыяк”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 3, s. 116; zob. też: М. Имханицкий, *У истоков русской*, op. cit., s. 155.

30 Bandura – ukraiński instrument strunowy z grupy szarpanych. Pudło rezonansowe w formie gruszki jest wykonane z drewna. Płaska wierzchnia płyta ma otwór rezonansowy w kształcie okręgu lub gwiazdy, w prawym górnym rogu korpusu jest mała część z kołkami. Krótka szyjka bez progów kończy się niewielką główką lub rzeźbioną dekoracją. W różnym czasie bandura posiadała od 7–9 do 20–30 i więcej strun. Najczęściej instrument ten pełni akompaniującą funkcję podczas śpiewu, zob.: Константин Вертков, „Бандура”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 1, s. 315–317.

31 Перекоп Иванов, *Оркестр українських народних інструментів*, Київ 1981, s. 23.

32 Татьяна Мельникова, „Об особенностях профессионализации аутентичных цимбал в Венгрии, Беларуси и Германии”, w: *Музычная культура Беларусі ў сусветнай прасторы*, red. Кацярына Дулава, Мінск 2009, s. 10.

który wyróżniałby białoruską kulturę na tle innych radzieckich republik³³. W 1922 r. powołano Instytut Kultury Białoruskiej – prekursora Akademii Nauk Białoruskiej SRR – który zajmował się praktycznymi problemami białoruskiego językoznawstwa, a także badaniami narodowej literatury, sztuki, historii i etnografii³⁴. Wśród wielu organizacji, które interesowały się białoruską muzyką oraz folklorem, należy wymienić także stowarzyszenie literackie „Maładniak”, którego członkowie odbywali etnograficzne wyprawy do białoruskich prowincji. Podczas jednej z takich ekspedycji spotkali młodych cymbalistów Josifa Żynowicza i Sergieja Nowickiego. Muzycy zostali zaproszeni do Mińska, gdzie zaczęli czynnie propagować tradycyjną muzykę, akompaniując m.in. do występów trupy Białoruskiego Teatru Państwowego³⁵.

W stworzeniu i rozwoju profesjonalnej szkoły gry na białoruskich cymbałach akademickich szczególną zasługę przypisuje się postaci Josifa Żynowicza (Żydowicza). Pochodził on z rodziny o silnych tradycjach muzycznych – jego rodzice byli wiejskimi cymbalistami. W różnych okresach życia zajmował stanowiska kierownika, solisty i dyrygenta Państwowej Orkiestry Narodowej BSRR, która od 1974 r. nosi jego imię. Zajmował się również działalnością dydaktyczną: w 1946 r. w Konserwatorium Białoruskim założył wydział instrumentów narodowych. Uczyli się u niego tacy wybitni cymbaliści jak Benjamin Burkowicz, Eugeniusz Gładkow, Tatiana Stepanowa, a także Nikołaj Šmelkin. Jest autorem *Szkoły gry na cymbałach* (wydanie pierwsze 1948, później kilkakrotnie przedrukowywane). Jego wkładem w repertuar dla cymbałów są opracowania białoruskich tańców „Lawonicha” i „Mikita”. Napisał również *Białoruską melodię* na orkiestrę cymbałów i dwie harfy oraz *Skaz-bylinę o ziemi białoruskiej* na orkiestrę cymbałów. Ponadto dokonał wielu transkrypcji światowej i rosyjskiej muzyki klasycznej na białoruską orkiestrę instrumentów narodowych. Josif Żynowicz odegrał także ważną rolę w procesie modernizacji instrumentu w XX w.³⁶.

EWOLUCJA CYMBAŁÓW BIAŁORUSKICH W XX WIEKU

Pierwsza zapowiedź rekonstrukcji cymbałów białoruskich miała miejsce w 1923 r., kiedy to w gazecie *Sovětskaâ Bělorussiâ* został opublikowany artykuł o zamierzonej modernizacji instrumentu. Zgodnie z treścią publikacji miała powstać orkiestrowa grupa instrumentów: cymbały-kontrabas, cymbały-bas, alt i pryma, a brzmieniową i konstrukcyjną inspirację dla konstruktorów miał stanowić fortepian. Pracami

33 Наталья Яконюк, *Народно-инструментальная музыкальная культура письменной традиции в Беларуси: опыт системного анализа*, Мінск 2001, s. 120.

34 Мікалай Токараў, „Инстытут беларускай культуры”, w: *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі*, Брэст 1984, т. 2, s. 579–581.

35 Альбіна Скорабагатчанка, *Беларускія народныя музычныя інструменты XX стагоддзя*, Мінск 2001, s. 80.

36 Алена Ракава, „Жыновіч”, w: *Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі*, т. 2, s. 461–462.

badawczymi i konstrukcyjnymi miał pokierować Grigorij Lubimow³⁷, profesor Konserwatorium Moskiewskiego³⁸. Odpowiedni projekt został przedstawiony w muzycznej sekcji Instytutu Kultury Białoruskiej, ale niestety nie dostał odpowiedniego poparcia³⁹.

Następna próba zmodyfikowania cymbałów została podjęta w l. 1927–28. W tworzeniu projektu modernizacji instrumentu uczestniczyli: cymbalista Josif Żynowicz, lutnik Konstantyn Suszkiewicz⁴⁰ oraz instrumentalista, kompozytor i dyrygent Dmitrij Zachar⁴¹. Wspólnie stworzyli projekt rekonstrukcji, a także zapoczątkowali praktyczne działania w związku z modernizacją instrumentu i stworzenia orkiestry białoruskich cymbałów. Budowa wewnętrzna instrumentu była zmodyfikowana na podstawie akustycznych badań naukowych. Konstruktorzy poszerzyli zakres dźwiękowy instrumentu do trzech oktaw z wprowadzeniem skali chromatycznej w całym zakresie brzmienia instrumentu. Zmieniono formę pałeczek-młoteczków. Zostały wprowadzone orkiestrowe odmiany cymbałów: pryma, alt, tenor, bas i kontrabas⁴².

Próba rekonstrukcji cymbałów okazała się owocna. W wyniku tych działań powstało instrumentarium o nowych możliwościach brzmieniowych i technicznych. Cechy budowy, brzmienia i sposobów gry na rekonstruowanych instrumentach najbardziej wyraźnie ujawniają się przy próbie porównania cymbałów akademickich z ludowymi prototypami.

Budowa

Forma i konstrukcja białoruskich cymbałów ludowych jest w bardzo dużym stopniu zróżnicowana. Można powiedzieć, że każdy lutnik ma swój niepowtarzalny przepis na zbudowanie instrumentu. Do budowy instrumentu stosuje się następujące gatunki drewna: brzoza, buk, grab, dąb, świerk, klon, lipa, olcha, sosna oraz jesion⁴³. Ludowi lutnicy najczęściej uwagi poświęcają materiałom, z których wykonuje się wierzchnią dekę. Najczęściej do jej wyrobu wybiera się odpowiednio wyselekcjonowane i wysuszone świerkowe deseczki, przy czym lutnicy w zależności od osobistych preferencji wykorzystują całą deseczkę lub używają różnych deseczek połączonych za pomocą kleju. Czasami wierzchnia płyta bywa wypukła, jak u skrzypiec⁴⁴.

37 Grigorij Lubimow przyczynił się do skonstruowania w l. 1908–09 domry o czterech strunach w stroju kwintowym. Domra zbudowana wcześniej przez Wasilija Andriejewa miała jedynie trzy struny w stroju kwartowym. Swoją odmianę instrumentu Lubimow zaprojektował z intencją wykonania skrzypcowego repertuaru na domrze, zob.: Евгений Бортник, Николай Зелов, „Любимов”, w: *Музыкальная энциклопедия*, t. 3, s. 353–354.

38 Иосиф Жинович, *Белоруский Государственный Народный оркестр*, Минск 1958, s. 8.

39 Альбина Скорбагатчанка, *Инструментознаўства*, op. cit., Мазыр 2000 s. 52.

40 И. Жинович, op. cit., s. 8.

41 Надежда Мицуль, *Белорусские цимбалы в контексте мировой музыкальной культуры*, Минск 2006, s. 55.

42 И. Жинович, op. cit., s. 8–9.

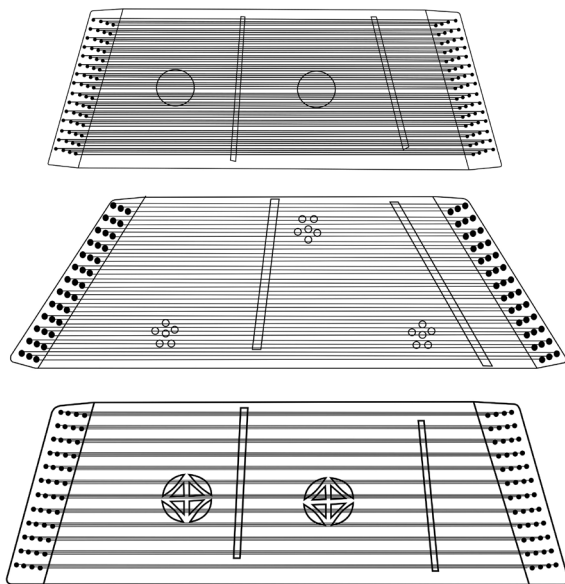
43 Н. Мицуль, op. cit., s. 48.

44 Инна Назина, *Белорусские народные музыкальные инструменты: струнные*, Минск 1982, s. 25–26.

Cymbały ludowe mają dwa podstawki: prawy lub „basowy” dla najniższych strun i lewy, który dzieli wyższe struny w proporcji 2:3 lub 3:4, tworząc odpowiednio relacje kwinty lub kwarty (takie przypadki są spotykane rzadziej)⁴⁵. Liczba pasm strun waha się od 21 do 24, a liczba strun w pasmie – od 3 do 8. Ludowi muzycy zaznaczają także, że zwiększenie liczby strun jest konieczne, ze względu na grę w zespołach z takim głośnym instrumentem jak harmoszka – „harmonik”⁴⁶.

Jedno z najciekawszych rozwiązań konstrukcyjnych z centralnej Białorusi opisał Josif Żynowicz. Struny cymbałów skonstruowanych przez miejscowego lutnika były przymocowane zarówno do wierzchniej, jak i do spodniej płyty i podczas gry wprawiane były w rezonans akustyczny. Taki zabieg polepszał barwę i powiększał dźwięczność cymbałów⁴⁷.

Według danych zebranych przez białoruską badaczkę folkloru – Innę Nazinę, długość dłuższego dolnego boku trapezu pudła rezonansowego ludowych cymbałów waha się pomiędzy 91 cm i 115 cm, długość krótszego górnego boku odpowiednio pomiędzy 71 cm i 94 cm, długość bocznej strony – od 20 cm do 43 cm, wysokość pudła rezonansowego – od 5,5 cm do 9,3 cm, szerokość końców z kołkami i gwoździkami – od 7 cm do 9 cm, długość podstawków – od 23 cm do 27 cm, wysokość podstawków – 2,2 cm i 2,5 cm, a średnica otworów w pudle rezonansowym – od 1 cm do 10 cm⁴⁸.



Il. 1. Schematy typowych form białoruskich cymbałów ludowych.

45 Н. Мицуль, *op. cit.*, s. 49.

46 *Ibid.*, s. 29.

47 *Ibid.*, s. 51.

48 И. Назина, *op. cit.*, s. 24.

Białoruscy konstruktorzy nadali akademickiemu instrumentowi następujące wymiary. Szerokość instrumentu (odległość od dolnego do górnego boku trapezu) – 48 cm, długość dłuższego dolnego boku trapezu – 94 cm, długość krótszego górnego boku trapezu – 51 cm, długość bocznej strony – 53 cm, szerokość końców z kółkami i gwoździkami – 8 cm, grubość końców z kółkami i gwoździkami – 4,8 cm, wysokość pudła rezonansowego przy górnym i dolnym boku – 6,5 cm, grubość płyty wierzchniej – 0,3 cm, grubość płyty spodniej – 0,3 cm, wysokość podstawków – 3 cm, długość średniego podstawka – 31 cm, długość prawego podstawka – 42 cm, długość dodatkowych podstawków – 7–9 cm, grubość podstawków przy podstawie – 1,6 cm, odległość między dekami – 4,6 cm, średnica otworów w pudle rezonansowym – 2–3 cm, odległość pomiędzy strunami należącymi do jednego dźwięku – 0,2 cm, odległość między chórami na podstawkach – 3 cm, użyteczna długość wibracji strun: najdłuższej – 68 cm, najkrótszej – 11 cm⁴⁹.

Strój i brzmienie

Strój instrumentów ludowych, tak samo jak ich budowa, może mieć wiele wariantów. Bardzo szczegółowy opis systemów strojenia ludowych cymbałów białoruskich znajduje się w rękopisie pracy Josifa Żynowicza *Historia rozwoju cymbałów ludowych na Białorusi*⁵⁰ oraz w pracach Inny Naziny. Przykłady skal instrumentów z il. 2 zostały zaczerpnięte z monografii tej autorki ma temat białoruskich ludowych instrumentów strunowych⁵¹. Te cztery rodzaje stroju zostały zapisane w rejonie wilejskim obwodu mińskiego. Każdy rejon Białorusi charakteryzuje się własnymi odmianami skal.



Il. 2. Warianty skal cymbałów ludowych zapisane w rejonie wilejskim obwodu mińskiego. Kreskami taktowymi zostały oddzielone poszczególne rzędy pasm strun.

49 Иосиф Жиневич, *Школа игры на цимбалах*, Минск 1974, s. 20

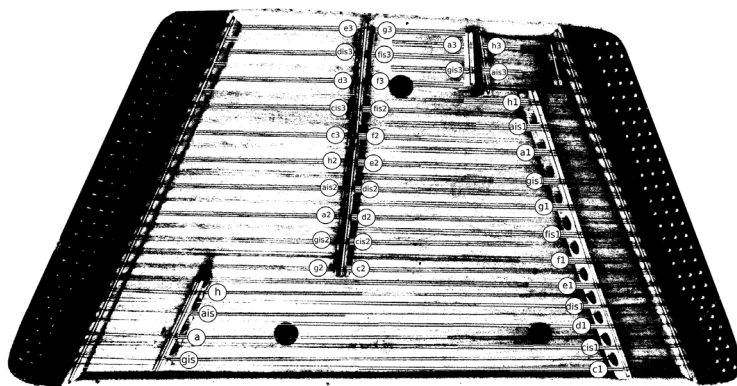
50 Иосиф Жиневич, *История развития народных цимбал в Беларуси*, Минск 1956 (niepublikowana dysertacja, rkp. w Bibliotece Białoruskiej Państwowej Akademii Muzyki, sygn. №P/315).

51 И. Назина, op. cit., s. 33.

Na przykładzie tych skal można zauważyć, że kolejność dźwięków nie zawsze ma charakter rosnący. Stroje oparte na pełnej skali chromatycznej, tak jak w przypadku wariantu trzeciego, spotyka się stosunkowo rzadko. Czwarty natomiast stanowi ciekawy, bardziej nowoczesny przykład strojenia cymbałów na podstawie skali całotonowej.

W środowisku muzyków wiejskich wyróżnia się następujące stroje: „wysoki”, „niski”, „pod bajan”, „skrzypcowy” i „gitarowy”. Pojawianie się coraz większej liczby chromatycznych dźwięków w stroju cymbałów jest związane z rozpowszechnieniem w środowisku wiejskim bajanów – akordeonów guzikowych. Gra w zespołach z harmonijkami w różnych strojach, bajanem i skrzypcami wymaga od cymbalisty przestrajania instrumentu⁵². Zadaniem konstruktorów, którzy pracowali nad modernizacją cymbałów ludowych, było ujednoczenie stroju cymbałów z wykorzystaniem skali chromatycznej oraz rozszerzenie zakresu dźwięków. W wyniku przeprowadzonej rekonstrukcji powstała następująca grupa instrumentów⁵³:

- 1) Cymbały pryma ($c-b^3$, od połowy lat sześćdziesiątych $g-b^3$) są najbardziej reprezentatywnym instrumentem orkiestrowej grupy, gra się na nim zarówno w zespołach, jak i solo. Instrument ten daje największe możliwości wykonawcy, dlatego młodzi cymbaliści uczą się gry na tej odmianie cymbałów. Brzmienie instrumentu można podzielić na trzy rejestry: niski ($g-f^2$) – z lekkim metalicznym odcieniem (zwłaszcza najniższe struny poowijane miedzianym drutem) przypomina w brzmieniu ludowe instrumenty; średni (f^2-d^3) – jasny, donośny, błyskotliwy; wysoki (d^3-c^3) – przenikliwy ze szklanym odcieniem⁵⁴.



Il. 3. Kolejność dźwięków na białoruskich cymbałach pryma. Ilustracja przedstawia model bez dolnego dźwięku g ⁵⁵.

52 Ibid., s. 30–31.

53 Zakresy strojów instrumentów zostały wzięte z: И. Жиневич, *Белоруский Государственный*, op. cit., s. 10–12.

54 А. Скоробагатчанка, *Беларускія народныя*, op. cit., s. 207.

55 Zdjęcie z archiwum Nasty Niakrasawej.

- 2) Cymbały altowe i tenorowe (G , $A-g^2$) są jednym i tym samym instrumentem. Taki podział niezbyt słusznie czasami wykorzystuje się w partyturach orkiestrowych, aby rozróżnić partie o wyższym i niższym brzmieniu⁵⁶. Cymbały altowe z powodu mniejszej ruchliwości początkowo wykorzystywano przy grze w orkiestrze, rzadziej w zespołach. Zainteresowanie kolorytem i barwą tego instrumentu spowodowało wzrost solowego i zespołowego repertuaru dla cymbałów altowych, składającego się zarówno z transkrypcji, jak i z oryginalnych utworów. Od początku XXI w. na egzaminach państwowych na Białoruskim Państwowym Uniwersytecie Kultury i Sztuki wykonanie utworów na altowych cymbałach weszło do programu obowiązkowego⁵⁷. Rejestry niski ($G-g$) i średni ($g-g^2$) mają matowe dźwięczne brzmienie, wysoki rejestr (g^2-g^2) – z metalicznym przydźwiękiem. Instrument transponuje o oktawę w dół, partie dla altowych cymbałów zapisuje się w kluczu wiolinowym⁵⁸.
- 3) Cymbały basowe (A_1-a) są instrumentem orkiestrowym. Instrument ma huczącą, tubalną barwę. Aby dźwięki się nie nakładały, konieczne jest częste tłumienie strun. Powoduje to ograniczenie możliwości artykulacyjnych instrumentu. Struny basowych cymbałów raz wprowadzone w drgania potrafią wybrzmiewać ponad minutę.
- 4) Cymbały kontrabasowe posiadają skalę D_1-d i obecnie są rzadko używane w składzie orkiestry.

Dla potrzeb orkiestry zostały skonstruowane także cymbały piccolo o zakresie dźwięków c^3-h^4 (obecnie nie są stosowane). Pudło rezonansowe instrumentu miało niewielkie rozmiary (40 cm na 25 cm), a jego brzmienie charakteryzowało się szklistą przenikliwą barwą. Instrument był wykorzystywany dla zdwojenia partii cymbałów prym w przeniesieniu oktawowym⁵⁹.

Zmodyfikowane cymbały pryma znacznie różniły się od ludowych. Posiadając bardziej szlachetne brzmienie, mniej nadawały się do wykonywania muzyki tradycyjnej. Muzycy ludowi preferowali bowiem cymbały własnej produkcji z większą liczbą strun w pasmie i przez to bardziej dźwięczne⁶⁰. Poza tym instrumenty ludowe zazwyczaj miały altową, tenorową lub basową skalę⁶¹, a najbardziej szeroko rozpowszechnionym fabrycznym instrumentem była pryma ze skalą rozpoczynającą się od g . Jeśli muzyk sięgał po fabryczny instrument, to zazwyczaj zmieniał strój na

56 И. Жиневич, *Белоруский Государственный*, op. cit., s. 11–12.

57 Н. Мицуль, op. cit., s. 77–78.

58 А. Скоробагатчанка, *Беларускія народныя*, op. cit., s. 210.

59 Наталья Яконюк, *Проблемы формирования национального оркестрового стиля в музыке для белорусского оркестра народных инструментов*, Mińsk, Akademia BSSR, Instytut Historii Sztuki, Etnografii i Folkloru 1988 (nieopublikowana dysertacja), s. 23–24.

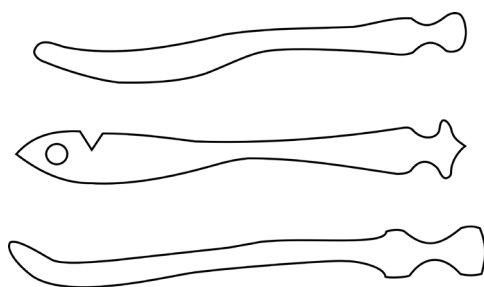
60 И. Назина, op. cit., s. 24.

61 Ibid., s. 39.

swój własny, nie wykorzystujący kompletu wszystkich chromatycznych dźwięków⁶². Można przypuszczać, że wiele rozwiązań konstrukcyjnych nowego instrumentarium zostało zainspirowanych budową fortepianu. W zakresie od *f*¹ i wyżej chór składa się z trzech strun tak, jak w średnim i górnym rejestrze fortepianu. Pałeczki cymbałów prym powleczone są skórą, a altów i basów podklejone filcem dla uzyskania bardziej okrągłego, szlachetnego brzmienia z małą liczbą składowych harmonicznych. Nawiązania konstruktorów do tajników budowy fortepianu spowodowały również, jak się wydaje, mocniejszy naciąg strun zmodernizowanych instrumentów.

Pałeczki

Formy pałeczek-młoteczków wykonanych przez ludowych muzyków są w znacznym stopniu zróżnicowane. Każdy lutnik tworzy je według indywidualnego wzoru na podstawie swoich cech fizycznych, a także specyfiki konstrukcji zbudowanego przez niego instrumentu. Najczęściej wykorzystywane materiały do budowy pałeczek to klon, jesion, dąb, grab, lipa, brzoza, jabłoń, wiśnia oraz grusza. Pałeczki charakteryzuje następująca budowa: część, która kontaktuje się ze struną jest pogrubiona, wygięta lub zawinięta w pętлкę. Na drugim końcu pałeczki tworzy się specjalne zagłębienia dla wygodnego trzymania pomiędzy palcami środkowym i wskazującym. Pałeczka stopniowo się zwęża w kierunku końca, który wchodzi w interakcje ze strunami⁶³. Długość ludowych młoteczków waha się pomiędzy 18 a 22 cm. Nigdy nie są powlekane skórą lub innym materiałem⁶⁴. Dźwięk, który powstaje przy kontakcie drewna ze struną, jest ostry i przenikliwy. Czasami muzycy ludowi wykorzystują fabrycznie wykonane młoteczkі, zdejmując z nich skórzana powłoczkę dla zachowania tradycyjnego brzmienia instrumentu⁶⁵.



Il. 4. Schematy ludowych pałeczek.

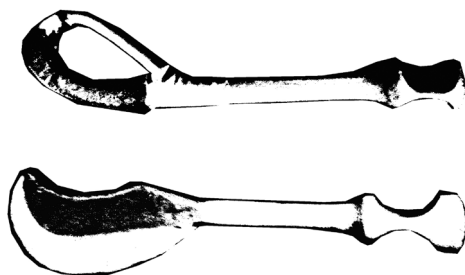
62 Ibid., s. 30.

63 Ibid., s. 39–40.

64 А. Скоробагатчанка, *Беларускія народныя*, op. cit., s. 200.

65 И. Назина, op. cit., s. 40.

Rekonstruowane pałeczki są prawie o połowę krótsze. Dla każdej orkiestrowej odmiany instrumentu są odpowiednio zaprojektowane wzorce młoteczków. Ich długość dla cymbałów pryma wynosi 12,6 cm, średnica 0,7–0,12 cm przy ogólnej wadze około 8 g. Powłoczka pałeczek jest wykonana z irchy lub miękkiej skóry, pod którą podkłada się pasek ze skóry, lub warstwę waty. Ze strony interakcji ze struną pałeczki dla cymbałów pryma i cymbałów altowych są zawijane, dla basowych cymbałów ta część młoteczka jest pogrubiona (dla powiększenia wagi) i podklejona filcem⁶⁶. Pałeczki zazwyczaj wykonuje się na zamówienie, aby dostosować wagę i wymiary do fizycznych cech indywidualnej budowy ręki wykonawcy.



Il. 5. Pałeczki cymbałów pryma i bas.

Sposoby gry

Sposób trzymania instrumentu bezpośrednio wpływa na brzmienie i możliwości artykulacyjne wykonawcy. Podczas gry „stacjonarnej” muzycy ludowi kładą instrument na kolana. Taki sposób trzymania nieco zmniejsza dźwięczność instrumentu, ponieważ nogi wykonawcy działają jak tłumik. Gdy sytuacja wymaga gry podczas przemieszczania się, muzycy podwieszają instrument na specjalnym pasie. Taki sposób trzymania instrumentu wpływa na zwiększenie siły dźwięku⁶⁷.

Cymbaliści grający na zmodernizowanych instrumentach początkowo zachowywali tradycyjną pozycję podczas gry. Począwszy od lat trzydziestych XX w. niektórzy z nich zaczęli stawiać instrument na nóżkach. W taki sposób muzyk mógł poruszać się z większą swobodą przy wykonywaniu wirtuozowskich pasaży. Natomiast wykonawcy orkiestrowi trzymali instrument w tradycyjny sposób na kolanach. W latach sześćdziesiątych wszystkie odmiany cymbałów orkiestrowych zaczęto ustawiać na nóżkach, co zwiększyło techniczne możliwości orkiestry⁶⁸.

66 Иосиф Жиневич, *Школа игры*, op. cit., s. 17.

67 А. Скорбагатчанка, *Беларускія народныя*, op. cit., s. 203–204.

68 Н. Яконюк, *Проблемы формирования*, op. cit., s. 56.

W wykonawstwie ludowym najważniejszym środkiem artykulacyjnym jest uderzanie strun młoteczką. Cymbalista różnicuje siłę i sposoby uderzeń, odpowiednio uwypuklając najważniejsze dźwięki muzycznej frazy. Najczęściej prawa ręka prowadzi melodię, lewa natomiast rytmizuje ją, wprowadzając szybsze wartości rytmiczne, tworzy tercje lub seksty w odniesieniu do linii melodycznej, pomaga prawej ręce w wykonaniu szybkich obiegników. Jednak wielu wykonawców używa lewej ręki na równi z prawą. Innym sposobem gry jest rykoszet. Ręka podczas wykonania rykoszetu jest nieco luźniejsza, co pozwala na swobodne podskakiwanie pałeczki⁶⁹. Ponieważ struny nie są zagłuszane, w wyniku nakładania się poszczególnych dźwięków na siebie powstaje charakterystyczne dudniące wybrzmiewanie echem. Jednak atak dźwięku podczas uderzenia drewnianej pałeczki o metalową strunę jest na tyle intensywny, że muzyka wykonywana na cymbałach pozostaje wyrazista.

Zmiana, która wpłynęła w zasadniczy sposób na brzmienie zmodernizowanego instrumentu, to możliwość szybkiego tłumienia strun palcami lub dłonią podczas gry. Takie wygłuszenie stało się możliwe poprzez skrócenie długości pałeczek. Tłumienie wybrzmienia strun podczas gry jest unikatową techniką, charakterystyczną tylko dla wykonawstwa na białoruskich cymbałach akademickich. Josif Żynowicz uważa tłumienie cymbałów za najbardziej skomplikowany element techniki gry⁷⁰. Odbywa się ono przy pomocy palców, dłoni lub przedramienia. Wykonawca powinien nauczyć się natychmiast po uderzeniu pałeczką prawie niezauważalnie wytłumić strunę przy pomocy palców tej samej ręki. Istnieje kilka rodzajów tej techniki: 1) jedna ręka tłumii wprowadzoną przez nią w drgania strunę, gdy druga wykonuje następne uderzenie; 2) jedna ręka tłumii strunę po swoim uderzeniu, a także po uderzeniu drugiej ręki; 3) przy wykonaniu utworów w szybkich tempach jedna ręka wykonuje 2–4 uderzenia, po czym tłumii uderzone struny, podczas gdy druga robi następne kilka uderzeń; 4) w bardzo szybkich tempach jedna lub dwie ręce tłumią drgania strun bezpośrednio po wykonaniu całego pasażu⁷¹. Tłumienie wpłynęło na możliwości wyrazowe instrumentu, umożliwiając także klarowne brzmienie tak dużego zespołu, jak orkiestra cymbałów.

Innym sposobem gry odróżniającym wykonawstwo akademickie od ludowego jest tremolo. Technika ta polega na wykonaniu bardzo szybkich naprzemiennych uderzeń pałeczkami strun, w wyniku czego powstaje ciągle śpiewne brzmienie. Technika tremolo pozwoliła wykonywać kantylenę na zmodernizowanych białoruskich cymbałach. Wynalezienie tego sposobu gry umożliwiło wykonanie skrzypcowych, i nawet obojowych i fletowych transkrypcji na instrumencie.

Dla ozdobienia partii orkiestrowych zarówno w utworach solowych jak i zespołowych wykorzystuje się technikę pizzicato. Rozróżnia się pizzicato wydobyte opuszkami

69 А. Скоробагагчанка, *Беларускія народныя*, op. cit., s. 204–205.

70 И. Жиневич, *Школа ігры*, op. cit., s. 29.

71 Ibid., s. 21.

palców lub paznokci. Przy pomocy tej artykulacji można wykonywać przebiegi melodyczne, dwudźwięki i współbrzmienia do czterech dźwięków (liczba dźwięków we współbrzmieniu teoretycznie może być nawet większa)⁷². Glissanda w górę lub w dół wykonać można na cymbałach bądź używając pałeczek, bądź przy zastosowaniu artykulacji pizzicato. Łączny zasięg chromatycznego glissanda na cymbałach pryma, przy wykonaniu z wykorzystaniem dwóch rąk na przemian, to dwie oktawy oraz seksta wielka ($g-e^3$).

Na cymbałach można wykonywać również flażolety. W celu ich wydobywania należy delikatnie dotknąć strunę w połowie jej długości opuszką palca i jednocześnie uderzyć strunę pałeczką lub szarpnąć ją paznokciem. W rezultacie powstaje flażolet oktawowy.

Kolejną technikę stanowi *col legno*. Wykonuje się je pałeczkami odwróconymi powłóczką do góry. Dźwięk przy graniu pasaży przy pomocy takiej artykulacji jest zbliżony do brzmienia ludowych cymbałów. *Con sordino* natomiast może być uzyskane przy uderzeniu pałeczką struny, która jest tłumiona palcem drugiej ręki przy podstawku. Przy odpowiednim przemieszczaniu poduszeczki palca można regulować stopień tłumienia struny. Innym ciekawym zabiegiem artykulacyjnym jest stukanie pałeczkami o pudło rezonansowe. W wyniku czego powstają efekty perkusyjne. Ponadto w praktyce wykonawczej na cymbałach w II poł. XX w., tak jak na innych instrumentach orkiestry symfonicznej, wykształciły się tak zwane rozszerzone techniki gry. Możemy do nich zaliczyć portamento uzyskiwane za pomocą klucza do strojenia cymbałów na strunie („gitarra hawajska”⁷³), wykorzystanie alternatywnych równomiernie temperowanego strojowi systemów strojenia instrumentu⁷⁴ oraz preparację instrumentu.

SZKOŁA GRY NA CYMBAŁACH

Pojawienie się zmodyfikowanego instrumentarium uwarunkowało na Białorusi powstanie oraz rozwój akademickiej szkoły gry na cymbałach. W 1929 r. przy udziale studentów Mińskiego Technikum Muzycznego został utworzony zespół kameralny. W skład zespołu wchodziły następujące instrumenty: dwoje cymbałów prym I, dwoje cymbałów prym II, dwoje cymbałów altowych, dwoje cymbałów tenorowych, jedno cymbały basowe. Do grupy, która pełniła funkcje kontrastujące i uzupełniające należały dwie dudki (instrument z rodziny fletów prostych, odpowiednik fujarki) i jedna lira korbowa⁷⁵. Jak widać, nawet tak kameralny zespół różnił się w swojej

72 И. Жиневич, *Школа игры*, op. cit., s. 28.

73 Po raz pierwszy technikę tę zastosował kompozytor Władimir Kurjan w koncercie na cymbały (1989).

74 Przykładem zastosowania alternatywnego systemu strojenia cymbałów mogą być fantazje *Nokturny* (1981) na „niewłaściwie temperowane cymbały”, organy elektryczne i perkusję Wiktora Kopyćko.

75 И. Жиневич, *Белорусский Государственный*, op. cit., s. 23.

strukturze od kapeli ludowej. Poza tym, że występowały w nim orkiestrowe odmiany instrumentów, istniał także funkcjonalny podział na poszczególne partie, które były grane unisono przez kilku uczestników, tak jak w orkiestrze symfonicznej. Muzykowanie kapeli ludowej wyróżnia się improwizacyjnością – chociaż funkcje muzyków w niej są podzielone, to jednak ich „partie” zależą od technicznych umiejętności, muzycznej wyobraźni, a nawet nastroju poszczególnych uczestników.

Początkowo repertuar orkiestry składał się z opracowań białoruskich pieśni i tańców, a także utworów inspirowanych folklorem innych republik radzieckich. Pierwszym utworem o bardziej złożonej fakturze było *Rondo* napisane przez białoruskiego kompozytora Nikołaja Aładowa. W 1931 r. zespół z powodzeniem wystąpił w Moskwie podczas „Tygodnia kultury białoruskiej”, w kolejnych latach obok występów na Białorusi zespół odwiedził z koncertami Ukrainą i Gruzją Socjalistyczną Republikę Radziecką⁷⁶. W 1937 r., gdy powstała Białoruska Filharmonia w Mińsku, zespół został przekształcony w orkiestrę, do której składu dołączyła grupa instrumentów dętych drewnianych. W 1939 r. do składu orkiestry należało ponad pięćdziesięciu wykonawców. W partyturach do kwintetu cymbałów dołączono dudki, żalejki⁷⁷, bajany, liry korbowe, drobne perkusjonalia i kotły⁷⁸. Ciekawą barwę zyskała grupa lir korbowych, która obejmowała cztery instrumenty: prymę, alt, tenor i bas. Liry zostały wykonane przez lutnika Władimira Krajko⁷⁹.

Podczas II wojny światowej niemieckie władze okupacyjne zniszczyły instrumentarium orkiestry wraz z biblioteką utworów. W 1945 r. prace związane z rekonstrukcją instrumentów, przygotowaniem muzyków i tworzeniem repertuaru trzeba było zaczynać od nowa⁸⁰. Dziesięć lat później, w 1955 r., orkiestra składała się z grupy cymbałów, grupy bajanów, jednej liry, grupy perkusyjnej i grupy instrumentów dętych drewnianych – fletu, oboju i klarnetu – zapożyczonych ze składu orkiestry symfonicznej⁸¹. W latach siedemdziesiątych do zespołu została włączona grupa dudek składająca się z czterech odmian: małej, altowej, tenorowej oraz basowej⁸². Czasami była stosowana żalejka. Grupa bałajek basowych natomiast została zastąpiona gitarą basową⁸³. Współcześnie orkiestra składa się z grupy cymbałów: po dziesięć instrumentów pryma I i pryma II, cztery altowe, cztery tenorowe, dwa basowe, grupy bajanów

76 Ibid., s. 23–27.

77 Żalejka – rodzaj aerofonu stroikowego, którego koniec rozszerza się w kształcie rogu. Do budowy instrumentu wykorzystuje się drewno wierzby lub bzu. Materiałem dla rozszerzającej się końcówki może być kora brzozy lub krowi róg. Długość instrumentu wynosi około 15 cm. Żalejka jest tradycyjnym instrumentem w Rosji i na Białorusi, zob.: Izaly Zemtsovsky, Inna Nazina, „Zhaleyka”, *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, London 1984 t. 3, s. 892.

78 Ibid., s. 28.

79 Н. Яконюк, *Проблемы формирования*, op. cit., s. 38.

80 И. Жиневич, *Белорусский Государственный*, op. cit., s. 28.

81 Н. Яконюк, *Проблемы формирования*, op. cit., s. 49.

82 Ibid., s. 57.

83 Ibid., s. 59.

obejmującej czterech wykonawców, grupy dętych drewnianych – flet I, flet II, dudka, obój, dwa klarnety, oraz grupy perkusji, obejmującej czterech wykonawców, i fortepian. Z orkiestrą na stałe współpracują także dwaj wokaliści i dwie wokalistki⁸⁴.

Wraz z rozwojem orkiestry ewoluował również jej repertuar. Od początku działalności orkiestry instrumentów narodowych istotną część jej repertuaru stanowiły transkrypcje. Ale pojawienie się nowego zespołu zainspirowało także białoruskich kompozytorów do twórczości mu dedykowanej. Podczas kształtowania się orkiestry w latach trzydziestych kompozytorzy preferowali lżejsze gatunki – miniatury i opracowania ludowych pieśni i tańców. Rzadziej wykonywano utwory o bardziej rozbudowanej formie (*Suita białoruska* Aleksieja Turienkova, *suita Na jarmarku* Samuiła Połonskiego). W okresie powojennym repertuar zespołu został wzbogacony o uwertury (na przykład uwertura *Pamięci Janki Kupały* Nikolaja Czurkina), rapsodie (*Białoruska rapsodia* Piotra Podkowyrowa), wirtuozowskie utwory koncertujące (polka-korowód *Wezwanie* Nikolaja Aładowa) i inne. Do lat sześćdziesiątych XX w. utwory kompozytorów tworzących dla orkiestry nie różniły się instrumentacyjnie, natomiast poczynając od lat osiemdziesiątych instrumentacja poszczególnych utworów nabrała cech indywidualnych. Twórcy sięgali po inne – zarówno ludowe, jak i profesjonalne – instrumenty. Brzmienie orkiestry uzupełniały: organy, syntezator, instrumenty smyczkowe, grupa harmoszek oraz rozszerzona grupa ludowych instrumentów perkusyjnych⁸⁵.

Poza orkiestrą narodową, białoruskie cymbały akademickie występują także jako instrument solowy. Podwaliny takiej tradycji wykonawczej założyli m.in. Josif Żynowicz, Stanisław Nowicki oraz Chanon Szmielkin już w trzeciej dekadzie XX wieku. Wszyscy ci wykonawcy pochodzili z rodzin cymbalistów ludowych, co wpłynęło na ich manierę gry oraz pozwoliło rozwinąć karierę solową⁸⁶. W tym czasie repertuar cymbalistów składał się przeważnie z opracowań ludowych pieśni i tańców. W l. 1950–60 rozwija się profesjonalna szkoła wykonawstwa na cymbałach, natomiast w repertuarze ważną rolę zaczynają odgrywać transkrypcje wirtuozowskich skrzypcowych i fortepianowych utworów (Franz Liszt *Rapsodia węgierska Nr 2 cis-moll*, Pablo de Sarasate *Fantazja na tematy z opery Georgesa Bizeta „Carmen”*, Niccolò Paganini *Campanella* itd.). W 1949 r. przy Białoruskim Konserwatorium Państwowym otworzono wydział narodowych instrumentów z klasami cymbałów, domry, bałałki i bajana. Od 1964 r. pojawiła się możliwość odbycia stażu artystycznego pod kierunkiem Josifa Żynowicza z zakresu gry na cymbałach⁸⁷. Począwszy od drugiej połowy lat pięćdziesiątych przy wsparciu Ministerstwa Kultury BSRR gra na cymbałach zaczęła

84 Национальный академический народный оркестр им. И. Жиновича, strona <http://nafo.by/orkestr/sostav.html>, dostęp 21 VIII 2016.

85 Н. Яконюк, *Проблемы формирования*, op. cit., s. 60–64.

86 Н. Мицуль, op. cit., s. 64–66.

87 Ibid., s. 66–67.

nabierać masowego charakteru: w szkołach muzycznych utworzono nowe klasy gry na tym instrumentcie, w mińskim konserwatorium zwiększył się limit przyjęcia studentów do 6–8 na rok, co spowodowało szybki wzrost profesjonalizmu wśród cymbalistów. Pojawiły się nowe podręczniki i opracowania metodyczne, jak na przykład w 1976 r. – *Udoskonalone techniki wydobywania dźwięku i artykulacji przy grze na białoruskich cymbałach*, a w 1983 r. – *Szkoła gry na cymbałach* autorstwa wybitnego wykonawcy i pedagoga Eugeniusza Gładkowa⁸⁸. Doskonałe umiejętności cymbalistów zostały docenione przez białoruskich kompozytorów. Muzyka na cymbały zajmuje ważne miejsce w twórczości Dmitrija Kamińskiego, Eugeniusza Glebowa, Wiktora Wojcika, Dmitrija Smolskiego, Władimira Kurjana, Wiaczesława Kuzniecowa oraz Giennadija Jermoczenkowa. Dzięki wielu zwycięstwom w konkursach oraz licznym koncertom za granicą, białoruscy cymbaliści zyskali popularność na całym świecie. Białoruś reprezentowana jest ponadto w Światowym Stowarzyszeniu Cymbalistów.

Początkowo cymbały do gry orkiestrowej i solowej wykonywane były przez lutników, m.in. Władimira Krajkę, którego instrumenty cieszyły się dobrą opinią⁸⁹. Rosnące zapotrzebowanie spowodowało jednak rozpoczęcie w 1937 r. masowej ich produkcji w fabryce pianin „Białoruś” w Borysowie⁹⁰. Rosnące techniczne umiejętności wykonawców oraz zwiększające się zapotrzebowanie na nowy repertuar przyczyniły się w latach sześćdziesiątych do rekonstrukcji instrumentu. Dolny zakres skali dźwięków został rozszerzony do g. Natomiast do instrumentu wcześniej trzymanego na kolanach dokręcono cztery nóżki. Później liczba nóżek została zredukowana do trzech, co zwiększało stabilność instrumentu na nierównej powierzchni⁹¹. Taka konstrukcja cymbałów zachowała się w praktyce wykonawczej do naszych czasów.

AKTUALNE PROPOZYCJE LUTNIKÓW I DALSZE MOŻLIWE KIERUNKI ROZWOJU KONSTRUKCJI INSTRUMENTU

W związku z rosnącym profesjonalizmem cymbalistów budowa instrumentu, która pozostaje niezmienna od około pięćdziesięciu lat, wymaga rewizji i udoskonalenia. Potrzebne są zmiany zarówno wewnętrznej budowy instrumentu, w celu udoskonalenia jego jakości brzmieniowych, jak i zewnętrznej – z intencją poszerzenia skali instrumentu oraz technik wykonawczych. Problem rozwoju konstrukcji cymbałów podejmuje w swojej pracy doktorskiej oraz licznych artykułach cytowana już białoruska cymbalistka i badaczka historii instrumentu Nadzieja Micul. Według informacji zaczerpniętych z jej prac próby ponownej rekonstrukcji cymbałów w środowisku białoruskich instrumentalistów i lutników podejmowano już w latach osiemdziesiątych

88 Ibid., s. 71.

89 Ibid., s. 57.

90 А. Скоробагатчанка, *Инструментознаўства*, op. cit., s. 55.

91 Н. Мицкуль, op. cit., s. 59–60.

XX wieku. W końcu dekady dokonał jej lutnik, wykonawca i pedagog Władimir Puzynia. Zbudował instrument o lżejszej konstrukcji kosztem zmniejszenia wagi ramy i zastosowania cieńszej wierzchniej płyty z pięcioma otworami rezonansowymi. Drugi projekt jest związany z osobą lutnika F. Jurcewicza, który w 1999 r. zastosował system odpinanych rezonatorów. Zamocowanie tych dodatkowych urządzeń wpłynęło na zmianę głośności oraz barwy instrumentu. Trzeci przykład stanowi instrument wyprodukowany w połowie lat osiemdziesiątych w fabryce w Borysowie, który łączył właściwości cymbałów pryma i alt, w związku z poszerzeniem skali instrumentu została zwiększona szerokość trapezu jego pudła rezonansowego⁹². Żadna z tych innowacji nie została jednak wdrożona do produkcji fabrycznej.

W 2006 r. zamknięto fabrykę w Borysowie⁹³ będącą jedynym przemysłowym producentem cymbałów na Białorusi. Od tej pory budowę instrumentów zajmują się wyłącznie lutnicy. Obecnie cymbały wytwarzane są w Grodnie, Homlu, Borysowie i Pińsku⁹⁴. Dużym utrudnieniem dla pracy lutników jest brak odpowiednich gatunków drewna na terytorium kraju. Buk, jawor, świerk rezonansowy oraz metalowe części cymbałów są importowane z zagranicy. Sprowadzanie surowców oraz ręczna praca lutników kilkakrotnie zwiększa koszt nowych cymbałów w porównaniu z dawnymi fabrycznymi instrumentami. W związku z tym nie są one łatwe do nabycia, natomiast stan starych, fabrycznych instrumentów pogarsza się, co jest istotnym problemem w środowisku pedagogów-cymbalistów.

Większość białoruskich lutników pozostawia konstrukcję instrumentu bez widocznych zmian, skupiając się na doskonaleniu brzmienia poprzez odpowiedni dobór materiałów oraz dopasowanie wewnętrznej budowy cymbałów zgodnie z zasadami akustyki. Podobną zasadę działania ma pracownia lutnicza w Borysowie, funkcjonująca od 2010 roku. Jeden z jej założycieli – akustyk Aleksandr Proćko – był kierownikiem eksperymentalnego działu fabryki w Borysowie. Swoją wiedzę i doświadczenie wykorzystał w projektach pracowni, które oparte są na ponad trzechsetletniej tradycji budowania instrumentów strunowych. Każdy egzemplarz (cymbały pryma) jest tam traktowany indywidualnie⁹⁵.

W 2016 r. lutnicy w Borysowie w porozumieniu z profesorem Konserwatorium Białoruskiego Eugeniuszem Gładkowem wprowadzili kilka znaczących zmian do konstrukcji swoich cymbałów. Pierwotnie miały one dotyczyć rozszerzenia skali instrumentu w dolnym rejestrze. Jednakże wprowadzenie dodatkowych strun według logiki rozmieszczenia dźwięków w białoruskich cymbałach spowodowałoby zmianę

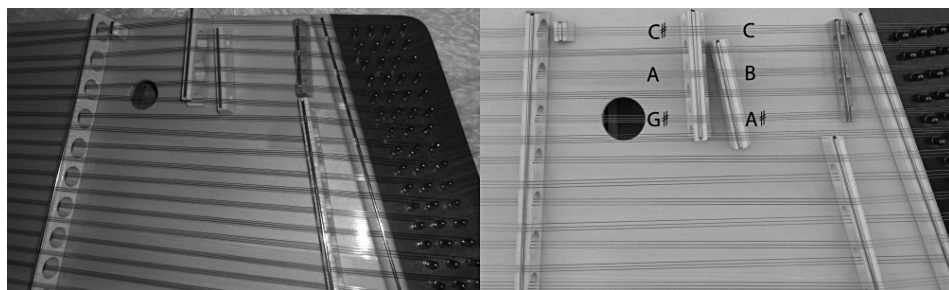
92 Ibid., s. 60–61.

93 *Бельмо на глазу. Кто спасет убитую борисовскую „пианинку”?*, strona <http://news.tut.by/economics/391372.html>, dostęp 25 VIII 2016.

94 *Белорусские цимбалы: видеоантология*, strona <http://cimbyt.jimdo.com/cycle-of-cymbals-in-the-people/>, dostęp 26 VIII 2016.

95 *Цимбалы белорусские. Мастерская по изготовлению музыкальных инструментов*, strona <https://vk.com/zimbaly>, dostęp 8 IX 2016.

stroju instrumentu, a wykonawcy musieliby ponownie się uczyć gry w dolnej części skali. W związku z tym rozszerzeniu został poddany górny rejestr instrumentu – wprowadzono w nim dźwięki c^t i cis^t . Dla poprawy brzmienia górnego rejestru od dźwięku d^3 wprowadzono dodatkowe struny. Co ciekawe, na życzenie wykonawcy instrument może powrócić do swojego tradycyjnego wyglądu – poprzez zdjęcie dodatkowego chóru strun oraz czwartych strun w górnym rejestrze⁹⁶.



Il. 6. Zmiany w górnym rejestrze cymbałów wprowadzone przez lutników z pracowni w Borysowie⁹⁷.

Sukcesy białoruskich cymbalistów i cymbalitek na scenie międzynarodowej wpłynęły na wzrost zainteresowania konstrukcją białoruskich cymbałów wśród lutników innych krajów. Jednym z zagranicznych lutników, który zainteresował się konstrukcją białoruskich cymbałów, jest profesor konserwatorium we Lwowie, wybitny cymbalista, dyrygent, pedagog i teoretyk – Taras Baran. Przed zbudowaniem cymbałów o konstrukcji białoruskiej Baran miał doświadczenie w budowaniu instrumentów typu ukraińskiego⁹⁸, dostosowanych do potrzeb koncertujących cymbalistów. Jego celem było ułatwienie transportu instrumentu podczas intensywnej działalności koncertowej. W rezultacie zbudowano instrument o zmniejszonych gabarytach i mniejszej wadze, zrezygnowano z masywnego pudła – charakterystycznego dla klasycznej konstrukcji cymbałów typu Schundy.

Konstrukcja białoruskich cymbałów Tarasa Barana w ogólnym zarysie jest podobna do oryginalnej. Ma jednak wiele różnic względem pierwowzoru. Przede wszystkim zwraca uwagę poszerzony dolny zakres dźwięków instrumentu do c . Ta zmiana spowodowała powiększenie szerokości instrumentu o 10 cm. Instrument waży około 17 kg (bez drewnianych nóżek). Kolejność dodatkowych chórow strun jest taka, jak u cymbałów typu Schundy: poniżej c^t znajduje się fis , poniżej $g - f$, poniżej $fis - e$ itd. W górnym rejestrze skala instrumentu kończy się na c^t . Fakt, że odległość pomiędzy chórami strun białoruskich cymbałów jest większa niż w instrumentach

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., zdjęcia są wykorzystane ze zgodą autora.

⁹⁸ Na Ukrainie w środowisku profesjonalnym gra się na instrumentach Schundy.

węgierskich, wskazuje na możliwość zmniejszenia szerokości instrumentu tak, by instrumentalista nie musiał się schylać, sięgając dźwięków w górnym rejestrze. Jednak taka zmiana w praktyce nie ma sensu, ponieważ nawet mała niedokładność w lokalizacji dźwięków instrumentu powoduje konieczność przyzwyczajania się wykonawcy do nowej praktyki gry, a nawet ponownego uczenia się jej. W środku instrumentu jest zamontowana trapezoidalna rama wykonana z duraluminium, która umożliwia duże natężenie strun. Aby zwiększyć stabilność instrumentu, lutnik zmienił liczbę nówek z trzech do czterech (tak jak w węgierskich cymbałach). Płyta rezonansowa jest wykonana z klonu, końce z kołkami i gwoździkami z jaworu i mahoniu. Taras Baran dokonuje także innowacji poprzez wykorzystanie sześciokątnego przekroju dla strun owijanych, dzięki czemu uzwojenia długo trzymają się struny i nie powodują nieprzyjemnego brzęczenia. Na cymbałach Tarasa Barana gra na swoich koncertach białoruska cymbalistka pracująca w Niemczech – Irina Shilina⁹⁹.

Inny przykład konstrukcji cymbałów zainspirowanych białoruskim instrumentem pochodzi ze Szwajcarii. W 2000 r. inna białoruska cymbalistka, która mieszka i pracuje w Niemczech, Olga Mishula, zainspirowała szwajcarskiego lutnika Marca Ramsera do stworzenia instrumentu dla niej. Marc Ramser zajmuje się budową różnych odmian hackbrettów, rodzaju cymbałów rozpowszechnionych w Niemczech i Szwajcarii. Produkuje instrumenty o różnej skali dźwięków, a ich przeznaczenie sugeruje nazwa każdego z poszczególnych modeli: Traveler, Medium, Concert i Big Traveler. Wszystkie te instrumenty wyróżnia lekkość konstrukcji i elegancki wygląd. Jedną z charakterystycznych cech lokalizacji dźwięków na wykonanych przez lutnika hackbrettach jest wykorzystanie podstawka, który dzieli struny w proporcji wielkiej seksty 3:5, zaczynając od pary dźwięków c^1-a^1 . Wśród modeli o niskim zakresie skali (C_1-c) rozróżnia się: Bass-hackbrett (hackbrett basowy) i specjalną jego odmianę – Spezial-Bass-Hackbrett z podstawkami w kształcie półkola dla wygody grania na strunach przy pomocy smyczka. Wszystkie instrumenty są wyposażone w mechanizm tłumikowy, oraz przetworniki piezoelektryczne dla podłączenia do systemu nagłośnienia¹⁰⁰.

Ramser stworzył dwa instrumenty wzorowane na białoruskich. Pierwsze cymbały miały trzy dodatkowe struny na dole skali e, f, fis i były wykorzystywane podczas koncertów i nagrań zespołu jazzowego z udziałem Olgi Mishuli – „City M”. Forma cymbałów przypomina kształt innych instrumentów stworzonych przez Marca Ramsera, których charakterystyczną cechą jest większy kąt nachylenia powierzchni końców z kołkami i gwoździkami. Drugi model instrumentu powstał w ostatnich latach. Jego kształt bardziej przypomina oryginalną białoruską konstrukcję. Skala

99 Wszystkie informacje o cymbałach Tarasa Barana zaczerpnięte zostały z osobistej rozmowy autora tego artykułu z konstruktorem, przeprowadzonej we Lwowie w 2015 roku.

100 Marc Ramser, SaitenArt, strona <http://saitenart.ch/marc-ramser.de.html>, dostęp 21 VIII 2016.

instrumentu w dolnym rejestrze jest rozszerzona do *c*, tak jak w cymbałach Tarasa Barana. Podobnie jak w ukraińskim modelu, lokalizacja dźwięków poniżej *g* przypomina kolejność w cymbałach Schundy. Dla zbudowania ramy instrumentu Ramser wykorzystał klon, natomiast rezonująca deka jest zrobiona ze świerku rezonansowego. W odróżnieniu od ukraińskiego modelu, konstrukcja nie jest oparta na metalowej ramie. Wymiary instrumentu są następujące: dłuższa strona trapezu 110 cm, krótsza – 61 cm, szerokość instrumentu – 57,5 cm, wysokość instrumentu razem z podstawkami – 13 cm. Instrument jest zaopatrzony w mechanizm pedałowaty do tłumienia strun. Cymbały opierają się na trzech drewnianych nóżkach. Otwory rezonansowe znajdują się na spodniej stronie pudła rezonansowego, co pozwala na wprowadzenie niewielkich zmian konstrukcyjnych nawet po zakończeniu prac nad budową instrumentu¹⁰¹.

Trzeba zauważyć, że cechą, która łączy ukraińską i szwajcarską wersję konstrukcji cymbałów typu białoruskiego, jest rozszerzenie skali instrumentu w dolnym zakresie. W orkiestrze instrumenty o większych możliwościach w niższym rejestrze mogą się nie przyjąć, ponieważ w zakresie małej oktawy większą dźwięczność mają cymbały altowe. Dla solowego instrumentu rozszerzenie dolnej skali otwiera nowe możliwości. Taka innowacja pozwala wykonywać na cymbałach bardziej urozmaicony repertuar, np. transkrypcje dzieł altówkowych i klarinetowych. Na białoruskich cymbałach z bardziej rozbudowanym dolnym rejestrem można także wykonywać oryginalne utwory muzyki dawnej. Poszerzenie skali instrumentu zwiększa jego potencjał wyrazowy, co z kolei może przyciągnąć uwagę współczesnych kompozytorów. Wprowadzenie systemu tłumienia jest kolejnym zabiegiem, który pozwala na zwiększenie możliwości instrumentu. Tłumienie na cymbałach nie odbywa się tak, jak na fortepianie: nawet stłumione struny przy uderzeniu w nie odzywają się przytłumionym, ale dosyć wyrazistym dźwiękiem. Umiejętne wykorzystanie pedału pozwala na tworzenie dodatkowych efektów brzmieniowych.

Porównanie opisanych modeli cymbałów stworzonych przez lutników białoruskich i z innych krajów pozwala wysunąć przypuszczenie, że „zewnętrzna” konstrukcja cymbałów może rozwijać się w następujących kierunkach:

- rozszerzenie górnego rejestru;
- rozszerzenie dolnego rejestru;
- wprowadzenie mechanizmu tłumienia strun.

Biorąc pod uwagę zmiany w budowie cymbałów wprowadzane przez lutników w różnych krajach, można także sądzić, że proces modernizacji instrumentu znajduje się w fazie przejściowej. Powstają nowe rozwiązania, zwiększa się doświadczenie lutników. Pod względem liczby oraz charakteru zmian konstrukcji wiele jednak zależy od osobowości cymbalisty-wykonawcy. Innowacje wynikają z chęci poszerzenia re-

¹⁰¹ Podane tu informacje pochodzą z korespondencji mailowej autora i Marca Ramsera z 2016 roku.

pertuaru i ekspresyjnych możliwości instrumentu oraz otwartości na eksperymenty. Można zatem spodziewać się, że instrument będzie rozwijać się dopóty, dopóki nie usatysfakcjonuje wykonawców.

THE STRUCTURE OF THE BELARUSSIAN CIMBALOM. ITS HISTORY,
EVOLUTION AND FUTURE PROSPECTS

From the beginning of the 20th century, an academic school of cimbalom performance started to take shape in the Byelorussian Soviet Socialist Republic. A folk instrument was thoroughly modernized to meet the requirements of the universally used European system based on the chromatic scale. As a result, a unique variety of the instrument was created: the academic cimbalom.

The subject of the Byelarussian cimbalom is not sufficiently known to Polish readers. Some information regarding the history and structure of the instrument can be found in monographs by Piotr Dahlig *Cymbaliści w kulturze polskiej* [Cimbalomists in Polish culture] and Edward Mojsak *Szkoła gry na cymbalach* [The school of cimbalom performance]. The current article is an attempt to present with more detail the evolution of the structure of the cimbalom in Belarus.

The article was based on Belarussian and Russian sources. The author defines such terms and concepts as the national instrument and its academization. These concepts can be found in existing literature.

The history of academizing national instruments goes back to the nineteenth century and the persona of Vasily Andreyev, who also deserves credit for the modernisation of the balalaika and introducing the instrument to audiences worldwide.

Based on Andreyev's and his followers' experience, the Belarussian cimbalom – a folk instrument – was modernized in 1927. The participants in the project were cimbalomist Josif Zhynovich, lutenist Konstantin Shushkevych and instrumentalist, composer and conductor Dmitry Sakhar. The internal structure of the instrument was modified in accordance with the findings of scientific research into acoustics. The builders broadened the scale of the instrument to three octaves and introduced the chromatic scale. The shape of the beaters was also changed. The orchestral variants of the cimbalom were designed: the first, the alto, the tenor, the bass and the doublebass. The details of those modifications are explained and provided with illustrations in the next section of the article.

As cimbalomists were becoming increasingly professional, recently the structure of the instrument had to be revised and improved again. Since the closing of the factory in Barysaw in 2006, the manufacturing of the cimbalom has been continued by lutenists, each of whom relies on their individual experience and preferences. The successes of Belarussian instrumentalists have stimulated interest in the Belarussian cimbalom abroad. In the article, the author discusses instruments designed by such lutenists as Aleksandr Prochko (Belarus), Taras Baran (Ukraine), or Marc Ramser (Switzerland).

By comparing the cimbaloms designed by various craftsmen, it is possible to conclude that the development of the Belarussian cimbalom can take the following directions: broadening the upper register, broadening the lower register, and adding the mechanism for muting the strings. It must be said, however, that the verification of those innovations is ultimately the task of the instrumentalist-performer.

Translated by Paweł Gruchała

Alaksandr Porakh, doktorant w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego (wcześniej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim Jana Pawła II). W 2009 r. ukończył studia licencjackie z reżyserii dźwięku w Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, w 2011 r. zdobył dyplom magisterski na wydziale kompozycji tej samej uczelni. Jego zainteresowania naukowe dotyczą tematów związanych z muzyką na Białorusi, a także ze współczesną twórczością kompozytorską i nowymi mediami.

„Polska pieśń i muzyka ludowa – źródła i materiały”

*seria Instytutu Sztuki PAN
pod redakcją Ludwika Bielawskiego*

Podlasie

- cz. I, Pieśni i obrzędy doroczne*
cz. II, Pieśni i obrzędy rodzinne
cz. III, Pieśni powszechne 1
cz. IV, Pieśni powszechne 2

*www.ispan.pl
iswydawnictwo@ispan.pl*
