

Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Борбат Назар Дмитрович

**ДУХОВА МУЗИКА У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність: 025 Музичне Мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник:

_____ А. Ю. Єрмоменко

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри хореографії

та музично-інструментального виконавства

«__» _____ 20__ року

Виконавець

_____ Н. Д. Борбат

«__» _____ 20__ року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Теоретичні основи розвитку духового музичного мистецтва України	7
1.1. Історичні передумови розвитку духової музики в Україні.....	7
1.2. Організація і діяльність музичних цехів.....	17
1.3. Еволюція духового мистецтва України.....	32
Висновки до розділу 1	37
Розділ 2. Генезис духової музики в музичній культурі України	38
2.1. Актуальні проблеми розвитку духової музики в контексті музичної культури України ХХ століття.....	38
2.2. Порівняльний аналіз розвитку духової оркестрової музики в Україні та за кордоном.....	52
2.3. Становлення і розвиток духових оркестрів Волині.....	58
Висновки до розділу 2	64
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	68

ВСТУП

Актуальність теми. Одним з найбільших благ людства є можливість вивчати культурну спадщину минулого, розвиваючи і примножуючи кращі традиції вітчизняного музично-виконавського мистецтва. Вітчизняне мистецтво гри на духових інструментах пройшло у своєму розвитку досить важкий, але цікавий шлях, досягнувши помітних успіхів. Авторські інтерпретації, творення чогось власного, зміна встановлених композитором темпів, динаміки, відкрили ширші можливості у системі освіти професійних музикантів на базі інтеграції наук і накопиченого багатого практичного досвіду.

У магістерській роботі нами досліджені витoki розвитку духової музики та її становлення в контексті музичної культури України ХХ століття, опрацьована література, яка дозволила аналізувати та порівняти різні етапи генезису духової музики. Хотілося б зазначити, що розвиток духової музики у ХХ столітті відбувався досить стрімко.

Завдяки плідній науковій діяльності викладачів гри на духових інструментах ХХ ст. (В. Блажевича, Б. Григор'єва, В. Щербиніна, Б. Дикова, Г. Орвіда, Ю. Усова, В. Сумеркіна, В. Венгловського) та вітчизняних дослідників і педагогів (В. Апатського, Є. Носирєва, І. Якустіді, І. Кобеця, Б. Манжори, К. Мюльберга, С. Ганича та ін.) в українському музикознавстві створено потужний науковий потенціал. Протягом останніх років з'явилося багато праць з питань історії створення духових інструментів, розвитку духового вітчизняного виконавства і педагогічних засад навчання гри на духових інструментах. Особливо слід відзначити значний внесок В. Апатського, В. Богданова, А. Карпяка, П. Круля, В. Качмарчика, В. Посвалюка, Ф. Крижанівського, Р. Вовка, О. Федоркова, С. Горового, Б. Мочурада, І. Гишки та ін. Вони розглянули різні аспекти теорії і практики духового мистецтва відповідно до специфіки кожного з духових інструментів.

Проблеми розвитку духової музики ще не набули належного дослідження у наукових і методичних працях. Головним недоліком більшості праць у цій галузі є відсутність історичного погляду на ряд суттєвих питань теорії і практики навчання, спадкоємності історичних традицій, критичного перегляду педагогічного досвіду минулого. Слід зазначити, що більшість сучасних виконавців на духових інструментах недостатньо знають історію формування духової музичної культури, творчий шлях і характерні особливості виконавського і педагогічного стилю її засновників – видатних викладачів гри на духових інструментах. Залишаються «білою плямою» творчі здобутки багатьох поколінь вітчизняних музикантів і педагогів, не узагальнено їхній виконавський і педагогічний досвід. Питання формування та становлення української духової музичної культури перебуває поза увагою сучасних дослідників. Таким чином, ці проблеми зумовили вибір теми магістерського дослідження.

Історія духової музики є однією зі складових частин історії музичного мистецтва. В порівнянні з іншими, більш вивченими галузями музичного мистецтва України, духовна музика залишається малодослідженою ділянкою. Значні досягнення та багата історія духової музики в Україні вимагають серйозного вивчення та висвітлення саме тепер, в іншому випадку, через лише фрагментарну та розрізнену інформацію, вони можуть бути просто втрачені.

Дослідження історії духової музики вносить також значний вклад у вивчення історії музичної культури України ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні дослідники у галузі мистецтвознавства звертаються до висвітлення походження та розвитку духової музики в контексті української музичної культури зокрема: М. Гордійчук [9], Л. Кияновська [22], В. Посвалюк [40], Б. Фільц [61].

Метою роботи є дослідження розвитку духової музики в Україні у ХХ столітті.

У відповідності до мети дослідження постають наступні завдання:

- проаналізувати історичні передумови розвитку духової музики в Україні;
- розглянути процес організації музичних цехів;
- визначити актуальні проблеми розвитку духової музики в контексті музичної культури України;
- проаналізувати розвиток духової оркестрової музики в Україні та за кордоном;
- дослідити процес становлення і розвитку духових оркестрів Волині.

Об'єкт дослідження: генезис духової музики у контексті музичної культури України ХХ століття.

Предмет дослідження: особливості розвитку духової музики у контексті музичної культури України ХХ століття.

Матеріали і методи дослідження. Матеріалами наукового пошуку слугували вітчизняні та закордонні монографічні та енциклопедичні видання, наукові роботи провідних діячів духового мистецтва, статті періодичних видань, альманахів, архівні та історичні дані, інформація офіційних веб-сайтів державних вищих навчальних закладів музичної освіти.

У процесі мистецького пошуку було використано загальнонаукові: формалізації, аналізу та синтезу інформації, логічний, системний – методи. З метою розвідки становлення гри на трубі в Україні застосовувалися методи мистецько-культурологічного дослідження: історико-культурний, описовий традиційний, культурологічний, ціннісний, функціональний, герменевтичний та соціологічний.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у актуалізації системи поглядів та розвідок з вивчення духової музики у контексті музичної культури України ХХ століття.

Практичне значення одержаних результатів роботи полягає в тому, що отримані результати та положення можуть бути використані у роботі виконавцями на духових інструментах, при підготовці спецкурсів по історії

музичної культури України та інструментознавства. Зібраний у роботі фактичний матеріал можуть використовувати вчителі музичних шкіл, училищ, коледжів при викладанні відповідних предметів.

Апробація результатів та публікації. Результати кваліфікаційної роботи, основні теоретичні положення та висновки дослідження представлені в одноосібних наукових публікаціях:

Борбат Н. Д. (2021) Становлення джазового оркестрового стилю у ХХ столітті // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Вип. 1 (13). – Суми: ФОП Цьома С. П., 155 – 160.

Борбат Н. Д. (2021) Становлення оркестрової джазової музики ХХ століття//Культура и мистецтво: актуальні дискурси (*матеріали I студентської наукової конференції*). Суми, 7-10.

Структура та обсяг роботи: робота складається зі змісту, вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків до першого та другого розділів, висновків, списку використаних джерел 70 позицій. Основний зміст роботи викладено на 67 сторінках. Загальний об'єм роботи 74 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РОЗВИТКУ ДУХОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

1.1. Історичні передумови розвитку духової музики в Україні.

Історія духових інструментів України тісно пов'язана з долями народів, що населяли її територію. Численні пам'ятники стародавньої матеріальної культури, свідчення іноземних мандрівників і перших літописців, усна народна традиція встановлюють наявність у стародавніх східних слов'ян численного та своєрідного інструментарію, що включає і духові музичні інструменти.

Українські духові інструменти відносяться до найдавніших. Ряд археологічних знахідок свідчать про їх раннє побутування. Віднайдені археологами різні побутові та інші речі матеріальної культури відображають рівень суспільної свідомості людей, так само і виявлений музичний інструментарій вказує на рівень їхньої музичної свідомості. Розкопки, проведені українськими археологами, свідчать, що з дуже давніх часів (з епохи палеоліту) на території України вже існував певний музичний інструментарій. Найдавнішими були ударні інструменти. Про це свідчить унікальна знахідка українських археологів з епохи палеоліту (20 000 років до н.е.) в селищі Мезин на Десні (недалеко від Чернігова) – зокрема, своєрідно оброблені кістки мамонта, набірний браслет та «молоток» із рога північного оленя. Також в ході розкопок Дністровської археологічної експедиції Інституту суспільних наук Львівського філіалу Академії наук УРСР, які проводились на правому березі Дністра біля села Молодова Кельменецького району Чернівецької області в 1953-1954 роках, А. Чернишем були виявлені дві флейти, що відносяться до найдавнішого періоду.

Величезний інтерес з виявлених інструментів представляє виріб з рога північного оленя, що відноситься до пізнього мадленського часу. Ріг має розміри 21x1,3x1,2 см. Колір поверхні рога – коричневий. В середині є поздовжній конусоподібний отвір діаметром від 1 до 5 мм. На вузькому кінці є чотири овальних отвори розмірами 5x2мм, 6x3мм, 2x2мм, 2x4мм, розташовані в одну лінію, а на протилежному кінці з нижньої сторони є ще два отвори діаметром 2 і 1,5 мм. Внутрішній поздовжній отвір в розі не наскрізний, а закінчується біля четвертого крайнього отвору. Поздовжній штучний отвір, чотири поперечних отвори у вузькій(мундштучній) частині, смужки-сліди, очевидно, від поперечного обв'язування, а також два отвори в нижньому кінці – всі ці особливості дозволяють вважати знахідку музичним інструментом типу флейти першим з виявлених на палеолітній стоянці сучасної території України [65, с. 129-130].

На цій же стоянці А. Черниш в 1954 році виявив ще один зразок палеолітичної флейти. На відміну від першої, виявленої в четвертому пізньому мадленському горизонті стоянки при розкопках 1953 року, друга флейта знайдена в другому горизонті культурного шару, що свідчить про більш пізній час її існування – наприкінці палеоліту. Як і перша, ця флейта зроблена з рога північного оленя. Ріг має довжину 19,5 см, середній його діаметр 14 мм. Для виготовлення інструмента був використаний ріг з відростком. В ньому є наскрізний горизонтальний, а також вертикальні отвори діаметром 1-2 мм. У мундштучній частині рога добре збереглися три вертикальних отвори, розташованих вздовж, близько один до одного, а також видно сліди чотирьох отворів, розташованих по одній лінії. На верхній(мундштучній) частині є, таким чином, сім вертикальних отворів, а на зворотній – два. У нижній частині інструмента також є два отвори: один біля роздвоєння рога, інший діаметром 2 мм, збоку, в його основі. Через другий, очевидно, видувалося повітря з внутрішньої порожнини. Таким чином, інструмент має десять вертикальних і один отвір в основі, що

свідчить про більшу технічну складність, а також про можливості відтворення на ньому значнішої кількості звуків [64, с. 150-151].

У 1931 р. на лівому березі річки Кальміус в Приазов'ї проводилися розкопки Маріупольського могильника. Тут, поряд з іншими предметами, були виявлені сім дудочок, що відносяться до періоду неоліту. Під вагою землі, пише М. Макаренко, всі вони були пошкоджені, але форму і розмір встановити вдалося. Довжина деяких досягала 0,10 м, а діаметр 0,015 м. Зроблені вони з пташиної кістки з дуже тонкими стінками. Зверху дудочки прикрашені поперечними нарізами. Одні з них дуже короткі і розташовуються кількома рівномірними рядами, інші зроблені щільними колами. Призначення нарізів, швидше за все, декоративне. Отворів дудочки не мали [34, с. 43, 60-61].

Звісно ж, що знайдені дудочки рідняться з флейтою Пана, оскільки дудочки мають різну довжину і отвори розташовувались в ряд. М. Гутрі в «Диссертациях о русских древностях» писав: «Сопілка – точно як древній сірінкс, або дудка Панова, складена з семи нерівних трубок, яка і по цей час ще у вживанні козаків» [12, с. 73].

Виявлені в Маріупольському могильнику сім дудочок представляють далекий прообраз українського народного музичного духового інструмента – кувікл, як вид багатоствольної флейти.

Відомо, що приблизно з VII ст. до н. е. Чорноморське узбережжя було заселене грецькими поселенцями. Мистецькі пам'ятки виявлені археологічними розкопками свідчать про тривалий і територіально поширеному (аж до сучасної Київської області) культурний вплив греків на мешканців розташованих на північ від них земель.

Плутарх у своєму творі «Бенкет семи мудреців» наводить такий діалог: «Ардал, син бога Гефеста, який вважався винахідником флейти, запитав у скіфського мудреця Анахарсиса, чи мають скіфи флейтисток? Той відповів, що у них немає навіть лоз» [32, с. 285]. З цієї відповіді можна зробити висновок, що в Скіфії в ті часи не було винограду і не було вина і бенкетів,

на яких грали б флейтистки, тобто у скіфів відсутні не флейти, а звичаї та обряди, аналогічні грецьким, на яких грали б флейтистки.

Таке міркування знаходить непряме підтвердження в працях Аристотеля[33, с. 331]. Можливо, що флейти у скіфів були, оскільки на території Скіфії ще в час палеоліту існували музичні інструменти.

Юлій Полідевік (друга половина II ст. н.е.) в четвертій книзі «Словника» повідомляє про види музичних інструментів різних племен і вказує, що «Скіфи і між ними особливо андрофаги, меланхлени і арімаспи дмуть в кістки орлів і шулік на зразок флейт» [31, с. 266].

В «Історії» Геродота – грецької енциклопедії про народи, що населяли територію колишнього СРСР, в тому числі і територію сучасної України, є вказівка про твор і виконання гімнів Оленом – легендарним співаком, якого іноді називають гіпербореєм. Про духові інструменти у Скіфів, на жаль, тут не йдеться.

«Підтвердженням взаємовпливу скіфської і грецьких культур, – пише Б. Фільц, – служить золотий перстень з Неаполя Скіфського (Крим), де на малюнку зображено музиканта, який грає на подвійній флейті» [61, с. 140]. Таким чином, дана знахідка свідчить про побутування у скіфів духових інструментів, зокрема флейт, а також про значне поширення грецької культури на території Скіфії.

Цікавим документом, що свідчить про музичний інструментарій народів Чорноморського узбережжя, є фреска пантікапейської катакомби (Керч, друга половина IV ст. до н.е.), відкрита в 1842 році і описана в 1845 році одеським археологом А. Ашиком [2, с. 26-28]. Його праця набуває в даному випадку виняткової цінності. На фресці зображені музиканти, розділені на дві групи: дві труби та флейта Пана і ансамбль трубачів. Обидві групи виконавців були учасниками похоронної процесії.

З цього можна зробити висновок, що музиканти тих часів відігравали важливу роль в похоронних обрядах, а однорідний склад з чотирьох труб представляв стрункий гармонійний «хор».

На верхній частині фрески зображені три музиканти, і за твердженням А. Ашика, вони становили окрему групу, що не відносилась до похорону, а підготовлювала до гри на бенкеті після похорону і під час жертвопринесень. Як правило, вказує А. Ашик, це були люди молоді і приємної зовнішності, в обов'язки яких входило керівництво похоронним співом і розваг скорботних. Характерно, що трубачі, зображені на фресці, тримають інструменти то лівою, то правою рукою. Про аналогічне і невизначене явище—свідчить і фрагмент фрески Софійського собору в Києві, на якому зображено музиканта з флейтою в незвичному «лівому положенні». Незважаючи на те, що обидві згадані фрески розділяє значний період часу (приблизно 1500 років), тенденція «невизначеності постановки» наочно їх пов'язує.

У перші століття н. е. увага Причорноморських греків до музичного мистецтва була настільки велика, що поряд зі змаганнями спортсменів, поетів, хорових колективів вони проводили змагання флейтистів і трубачів. Про це можна судити за уламком плити з про конезьського мармуру, знайденого на Акрополі в Херсонесі археологом К. Косцюшко-Валюжиничем в 1903 р.[58, с. 103].

Знайомлячись з музичними пам'ятниками скіфів, сарматів і еллінів грецьких колоній Чорноморського узбережжя, що збереглися до цього часу в надрах землі, переконуємося в тому, що далеке минуле народів, які населяли Причорномор'я не минуло безслідно і для теперішніх слов'ян.

Прообраз далекого попередника сучасної валторни – мисливський або військовий ріг, що існував, очевидно, до н. е., був знайдений недалеко від Сімферополя[62, с. 17]. Якщо врахувати, що інструмент був знайдений в могилі знатної особи або воїна, то напрошується аналогія з похованнями лицарів-воїнів Європи (X-XI ст.), які носили на поясах подібні роги як невід'ємну частину спорядження. Аналогічні мисливські роги знайдені в Чернігівському кургані «Чорна могила» набагато пізніше, в X ст. Історична паралель дозволяє припустити, що реліквії Чернігівського кургану, вже,

безсумнівно, слов'янського походження, мали теж саме мисливське або військове призначення.

Уявлення про достатню різноманітність музичного інструментарію східних слов'ян на початку н.е. доповнюють результати розкопок в селі Жовнин Чернобаївського району Черкаської області, де були знайдені дві кістяні трубки з отворами, що нагадують сопілку[69, с. 276].

У 1893 р. при розкопках князівського двору в Києві в садибі інженера Кривцова. Й. Хойновський, поряд з іншими предметами, виявив також дві кістяні сопілки[63, с. 158].

Історик Феофілакт Симокатта (592 р.) говорить про епізод з полону візантійським імператором «трьох людей з племені слов'ян», які жили на краю західного океану (Балтійського моря), які «не звикли наділяти свої тіла в залізну зброю (їх країна не знає заліза) і тому мирно і без заколотів проводять життя, грають на лірах, бо не навчені сурмити в труби»[60, с. 139-140].

У другій половині X і в XI столітті державно-політичне і культурне життя Київської Русі досягло високого рівня. Київ перетворився в один з передових культурних центрів, в якому інтенсивно розвивалися наука і просвітництво, розквітало музичне мистецтво, виникли видатні осередки самобутньої культури, як, наприклад, Києво-Печерський монастир – центр давньоруського літописання.

Про розквіт музичного мистецтва в Київській Русі того часу, зокрема інструментального, говорить той факт, що слов'яни в якості професійних музикантів, перебували на службі в інших державах, наприклад, у Візантії [71, с. 126-127].

В Київській Русі музика, як і всюди в світі, використовувалася при княжому дворі у вигляді світського музикування, у ратній справі і в народному побуті. В першому випадку вона супроводжувала і веселі розгульні гулянки, і урочисті церемонії, в тому числі прийоми послів, урочисті виїзди у князів і їх свити, і т. п.

Документ, що підтверджує важливу роль музики в побуті Київської Русі, є фреска Софійського собору, побудованого в XI ст. Ярославом Мудрим. На ній зображене місце, де йде театралізоване дійство. У ньому беруть участь танцюристи, акробати і своєрідний оркестр-ансамбль, що включає виконавців на органі, духових, струнних і ударних інструментах. В руках одного з музикантів зображений інструмент, який нагадує поперечну флейту, два інших схожі на труби, швидше за все, візантійської форми. Один учасник зображений з тарілками, причому флейтисті тарілочник в той же час танцюють. Одяг деяких музикантів не відрізняється від одягу західних менестрелів і трубадурів того часу. Отже, можна припустити, що поряд з місцевими виконавцями на духових інструментах, при дворі київських князів були і іноземні групи музикантів та фокусників [7, с. 50-57].

Ще одним свідченням поширення музики, і зокрема духової, при княжому дворі є заява ігумена Києво-Печерського монастиря. Феодосій Печерський після одного зі своїх відвідувань (приблизно 1073 р. –початок 1074 р.) великого князя Святослава Ярославовича (роки князювання в Києві 1073-1076) пише, що «... и яко в ни де в храм, идеже б князь седя, и се виде многы играюща пред ним: овы гусльны я гласы испущающем, другыя ж органьныя гласы поющем, и инем замарьныя пискигласящем, и тако всемиграющем и веселящемся, якоже обычай есть пред князем» [15, с. 380-381].

Тут, як і на фресці, згадані ті ж групи інструментів: духові, орган і струнні типу гуслі. Очевидно, такий склад виконавців в ті часи був традиційним при княжому дворі.

У різних літописах багаторазово йдеться про широке побутування в Київській Русі військової музики: до складу кожної військової дружини входили музиканти-виконавці на трубах, сурнах, сопелях і ударних інструментах.

На численних давньоруських мініатюрах, в тому числі і київських, на заставках книг і літописів часто зустрічаються зображення трубачів. До

численних згадок про них відносяться рядки з оповідання про облогу Києва печенігами 968 р. в Лаврентіївському літописі: «... яко бы за оутра, вседше влодью противу свету и вструбиша вельми, и людье в граде кликнуша. Печенези жем неша князя пришедша, побего шаразно от града»[43, с. 65, 66]. Один із літописців, говорячи про болгарський похід князя Святослава Ігоревича (960 роки), відзначав, що Святослав «повеле воем оболочитесь ... пойде полк по полце бьюще в бубны и в трубы». М.Фіндейзен, характеризуючи одну з мініатюр «Манасеіной літописі» Ватиканського розпису, на якій зображені дві сцени походу Святослава на болгар «Полон Руський» і «Йдуть на Дністер» вказує, що «в обох випадках серед озброєних вершників зображені трубачі на конях. Поза трубача другої групи безсумнівно показує, що він ніби викликає на бій»[62, с. 62].

Оскільки в той час витяг обмеженого звукоряду досягався за допомогою передування і відповідних дій губного апарату, застосування труб обмежувалося сигнальною роллю.

До числа перших відомостей про сурму як військовий музичний інструмент слід віднести дані початку XIII ст. У Тверському збірнику за 1220 р. позначено, що перед штурмом міста Болгара на Волзі Святослав «...повеле воем вооружатися, и стяги наволочив, изрядив полки в насадех, и удариша в накры, и в органы, и в трубы, и в сурны, и в посвистели...» [5, с. 331].

Побутували у військовому обіході в якості сигнальних інструментів і тур'єві роги. Д. Самоквасов, який знайшов пару тур'євих рогів в кургані «Чорна могила» (1873 р.)назвав роги кубками [53, с. 345]. Російський музикознавець М. Фіндейзен у праці «Нариси з історії музики в Росії з найдавніших часів до кінця XVIII ст.» визначив їх як музичні інструменти [62,с. 27]. На жаль, з повною впевненістю приєднатися до думки жодного з них не можна, оскільки обидва роги збереглися у зламаному вигляді. Ближче до мундштука вони розщеплені, оправа частково зруйнована і тому

неможливо судити про те, якими вони були – замкнутими або мали мундштучний отвір.

Твердження М.Фіндейзена здається більш правдоподібним. Підставою тому служить обставина, що роги виявлені в комплексі і військового спорядження (два залізних шоломи, дві залізні кольчуги, бронзова статуетка)[54, с. 198-199]. Згадані роги тут були, очевидно, в якості сигнальних інструментів. Тим більше, що вони не рівновеликі. Перший ріг – 12-ти вершкової довжини – приблизно 54 см. Другий – схожий до попереднього, але ширший і довший. Таким чином, кожен ріг міг видавати звуки певної висоти, а разом – різні сигнали.

У давньоруській ратній справі тур'єві роги, безсумнівно, грали роль організуючого початку і застосовувалися при зборі дружин та для подачі бойових сигналів. Появі тур'євих рогів у слов'янських племен сприяв їх спосіб життя, тісно пов'язаний зі скотарством і полюванням. Під звуки труб, барабанів, бубнів і литавр князі вели своє військо в похід, призовні звуки труб були чутні під час битви або штурму. В Іпатіївському літописі згадується, що «...яко зоре почалася займати преж в Дюрдя в бубны в полку и в трубы ветрубиша, полци же начата доспевати тако же оу Вячеслава и оу Изяслава и оу Ростислава почаша бити в бубны и в трубы трубити полци же на чаша доспівати» [68, с. 436].

О. Подобєдова, що займалася вивченням Радзивилівського літопису, звернула увагу на те, що, починаючи з 167 листа часто говориться про герольда двокольоровому одязі, який сурмить або тримає трубу з вузьким стягом. Він символізує початок військових дій. Однак на 207 листку зображується битва двох герольдів, що представляють два протиборчі міста [37, с. 80].

В «Слові о полку Ігоревім», в якому описуються події 1185 року, згадується про музичні інструменти у військах: «Комони ржуть за Сулою, дзвенить слава в Києве. Трубы трубять в Новеградє, стоять стязи в

Путивле...». І далі: «Амои ти куряни сведоми кмети: под трубами повити, под шеломы взлелеяны, конець копия вскремлени» [10, с. 32].

Все це вказує на значну організуючу роль духових інструментів у військах Київської Русі. Інструменти мали певну соціальну символіку, пов'язану зі сформованими традиціями. Ратна труба була шанована як активізуючий героїко-патріотичний почуття інструмент. Про це прямо говорить Феодосій Печерський у «Повчанні про терпіння і милості»: «Рати бо на лежащи и трубе воинстей трубяши, ни кто же может спати: и воину христову лепо ли есть ленитися» [27, с. 67]. Як символ ратної доблесті вона протиставлялася гусям і іншим розповсюдженим в народі інструментам.

Християнство принесло в Київську Русь аскетичні погляди на світ і його спокуси. До числа останніх була віднесена і музика, як стійкий атрибут колишніх язичницьких обрядів. Гуслі і інші народні інструменти стали вважатися гріховними. Про це йдеться в християнському повчанні XI ст.: «Як труба збирає воїнів, молитва ж збирає ангелів Божих, так сопіли і гуслі збирають біля себе без стидно бісів» [28, с. 19]. В Лаврентієвському літописі під 1068 р. відзначено: «...дьявол лстить и другыми нравы всячьскыми лестьми пребавля... трубами и скоморохы гусльми и русальи види бо игрища оутолочена и люди много множество на них яко пхати начнуть друг друга» [67, с. 170].

Жорсткі адміністративні заходи, вжиті з боку церкви і правлячої верхівки в кінці XVI–початку XVII ст. проти скоморохів – носіїв народної музичної культури, можливо, і стали однією з причин зникнення зі сцени багатьох духових і струнних інструментів давнини, а ті, що залишилися – трансформувалися в процесі їх реконструкції в «культурні» інструменти і лише в поодиноких випадках залишилися надбанням народної музичної практики.

Історія не зберегла відомостей про музичну освіту в Україні до XV ст.. Свідченням того є репліка В. Аскоченського у праці «Київ з найдавнішим його училищем Академією»: «У 1086 року великий князь Всеволод

Ярославич, заклавши в Києві церкву святого Андрія, заснував при ній жіночий монастир, в якому постриглася і перша його дочка Анна. Благочестива відлюдниця заснувала при монастирі школу для навчання дівчат, прийнявши на себе звання вчительки. Там царська наставниця навчала дівчат читанню, співу, письму і всяким жіночим рукоділлям»[1,с. б]. На жаль, автор не згадує джерела, звідки ці відомості запозичені.

У XIII ст. Київська Русь втратила свою силу в результаті князівських міжусобиць і татаро-монгольської навали. Багато міст були зруйновані і прийшли в занепад, загинула величезна кількість пам'ятників культури – архітектурних споруд, книг, співочих рукописів, а Київ в 1240 був повністю зруйнований військом хана Батия. Заподіявши величезної шкоди культурі Києва та іншим давньоруським містам, завойовники не змогли її знищити.

Розвиток древньої української музичної культури зазнав значного гальмування, але великі культурні досягнення часів Київської Русі і після її розпаду збереглися в народних традиціях і згодом стали фундаментом для виникнення і подальшого розвитку музичної культури, в тому числі і духової, вже трьох братніх східнослов'янських народів.

1.2. Організація і діяльність музичних цехів

У період дедалі ширшого впровадження інструментальної музики в народний побут в українських містах, наділених магдебурзьким правом, виникають ремісничі Музикантські цехи. Спершу з'явилися на Правобережжі: в 1578 р. у Кам'янці-Подільському, 1580 р.– у Львові, 1614 р.–Степані на Волині, 1677 р. – Києві. На Лівобережжі: в 1662 р.– у Полтаві, 1686 р.– у Прилуках, 1705 р. – Стародубі, 1729 р. – Ніжині, 1734 р.– у Чернігові, 1780 р. – Харкові та ін. Інколи такий цех об'єднував музикантів цілого регіону. Цехові музиканти супроводжували музикою розмаїті ігри й розваги (наприклад, новорічні ігри– «Козу» і «Маланку»), музично оформлювали родинно-побутові свята, грали на вечорницях, у шинках тощо.

Можна припустити, що вони брали також участь у народних театральних «дійствах». Мабуть, не без їх впливу інструментальна музика запровадилась у вертепну драму, що набула широкої популярності в різних верствах міського й сільського населення. Цехові музиканти брали участь в домашніх святах, урочистих церемоніях, зустрічах і провідів почесних гостей.

Репертуар цехових музикантів складався з різноманітних інструментальних п'єс, традиційних ритуальних народних звичаїв і обрядів. Серед них і ті зразки, про які згадує М. Грінченко: «Ціла низка інструментальних мелодій супроводить народне весілля: тут і марші, які зустрічаються у весільних походах, тут і скрипкова мелодія, що награвється при прощанні молодої, вітальні мелодії гостям «на день добрий» чи інструментальне сповіщення перед хатою молодої, коли до неї приходить молодий зі своїм походом. Тут і спеціальні мелодії за вечерею в хаті молодої, коли в неї молодий з боярами, мелодії «при короваї» або «при вінку»[13, с.56]. До речі, подібний перелік виконавських обов'язків цехових музикантів під час весільного обряду записаний у львівському статуті. Зокрема, згадуються награвання «на вечерю» та «на добраніч», які обов'язково виконувались у певні дні весілля.

Крім чисто інструментальних п'єс імпрізаційно-варіаційного типу в музичному побуті XVI – XIX ст. була широко розповсюджена танцювальна музика різних жанрів: гопак, метелиця, горлиця, зуб, санжарівка, третяк, гайдук, козачок, журавель, коломийка тощо[13, с.58-65]. Більшість названих танців, а також хороводи, що виконувались у супроводі інструментальної музики (хрещик), яскраво змальовані на сторінках «Енеїди» І. П. Котляревським[16, с.57].

У побуті тих часів були поширені також «програмні», або, як їх називав М. Грінченко, «ілюстраційні», танці, такі, як «шевчик», «козак-голяр» та ін.[13, с.85]. Крім того, до репертуару цехових музикантів входили танці інших народів – полька, краков'як, бариня, чардаш, полонез, кадрили тощо,

які, до речі, звучали й у виставах вертепу. Деякі танцювальні мелодії чи якісь награвання виконувались інструментами соло, інші – різними ансамблями, до складу яких найчастіше входили цимбали та скрипки. Вони згадуються у статуті львівського музичного цеху та гетьманському універсалі про стародубський цех (1705 р.), де зазначено, що до «веселої музики», тобто інструментального ансамблю, входили скрипалі, цимбалісти, дудники [29, с.135].

Скрипалям і цимбалістам присвятив один із своїх віршів Климентій Зіновійв. Згадував він у своїх віршах і дударів, довбишів та тренбачів. Ці вірші цінні тим, що показують ставлення сучасника (воно, очевидно, збігалось з офіційною думкою панівних класів) до різного роду музики. Так, у вірші «О дударях, що в дуди іграють» засуджується (як колись, за часів Київської Русі, ігрища скоморохів) «нечестива» гра на дудах, яку

Не годыло(б)ся ёи хр(с)тіяном иміт.

І не ты (л) ко ду(д), ало хо(ч) бы и ігр жадных:

бо будяць блу (д)ную мы (с) ль в чловецех... [18, с.136, 150].

Натомість за гру у війську «грех не положено». Автор високо ставить музикантів за їх працю. Ця ж думка висловлена у вірші «О довбышах, що в бубны бубня(т) и о тре(н)бача(х), що в трубы трубят и в сурмы сурмя(т)», де поет подає склад військового інструментарію (бубни, труби, котли), описує різні функції військової музики в час бойових походів та її використання для побутових потреб у мирний час.

Музичні цехи діяли за правилами, викладеними в статутах, що затверджувались міським урядом або королями чи гетьманами. За зразок статутів вони брали «устава» інших ремісничих об'єднань. Тому в їх організаційній структурі спостерігалось багато спільного. До нас дійшли статuti музичних цехів Львова (кінець XVI ст.), Києва й Літок (кінець XVIIст.). Члени цеху (майстри) мали право тримати у себе учнів, яких

навчали протягом кількох років, і зобов'язані були вивчити їх в підмайстри з наступним переходом останніх у ранг майстрів.

На чолі братства стояв цехмістер, що обирався з членів об'єднання, та ключник, або підскарбій, в руках якого були ключі від цехової скриньки, де зберігалися документи, майно і гроші цеху. Почесну й відповідальну роль відігравав також писар, який вів усю документацію братства, тим більше, що багато членів були неписьменними. Наприклад, на документах київського музичного цеху пізнішого часу, зокрема ХІХст., часто трапляється напис: «...а за него неграмотного підписался...». Цех був ще своєрідною школою професійної майстерності, де учні вдосконалювали своє уміння під керівництвом досвідчених музикантів. Молодим поповненням цеху цікавились усі члени об'єднання. У львівському і літковоцькому статутах було навіть записано окремим пунктом, що перед тим, як брати учня, майстер мав представити його всьому братству.

Цех мав приміщення, де збирались члени братства на «сходки», цеховий знак із зображенням виробничих знарядь свого фаху, печатку й прапор («знам'я» або «коругву») з вишитою емблемою об'єднання. Емблемою київського цеху була квітка крокусу.

В діяльності цехових корпорацій склалися традиційні форми оголошення і ведення зборів. Для скликання цехових братів на «сходку» використовувалась цешка – невеликий знак з емблемою, що його передавали з рук в руки і таким чином сповіщали про збори. Ніжинським музикантам, наприклад, за цешку правила маленька мідна скрипка [66, с.456-457], в Харкові на цешці було зображено кілька музичних інструментів, зібраних до купи [35, с.22]. Цеховий знак київського музичного цеху зображений на його печатці від 1820 р.: басоля, смичок, труба (вірніше, якийсь духовий інструмент), складені разом, а збоку – нотний зошит.

Про одні музичні цехи трапляються лише короткі згадки в літературі, про інші більш докладно засвідчують стародавні акти й документи. З них дізнаємось, що деякі існували довго, протягом кількох століть.

Про львівський цех і його статут дізнаємось з копії привілею 1580 р., знятої і підтвердженої польським королем Владиславом IV у 1634 р. Серед братчиків були співаки й інструменталісти: органісти, бубністи, музиканти, що грали на мідних духових інструментах – пузонах – і дерев'яних – пищалках, шаламаях, струнних – цимбалах, лютнях, скрипках та ін. Статут львівських музикантів – найдавніший документ такого типу, що зберігся до нашого часу.

Основний зміст статуту: всі музичні брати повинні мати одне приміщення і сходитись туди раз на два тижні, а кожного буднього дня мусять давати до братської скриньки по грошу. Хто схоче вступити до братства, має дати безмян воску на потреби братства; всі члени цеху повинні ходити на службу божу кожну другу неділю і давати на неї гроші, а потім збиратись у своєму приміщенні та обговорювати справи братства. Хто не був на богослужінні і не вніс пожертви, має дати півфунта воску, молодші брати мають з повагою ставитись до старших й виконувати усі їх вказівки. За непослух – позбавлення волі й кара, яку старші брати знайдуть за доцільне. Покарані мають бути ув'язнені доти, поки їх не звільнять двоє з братів, коли біля якогось з костьолів відбувається процесія, старші брати мають призначити для відправи певних музикантів. Хто з призначених не з'явиться з інструментами або запізниться, карається тюрмою і внесенням півфунта воску, хто з членів наважиться грати на весіллі з тим музикантом, який не належить до братства, карається ув'язненням і внесенням воску, будь-хто з чужинців не має права грати в місті (хіба що не знав про існування тут братства і його права). Тоді він може грати тиждень, але не більше, інакше буде каратись 20-ма грошами до братської скриньки, а також урядом міста, якщо хто-небудь гратиме на весіллі, він має за кожним разом вносити із заробітку по два шеляги до братської скриньки (кожний особисто), жоден з братів не має права взяти в науку хлопця, поки його не представить усім братчикам і за нього не заплатить 12 грошів.

Усі брати повинні бути на кожному похороні, як тільки будуть повідомлені, й не мають з нього розходитись, поки тіло не буде поховане. Якщо хтось не буде присутнім або запізниться, то вносить півфунта воску й підлягає покаранню ув'язненням (хіба що є на то слушна причина). Коли хтось помер у нужді і не залишив грошей, такого брати мають поховати самі, взявши гроші з братської скриньки. Якщо трапиться, що прийде вільний музикант і схоче вступити до братства, то він повинен дати 12 золотих братству, а також представити людину, яка б засвідчила його чесність. Той, хто домовляється про плату за гру на бесіді або весіллі, завжди повинен сказати про це старшому братові, щоб один другого не ошукав. Інакше буде покараний внесенням безмяну воску й ув'язненням.

У документі йдеться також про те, що в майбутньому його можна буде «поправляти, відмінити, касувати, інше давати і писати». І справді через 50 з лишнім років у статут вписали ще кілька правил:

- на банкетах, бесідах, весіллях, як католицьких, так і руських, і вірменських, не повинні грати євреї. За це каратимуться позбавленням інструментів. А хто з членів цеху наважиться грати з євреями, також буде покараний у такий же спосіб;

- від'їжджаючи куди-небудь, кожен повинен повідомляти про це старших братів. Коли протягом року і шести тижнів не повернеться, його відчислять з братства і тоді він наново буде змушений платити 12 золотих вступних;

- за старших братів повинні обиратись один музикант сербської і один італійської музики;

- міський уряд не повинен обтяжувати музикантів неслухними навантаженнями й жодними податками, оскільки вони чесно служать святому католицькому костюлу.

Передостанній з дописаних у 1634 р. пунктів статуту засвідчував, що в XVII ст. львівський цех об'єднував музикантів двох типів – сербської та італійської музики. «Сербська капела» складалась з музикантів нижчої

категорії, які обслуговували різні побутові свята. Назва їх, можливо, походить від поширеного в той час музичного інструмента – сербської скрипки, що звалась також сербою, сербиною, або сербськими гусями.

«Італійська капела» об'єднувала місцевих музикантів-професіоналів, котрі виконували музику «на італійський лад». Вони мали певну фахову освіту, їхня гра відповідала більш високим мистецьким вимогам.

Про існування у Львові музичного цеху, що складався з двох відділів, докладніше написано в копії давнього акту, знятої у другій половині XVII ст. Хоча в ньому слово «відділ» не вживається, можна зробити висновок, що вони таки існували, оскільки мова там йде від імені музикантів міста взагалі, а потім від кожної групи зокрема, а саме: «...а спершу ми, музики музики італійської...», «...Натомість ми, музики сербські, посполіто названі...». Цей документ становив своєрідну програму дій, де перелічуються обов'язки музикантів обох відділів львівського цеху, дані міським урядом Львова і ним затверджені: «...ми музики, що хочемо як найбільшу славу божу, мелодію костельну, прикрасу міста того і порядок нашого братства розширити... і запобігти багатьом нехристиянським ексцесам, частим профанація костельної науки... приймаємо і даємо такі зобов'язання і обіцянки...».

Правила, що викладені у наведених документах, виявляють структуру, звичаї, функції цеху, вказують на обов'язки братчиків, велику їх залежність від католицької церкви тощо. Крім того, вони дають можливість скласти певне уявлення про музичний побут Львова XVI – XVIIст., частково знайомлять з репертуаром музикантів, системою оплати їх праці. На основі цих документів можна судити про двояку роль музикантів у деяких феодальних містах (наприклад, у Львові), які працювали «спершу на славу божу, а потім для оздоблення міста», тобто виконували релігійну й світську музику.

Музикантські цехи на Україні поділялись на православні (їх була переважна більшість) і католицькі. У зв'язку з цим музиканти виконували різні функції у церковних відправах. У православних, а також уніатських

церквах за давньою традицією звучала вокально-хорова музика. Тут співали партесні концерти, релігійні пісні, коляди тощо. В католицьких (польських) костелах, зокрема у Львові, до релігійних відправ залучались крім співаків музиканти-інструменталісти. Передусім, це стосується органістів, оскільки органна музика була провідною у костельних відправах.

Звичай грати на трубах з ратуші під час різдвяних свят існував у середньовіччі в інших країнах, зокрема Чехії. Його запозичили музиканти Ставропігійського братства у Львові. Як свідчить Я. Ісаєвич, «братство впроваджувало не лише хорову, а й інструментальну музику: на свята гра капели лунала з вежі Корнякта всупереч єпископській забороні, 1722 року з будинку члена братства Семена Гребінки постійно грала музика» [9, с.52] .

Особливо чітко виявлялась різниця функцій цехових музик на Правобережжі, де інколи вони ділились за релігійною приналежністю. Так, музичний цех у м.Степані на Волині частково належав до православного троїцького приходу, частково –до католицького костелу. Він існував з початку XVII ст. У кінці XIX ст. у Степані на Волині збереглися у формі живучих і старанно підтримуваних селянами общини 19 цехів, серед яких був і музикантський. Його правила збігаються з деякими пунктами львівського статуту, а саме: на весілля, хрестини обиватель мав запрошувати цехових музик, яким за гру належала відповідна плата. Кликати музикантів з іншого населеного пункту вважалося злочином. У Львові, де значну роль у суспільно-політичному житті відігравав католицизм, українці, які хотіли поступити в цех, змушені були «опапежуватись» (тобто окатоличуватись). Про українських ремісників з Правобережжя писав Іван Вишенський: «...в цехах ремесницькихъ русину быти не достоить, доколь ся не попапежить» [59, с.663].

Тому не дивно, що відділ так званої сербської музики у Львові, який складався з місцевих народних музикантів, належав до католицького братства. Проте, як зазначено в давньому акті, функції його членів були іншими. Вони полягали в тому, що музиканти повинні були брати участь у

світських народних забавах і святах: «...натомість ми, музики сербські, посполито названі, а саме скрипалі, цимбалісти та інші їм подібні... зобов'язуємось грати весілля на інструментах наших звичайних...»[59, с. 665].

Найдавнішим документом з історії музичних цехів на Лівобережжі, як уже згадувалося, є «Універсал музикам на Задніпров'ї, організованим у цех, з наказом слухатись цехмістра Грицька Ілляшенка-Макушенка», виданий Богданом Хмельницьким у 1652 р. 27 вересня (7 жовтня) в Чигирині. Він стосується, безперечно, українських народних музикантів і становить цікаву пам'ятку з історії української музичної культури: «Богдан Хмельницький, гетман з Войском Запорозким. Ознаймуємо сим писанием нашим, кому о том відать належить і тот лист наш оказан будет, меновите всім музикам на Заднепру будучим, і розказуєм, абисте яко перед тим в цеху том, которой-осте учинили і цехмістра слухаючи, то єсть Грицька Ілляшенка, ни в чом спротивни тому постановленого не били і не отлучалися от оного; чего всім полковником на Заднепру будучим розказуєм, аби гдеби-колвек на сопротивляющихся вишменованний цехмістр ускаржал, справедливост чинили і всего лерестерігали, а ми оним тоє в вічність отдаємо, де і повторе розказуєм, аби іначей не било.

Дан з Чигирина, дня 27 септеврїя року 1652. Богдан Хмельницький, рука власная. І прето я угледівши, іж не барзе поблизу, жебим я сам могл вшелякую пересторону межи вами учинить, теди я даю владзу Грицкови Макушенкові, цимбалисту, абись в межи вами вшелякой порядок справовал, а непослушного позваляю скарать, прето абисте оного во всем послушни били, яко мні самому» [70, с.275].

Отже, універсал Богдана Хмельницького даний музикантам, «на Заднепру будучим», свідчить про те, що цей цех підлягав козацькій верхівці, а його члени –«цехмістру». Крім того, він дає підстави стверджувати, що братства українських музик існували тут і раніше. Зокрема, промовистою з цього погляду є фраза «абисте яко передтим в цеху том, которой-осте учинили...».

Військові музиканти входили до складу козацьких полків. Наприклад, «музыка войсковая» Стародубського полку за ревізькою книгою 1723 р. складалась з семи осіб: чотирьох «тренбачей», одного «довбиша» і двох «пищалок».

Чимало музичних цехів об'єднувало козацьких музик. Саме такий існував у Прилуках на Полтавщині. Він діяв там поряд з іншими ремісничими цехами, про що можна судити на підставі чотирьох полковницьких листів. Перший виданий цехові полковником Лазарем Горленком у 1682 р., другий –Іваном Стороженном у 1687 р., третій – Дмитрієм Горленком у 1692 р., а четвертий –Іваном Носом у 1709 р.[30, с.95-96].

Не всі цехи були однаково заможними. Наприклад, ніжинські музиканти вважались відносно багатими. Вони мали свій цеховий двір, шовкову, розшиту золотом хоругвута ін. Про музичний цех у Чернігові дізнаємось з ревізької книги Чернігівського полку 1734 р., де вказано, що він об'єднував вісім музикантів (з цехмістром включно). Їх економічний стан був досить кепським, віднесені вони до категорії «весьма нищетных». Податків місту не платили, але під час походів вирушали разом з полком. Називались члени цеху «городовими музикантами» [4, с.39].

Найбільше збереглося відомостей і документальних даних про музичний цех у Києві, що стало прямим продовженням кращих художніх традицій у цій галузі Давньої Русі. Про це, зокрема, свідчать побутуючий інструментарій, певні форми музикування.

Перша згадка про існування музичного цеху в Києві відноситься до 1677 р., коли магістрат видав музикантам «ухвалу», тобто статут, де були зафіксовані їх права та обов'язки і внутрішній розпорядок об'єднання. Про все це дізнаємося з давнього акта «Випис з книг міських права ма(г)дербу(р)ского, ратуша Кієвского. Року тысяча сімсот двадцать осмого, януарія пятогонадцеть (1728)», опублікованого відомим істориком А. А.

Назаревським. Порівняно з львівським статут київських музикантів значно демократичніший:

1. Членам цехового братства вільно обирати з-поміж себе кого завгодно за «старшого брата»;
2. Музиканти повинні брати за свою працю помірну платню, але не дуже велику;
3. Приїжджі та мандруючі музиканти, а також місцеві київські, що не входять до складу братства, не повинні грати «ні на веселю, а ні в ши(н)ковни(х) домах, ані в дворах меща(н)ськи(х) »;
4. Коли хтось з цехових музикантів домовиться за певну плату грати на весіллі, а інший, «учинивши перешкоду», тому ж господареві погодиться відіграти весілля за меншу плату, повинен відіграти весілля дарма, а гроші скласти до скриньки музичного братства;
5. Коли хто з музикантів забажав вступити до братства, то повинен внести не більше таляра;
6. Усі цехові музики мусять за першим наказом «старшого брата» збиратися на сходку;
7. Кожної п'ятниці всі вносять «до скринки братерской по осмаку, жеби с того в церкві собо(р)ной Успенія Пресвятой Богородицы свеча на фалу божию горела» [36, с. 7-9].
8. У 1728 р. було додано ще кілька правил: «Цехмістрок правячи(й) вод складок волен бити, мает», а коли хто з музикантів не захоче бути молодшим, той повинен «оклад положити» в цехову братську касу і в усьому підкоритись цехмістру. Ці пункти статуту внесли до «книг міських кїевских», щоб виконувались вони «по више писаному твердо, без нарушенія».

Аналізуючи пункти «ухвали» київського цеху, М. Грінченко слушно відзначив, що з них «проглядає тенденція до підтримки економічної рівності серед членів, а також отримання їх матеріальних

апетитів». Мабуть, не випадково в 1704 р. був виданий гетьманський універсал «Про передачу музичного цеху київській ратуші і про встановлення тарифу за гру музикантів на весіллях і хрестинах». До речі, у львівському об'єднанні це питання теж обговорювалося серед членів братства [14, с.2-3].

Гетьманський універсал 1704 р. є одним з найдавніших документів про музикантський цех у Києві. Згодом об'єднання часто згадується у записах київського магістрату різних років XVIII ст. і початку XIX ст. На основі цих даних можна зробити висновок про кількісне співвідношення членів київського музичного цеху з аналогічними об'єднаннями музикантів в багатьох містах України, а також з ремісничими цехами інших фахів, що існували в Києві. Наприклад, у музичному в 1742 р. налічувалось 35 осіб, що був одним з найменш чисельних. У гончарний входило 48 осіб, малярний – 69, кравецький – 362, шевський – 485. Однак, якщо зіставити кількість членів київського музикантського цеху з цехами інших міст, виявиться, що в Києві було найбільше музикантів. Приміром, у Ніжині їх налічувалось 13 (за даними 1782 р.), у Чернігові – 8 (за ревізією 1734р.) і 5 в 1786 р.[29, с.286,476], у Стародубі – 7 (за ревізською книгою 1723р.[35, с.134], у Харкові – 6 (за даними 1798 р.)[4, с.21].

Простежуючи історію київського музичного цеху, натрапляємо на численні згадки про нього під різними роками. Так, у 1762 р. в «музицком і бондарском» цехах було 243 особи[36, с.8]. За 1766 р. зустрічається підпис цехмістра «музицкого» цеху на «мировом доношении бывшего войта Ив. Сычевского с истцами». У відомостях 1790 р., поданих у зв'язку з обставинами військового часу про озброєний міщанський корпус, називаються 27 музикантів, які входили до складу корпусу поряд з представниками інших цехів [20, с.253].

Київський музичний цех продовжував діяти до другої половини XIX ст. (точніше, до 1875 р.). Про це дізнаємось зі справ даного цеху за

1802–1875 рр., з матеріалів «ремесленной управы», що зберігаються у Київському міському державному архіві. Упродовж цих років відбулося багато змін у цеховому устрої. Змінилися функції організації, з'явилися нові обов'язки членів ремісничих об'єднань. Київські цехи стали діяти згідно з прийнятим у 1785 р. «Городовим положением», а в 1799 р. – «Уставом цехов», що «касували автономічний устрій цехів і виборну адміністрацію і робили цех органом урядового догляду за тим, як майстри виконують фіскові та ремісничо-урядові повинності»[23, с.3].

Музичний цех підпорядковувався київській «управе ремесленных цехов», що була заснована 1809 р. з метою управління ремеслами. На чолі управи стояв голова, якого вибирали представники цехів. З 1835 р. ця управа підлягала міській думі. Згодом ремісниче управління було реорганізовано, а київські цехи ліквідовано (1886).

Останні документи про київський музичний цех датуються 18 і 22 грудня 1875 р. Це – «Общественный приговор» і «удостоверение» А.С.Туманчука, якого призначили експертом «в знании своего музыкального искусства» і надали йому право стежити за музикантами, що перебували в Києві.

У той період доцехів приписали все міське населення незалежно від того, чи займався хто ремеслом. Тому архівні дані про київський музикантський цех у XIX ст. менш цікаві, бо стосуються не стільки фахових справ, скільки різноманітних правових норм і їх виконання міським населенням. Однак і в цих матеріалах зустрічаються документи, що свідчать про деякі залишки давнього цехового побуту й устрою. Більше того, на їх основі можна твердити, що ряду правил, сформульованих у статуті 1677 р., київські музиканти переважно дотримувались в своїй діяльності упродовж усього існування цеху, тобто понад два століття.

Найцікавіші відомості, що стосуються музикантів-фахівців або їх професійних справ, виявлені у документа останніх років існування цеху

(60—70-ті рр. XIX ст.). До них належать: «Отчет старшины музыкального цеха» (1864); «Предписание ремесленной управы о строгом запрете играть в общественных местах без мастерского свидетельства» (1867); «Жалобы учеников на неудовлетворительное обучение и жестокое обращение с ними их мастеров, о приложении контрактов, материалы о запрещении играть без свидетельств» (1869); «Общественный приговор о назначении специалистов музыкального цеха для контроля музыкального искусства над музыкантами г. Киева с приложением удостоверений их клятв» (1875) та ін.

У багатьох документах стверджується, що тільки ті музиканти, які одержали свідоцтво майстра, мали право грати в Києві і його околицях. Документи XIX ст. засвідчують, що музиканти київського цеху опанували також гру на різних загальноєвропейських інструментах: фортепіано, кларнеті, флейті, віолончелі, контрабасі і т. д.

Музичні цехи об'єднували переважно музикантів-виконавців. Проте в Україні, як і в інших країнах, існували також цехи, до складу яких входили майстри, котрі виробляли музичні інструменти. Так, є відомості про те, що в Кам'янці-Подільському в кінці XVI ст. діяли скрипковий і гусягурський цехи. Вони згадуються у податкових списках від 1578 р., де записувались ремісники міста під трьома рубриками: «*jus Meideburgensis*» (польська община), «*jus Rutenorum*» (руська община) і «*jus Armenorum*» (вірменська община). Записи про названі цехи були вміщені в загальному переліку під рубрикою «*jus Armenorum*» [56, с.15]. Оскільки гусягурський цех згадується серед металообробних, можна зробити припущення, що його ремісники виготовляли гуслі, можливо гірські (від польського слова *gora* – гора).

Щодо скрипкового цеху, то виділення конкретного музичного інструмента для його назви свідчить, що скрипка швидко поширювалася в побуті. Адже саме тоді розгорнули свою діяльність італійські майстри скрипок, згодом вони з'явилися у Франції, Німеччині, Польщі, Чехії.

Немає сумніву, що й в Україні існували майстри музичних інструментів і що вони також об'єднувались у цехові братства.

Про музичні цехи та їх широке розповсюдження на Україні в XVII і XVIII ст. можна судити і з фольклорних джерел. Зокрема, картинки побуту ремісників яскраво відбиті в гумористичній «Пісні про Купер'яна», яку можна назвати своєрідним гімном цеховиків:

Зібралася кумпанія невеличка, але чесна.

Їдні сіли по один бік, други сіли по другий бік,

Купер'ян найстарший – посередині.

Зібралися ми та всі тутечки,

Не простії люди, все реміснички:

То писарі, то малярі, то ковалі, то слюсарі,

То музики, то звонарі, то шевчики, то крамарі,

Виновари, пивовари, Купер'ян–цехмейстер над соломою...

Цю пісню М. Лисенко записав від Олени Пчілки і подав її в третьому випуску «Збірника українських народних пісень» (1876) .

Свого розквіту музикантські цехи в Україні досягли в XVII і XVIII ст. Більшість з них об'єднувала українських народних музикантів. Крім того, на Україні діяли польські (у Львові, на Волині) і вірменські цехи (в Кам'янці-Подільському). До складу київського крім українців входили росіяни, а в XIX ст. – євреї. Цехові музиканти були переважно міщанами, проте існували організації такого роду й у містечках. Там члени цехів мало чим різнилися від сільських музикантів.

Музичні цехи відіграли значну роль у розвитку народної і професійної інструментальної музики. Створені її зразки передавалися від одного покоління музикантів до наступного. Удосконалювалась майстерність гри на різних інструментах. В середовищі цехових братств виникали нові форми музикування, виготовлялися різні види інструментів.

У другій половині XVIII ст. значення цехів у музичному житті українських міст помітно зменшується. Починають з'являтися міські

магістратські оркестри, співацькі капели, кріпацькі оркестри. В XIX ст. цехи занепадають у зв'язку з розвитком професійної музики, товариств, виконавських концертних організацій, спеціальних учбових закладів.

1.3 Еволюція духового мистецтва України

В історичному розвитку духового інструментарію України (з другої половини XVIII століття до винаходу Г.Штольцем та Ф.Блюмелем (патент 1818 р.) мідних інструментів з вентильним механізмом) виокремлюється період так званих рогових оркестрів. У численних працях було доведено, що їх виникнення в Україні та вдосконалення пов'язані з діяльністю видатного диригента й валторніста-віртуоза Карла фон Лау, який на корпусі рогів-дискантів зробив сім отворів, подібних до гобоя або флейти. За аналог Карл фон Лау взяв корнет (цинк), інструмент, що широко використовувався в палацовому музичному побуті з епохи Людовика XI, Карла V. Тембр його був подібний до труби, але в швидкості виконання пасажів та різних рухливих творів він не поступався перед дерев'яними інструментами.

Інший напрямок конструювання рогових духових інструментів у 1760 році винайшов валторніст, німець за походженням, Ф. Кльобель. Він оновив спосіб застосування клапанів, що надало сигнальному мисливському рогу під назвою клапенгорн (нім. – Klapperhorn) хроматичних властивостей. Нова конструкція не визначила основний шлях розвитку мідних духових інструментів, проте поклала початок сімейству бюгельгорнів (нім. – Bugelhorner) широкомензурних рогів з шістьма-вісьмома клапанами. Ці інструменти поширились у військових духових оркестрах Німеччини, Франції та Англії під назвою кентгорн (нім. – Kenthorn). На початку XIX століття на базі останньої конструкції винайдено новий інструмент офіклеїд (фр. – Ophikleide), із сімейства мідних з клапанним механізмом. Усі ці інструменти стали аналогом для подібних рогових.

За свідченням О.Т. Дзбанівського, Карл фон Лау замінив мідні роги дерев'яними, обтягнутими зверху шкірою, у результаті чого на них стало

можливим видобувати приємніші, більш ніжні звуки. Він також удосконалив у них клапани, що дозволило видобувати не один звук-тон, а набагато більше. Це наблизило їх виконавські можливості до корнета (цинк) та клапенгорна. Оновлена технологія рогових оркестрів дозволяла здійснювати озвучення симфонічних та оперних творів, стилістика яких відповідала вимогам європейської музичної практики XVIII століття. Це підготувало розвиток духової музики на початку XIX століття, коли на зміну роговим приходять хроматичні мідні інструменти з вентильним механізмом.

Вивчення діяльності тогочасних музичних крамниць Харкова та Києва показало, що вони своєчасно й успішно забезпечували потреби великої кількості духових оркестрів в Україні якісними інструментами, які тоді виготовлялись переважно за межами Російської імперії. Наприклад, музична крамниця І. Вітковського задовольняла потреби в музичних інструментах не тільки Харкова, а й Слобідської та Правобережної України. Одеська музична фабрика з виготовлення мідних та дерев'яних духових інструментів (заснована в другій пол. XIX ст.) виготовляла інструменти, що за якістю не поступалися європейським зразкам. За свідченням сучасників, на інструментах цієї фабрики грали солісти симфонічних оркестрів Москви, Петербурга та Одеси. В Києві крамниці, майстерні, музичні фабрики та представництва західноєвропейських фірм з виготовлення, продажу та лагодження духових інструментів почали функціонувати з тридцятих років XIX століття. Наприкінці XIX століття їх було понад сорок. З 1834 року розпочало працювати зарубіжне представництво з виготовлення духових інструментів під керівництвом І.Ф.Кордеса. Вітчизняна фабрика з виготовлення духових інструментів Н.Е.Сорокіна створювала, вочевидь, настільки якісні інструменти, що була постачальником Київського і Тамбовського відділів Російського музичного товариства. Вдосконалення виробництва інструментарію в Україні актуалізувало питання професійної майстерності [48, с. 32-34].

Розв'язання їх пов'язувалось з розвитком фахового навчання. З другої половини XVII ст. його форми спостерігаються в таких осередках, як січові та міські церковні школи. Відомо, що в них хлопчиків навчали не тільки співам, але й грі на духових інструментах. У XVII столітті виконавців полкової музики починають готувати у музичних школах, організованих при міських панських оркестрах (іноді їх називали «академіями»), у військових оркестрах, де навчалися переважно діти-сироти. На підготовку виконавців духової музики була зорієнтована також більшість музичних цехів. Наприкінці XVIII – початку XIX століття у викладанні гри на духових інструментах поширене таке явище, як початкові класи, які відкриваються у Харківському колегіумі, гімназіях, ліцеях (Кременецькому, Одеському та ін.), Києво-Могилянській академії та – пізніше – Харківському університеті [52, с. 26-27].

Великої ролі у розвитку духової музики в Україні набула діяльність приватних музичних шкіл, що сприяли професіоналізації оркестрового та духового виконавства, підготувавши таким чином підґрунтя для роботи у цьому напрямку музичних класів Російського музичного товариства, де навчання грі на духових інструментах стає провідним напрямком виконавської підготовки. У цих школах активно використовувались новітні методики фахового і загально-музичного спрямування. Індивідуальне навчання гри на духових інструментах базувалося у них на досвіді кращих вітчизняних та європейських викладачів-виконавців. Вимоги, що ставились до вивчення загально-музичних дисциплін, були такими ж високими, як і до фаху, тобто виховувались різнобічно високоосвічені спеціалісти. Важливим фактором ефективного навчання студентів стала розробка викладачами методичних посібників. Усе це сприяло збільшенню кількості оркестрів в Україні, які за своєю майстерністю не поступалися західним. Ряд концертних виконавців став окрасою кращих оркестрів Російської імперії [47, с. 160].

Відбувається подальша інтенсивність вітчизняного музичного життя, зростання ролі виконавської творчості, яка поступово виходить за межі

маєткових оркестрів та театрів. Зокрема, це музики з оркестру К.Розумовського – Фома Бучинський (валторна I), який, крім того, грав на віолончелі та контрабасі; Кирило Ашитков (гобой I); Андрій Базилевський (гобой II). З оркестру сенатора А.Іллінського – Байєр (флейта), Нудер (кларнет), Солеський (фагот), Вейзінгер (валторна), Ян Роле (клавикорд та духові інструменти) та ін. З оркестру поміщика Г.Будлянського – валторністи-віртуози брати Гугелі та віолончеліст Рисс. З Харкова – флейтисти Чаушанський та Артюхов та ін.

В урочисті дні, під час святкових парадів, офіційних церемоній виконання концертних програм відбувається в садах та громадських закладах, де гру оркестрів слухали і демократичні верстви населення, що сприяло формуванню естетично-музичних критеріїв європейського рівня не тільки серед професійних музикантів, але й у різних аматорських колах [49, с. 28].

Аналіз духового концертного репертуару свідчить, що він мав різнобарвну жанрову палітру. Використовувались різноманітні твори ансамблевого і симфонічного плану: дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети, септети, октети, концерти для різних духових інструментів у супроводі оркестру та фортепіано, увертюри і цілі симфонії. Складність більшості творів показує високий рівень духового виконавства та тогочасної слухацької культури [50, с. 130].

Специфічною національною формою стали ярмаркові виступи, традиція, що простежується з 60-х років XVIII століття. Вони були для оркестрів своєрідним засобом демонстрації професійних здобутків. Іншою, не менш поширеною формою, була гастрольна практика, започаткована наприкінці XVIII століття, що сприяла спілкуванню музикантів та диригентів між собою і збагаченню їхнього досвіду в галузі виконавської майстерності.

Значний вплив на розвиток духового виконавства мали концерти РМТ, на яких виступали з окремими програмами духові виконавці, ансамблі, в складі яких можна було побачити таких відомих музикантів, як: М. Лисенко,

диригент і піаніст В. Вілінський, піаністи та педагоги В. Пухальський і К.Ходоровський та ін. Вони своїм талантом та досвідом вплинули на розвиток культури духового виконавства.

Внаслідок інтенсивної концертної діяльності виокремився ряд солістів-віртуозів на духових інструментах з Києва – Хіміченко, Нігов, Черні, Г.Коппіні, Поперека, Ємельянова (флейта); Лещенко, Ліндер, Бергер, Дікштейн (гобой); Кеєр, Пельц, Андрієску, Рейтмейєр, Сенглауб, Л.Хазін (кларнет); С.Дуда, Шамрай, Геллер, Мейстер (фагот); Данилов, Клименко, Поліщук, В.Яблонський (труба); Самборський, Гаїнноті, Ріш, П.Евенгов, Сандер, Янушек, Бісмарк (валторна); Самборський, Машек (тромбон); з Одеси – Г. Веронезе (кл.Л.Роговий (флейта)), Й.Кутіль (кларнет), М.Адамов (труба), Л.Могилевський (труба), Я.Скоморовський (труба) та ін.; з Харкова– М.Погребняк (фагот) та ін. Згадані українські виконавці піднесли мистецтво гри на духових інструментах на такий рівень, що воно стало помітним явищем у музичному житті України [51, с. 53-54].

В другій половині XIX століття духові інструменти в якості концертуючих, відступають на другий план. Їх витіснили фортепіано, скрипка, віолончель. Це все відбувалося не тільки тому, що конкурентні інструменти прогресували швидше духових: визначну роль відіграли нові естетичні ідеали, які приніс з собою романтизм. Виразні можливості духових інструментів того часу не повністю відповідали вимогам романтизму до концертуючого музиканта. Відступивши на другий план в якості концертуючих, духові інструменти продовжували швидко розвиватися в оркестрі, тому активно сприяла на початку XIX століття духові інструментальна реформа. В ході цієї реформи були створенні такі моделі духових інструментів, основи яких збереглися до наших днів. Найбільш знайомими реформаторами духового інструментобудування були Т. Бьом, І. Беєр, Ж. Лефевр, І. Мюллер, Г. Штельцер, Ф. Перне, І. Рідл, І. Блюмель, Г. Клозе, О. Бюффе, К. Альменредер, І. Геккель та інші [46, с. 62-64].

Висновки до розділу 1

Вагома кількість джерел розкриває історичні передумови, розвиток та становлення духового музичного мистецтва України. Ще з пізнього мадленського часу існували примітивні духові інструменти, що вказує на рівень музичної свідомості вже з того часу. Тож спираючись на багату історію знайдених інструментів давнього часу, можемо зробити висновок, що історичний аспект розвитку духової музики в Україні є значущим та аргументованим.

Згадки про перші музикантські цехи датуються кінцем XVI століття. Це були колективи, які користувалися неабияким попитом та володіли найрізноманітнішим репертуаром. Дані колективи залучалися до багатьох заходів та були надзвичайно популярні, тим самим значно вплинули на розвиток музичного мистецтва України.

Починаючи з XVIII століття духові інструменти зазнали активного вдосконалення, і вже у XIX столітті хроматичні мідні інструменти з вентильним механізмом витіснили рогові.

Духове музичне мистецтво мало стрімкий розвиток та постійну модифікацію, постійне вдосконалення духових музичних інструментів дає змогу виконувати дедалі складну та різноманітну музику.

РОЗДІЛ 2

ГЕНЕЗИС ДУХОВОЇ МУЗИКИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

2.1. Актуальні проблеми розвитку духової музики в контексті музичної культури України ХХ століття.

Уявлення про українську музичну культуру 20-30-х рр. було б неповним, якщо б у загальному огляді бодай коротко не окреслити загальні процеси розвитку музичного життя у Східній і Західній Україні, не згадати тих композиторів та виконавців, які були активними учасниками художнього процесу. Тут варто наголосити, що міжвоєнне двадцятиріччя різко розділило Україну не лише між двома країнами – СРСР та Польщею, а й між двома світами. Якщо західні області з центром у Львові, при всіх випробуваннях та протистояннях із владою, все ж мали можливість розвивати питому українську культуру та відстоювати її, то у Східній Україні трагічні події, починаючи від нищення церковної традиції у 20-х рр., попри голодомор 1932 р. «Розстріляне Відродження», криваву вакханалію 1937 р., поставили українське мистецтво, в тому числі, музичне, на межу фізичного виживання. Тому, у 30-ті рр. коливання маятника історії національної культури відбувалось у напрямку західного регіону. Якщо в 20-ті рр. Східна Україна ще могла пишатися видатними досягненнями і відносно вільним, а тому плідним духовним розвитком, багатством художніх досягнень, то вже у 30-ті рр. на Сході розпочалась планомірне нищення і нівелювання українського духу.

У Західній Україні політична діяльність, боротьба за національні права автохтонного населення не припиняються в ті роки, і дуже часто вони увінчуються вагомими успіхами. Тим, зокрема, можна пояснити інтенсивний розвиток науки, освіти, культури українців у загалом несприятливих суспільних умовах. За цих умов особливої ваги набуває діяльність окремих

найбільш яскравих постатей в українському суспільстві, а передусім, митрополит Андрій Шептицький виступив як консолідуюча сила— ще раз означивши особливу роль духовенства у цьому середовищі, не лише в духовному, а й у громадському житті. Міжвоєнне двадцятиріччя на західних землях України – непростий етап історії української культури. Та попри всі негаразди, це був час кристалізації українського мистецтва з усіма досягненнями і втратами європейського художнього процесу, до якого Галичина виявилась особливо активно причетною. На думку дослідників, «до недавнього часу період 1920-1930-х рр. у Галичині, з огляду на складність людських долі, офіційну недоступність матеріалів, рянів пустотами, історики культури «проговорювали» його скоромовкою, а яскраві мистецькі явища замовчували. Важливі факти і значні імена замовчувались під ярликами помилкових визначень і огульних звинувачень»[44, с. 63].

Хоча прагнення до професійного зміцнення українського музичного мистецтва в Галичині виявилось на зорі ХХ ст.. У 1903 р. виник «Союз співацьких і музичних товариств у Львові», на основі якого було засновано Вищий музичний інститут, що згодом отримав ім'я Миколи Лисенка. Інтенсивно виникають його філії у містах галицької провінції. Процес професіоналізації набуває розголосу в 20-30-х рр., здобутки українських митців заторкують не лише якісь окремі, традиційні для культури галицьких русинів ділянки, а практично всі основні сфери музичного мистецтва – інструментальне й оперне виконавство, широку мережу музичної освіти, розвиток музикознавчої науки, поруч з подальшим функціонуванням таких традиційних для минулого етапу аматорства форм, як хоровий аматорський рух чи домашнє музикування.

Організацією, що об'єднала всі професійні музичні сили, став СУПром– Союз Українських Професійних Музик, заснований навесні 1934 р. І хоча він існував відносно незначний період часу – лише п'ять років, до вересня 1939 р., коли Східну Галичину було приєднано до Радянського Союзу, та його здобутки і діяльність внесли якісно нові зміни у розвиток

творчості, виконавства, освіти, музикознавства в краї. Як слушно зазначає Дагмара Дувірак, «остаточним завершенням цього процесу професіоналізації, що відповідав етапові зрілості нації, власне, і став СУПром уже у 30-х рр. Якщо культурно-просвітницькі установи початку століття не ставили собі за кінцеву мету послідовне виховання професійних музикантів, то СУПром першим і основним критерієм виставляє високий музичний професіоналізм»[17, с.10].

СУПром об'єднав музикантів, які здобули професійну вищу освіту і згуртувалися в чотирьох секціях, визначаючи таким чином чотири основні напрямки своєї діяльності.

Діяльність композиторської секції, до якої входили Василь Барвінський, Василь Витвицький, Нестор Нижанківський, Станіслав Людкевич, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Микола Колесса, Роман Сімович та деякі інші, полягала в окресленні нових напрямів розвитку української музики. Серед них провідне місце посідало спрямування до професіоналізації та орієнтації на кращі здобутки західноєвропейської музики – проте зі збереженням неповторного творчого обличчя не пориваючи з національною традицією.

Розвиток української музики після Другої світової війни відзначався винятково складними умовами свого становлення. Сталінське «керівництво культурою» накладало важкий відбиток на творчу фантазію, сковувало свободу творчості. Тоді, як західноєвропейське музичне мистецтво шукало власні, невторовані шляхи розвитку у відповідності духові часу, то в Україні, як і в усьому колишньому СРСР, музика виконувала здебільшого ідеологічну функцію, піддавалась жорсткому керівництву з боку відповідних органів, що значно знижувало її художній рівень. Лише нечисленні твори 50-х рр. заслуговують на увагу й сумісні з досягненнями класичної спадщини. У той час, як вітчизняна культура початку сторіччя інтенсивно вдосконалювала нові естетичні напрямки, перевтілювала їх на ґрунті власних традицій, то соціалістичний реалізм, визнаючи лише «партійність» та «народність»

мистецтва, позбавляв композиторів їх власної індивідуальності й права на художній експеримент. Ось чому в таких задушливих умовах «виживають» ті жанри, які за своєю природою є більш демократичними і невибагливими в сенсі професіоналізму.

Саме тому над 50-ми роками в українській музичній культурі можна сміливо ставити позначку: «пісенна епоха». Справді, якщо б не ліричні, чутливі пісні Платона Майбороди, Анатолія Коса-Анатольського, Євгена Козака, дещо пізніше – Олександра Білаша, то можна було б говорити лише про окремі зразки професійної музики, в яких цільне бажання і спрямованість автора на застосування новіших засобів виразності, або ж, якщо це й традиційний твір, то бодай такий, що несе яскравий відбиток індивідуальності автора. Серед найпереконливіших прикладів варто згадати оперу Віталія Кирейка «Лісова пісня» за мотивами п'єси Лесі Українки, деякі фортепіанні твори Ігоря Шамо, пізні твори Бориса Лятошинського, Миколи Колесси та інші. Вони визначають певний належний фаховий рівень нашої культури. В усьому іншому доробок композиторів того періоду видається своєрідним анахронізмом.

Натомість спеціально треба відзначити поступ у галузі легкої музики. Типова радянська «масова пісня» з її безособистісним колективним ентузіазмом перестає бути єдиним взірцем для всіх, хто пише «для народних мас». Пісенна творчість, театральна та кіно-музика композиторів того періоду відзначаються, здебільшого, ліричністю, наспівністю, легкими для запам'ятовування мелодіями, іноді використовують ритми популярних танців, найчастіше вальсу, але й наважуються звертатися до ритмів «буржуазних» танців пізнішого походження, аж до рок-н-ролу. Таким чином, можна стверджувати, що навіть у рамках такої загальної, не надто втішної характеристики духу свого часу та обмежень на культуру, кожен із згаданих митців виявив свою творчу індивідуальність [22, с. 216-217].

«Хрущовська відлига», що настає після XX з'їзду компартії СРСР, де генеральний секретар Микита Хрущов зважився засудити культ особи

Сталіна і тим самим відкрив шлюзи хай обмеженій, але свободі мислення і творчості – це якийсь містично плідний «зоряний» час нашої духовності, коли раптом і одразу розкрилися численні таланти буквально у всіх сферах мистецтва і науки. Серед них і творчість сучасних українських композиторів, передусім тих, котрі яскраво спалахнули на мистецькому обрії в 60-х рр., у часи так званої «хрущовської відлиги», – Леоніда Грабовського, Валентина Сильвестрова, Лесі Дичко, Євгена Станковича, поруч із поезією Ліни Костенко, Миколи Вінграновського чи Івана Драча, малярством Івана Марчука, Любомира Медведя чи Алли Горської, кінематографом Сергія Параджанова чи Юрія Іллєнка – сприймається нами сьогодні вже як невід'ємна частка нашого культурного буття.

Для того, щоби збагнути своєрідність і неочікуваність цього духовного й інтелектуального зламу у вітчизняній культурі, варто бодай схематично зазначити його важливіші передумови в національній культурі, декількома штрихами накреслити те тло, на якому вирізняється блискуче сузір'я творців нової доби. Національна самобутність сучасного мистецтва не підноситься, на загал, у ранг провідних чеснот, вони, тим не менше, не втратили генетичного зв'язку з надбаннями як фольклору, так і професійної культури минулого, від контексту, постульованого європейським і американським авангардом[22, с.228-229].

У тих, хто сформувався в кінці 50-х – початку 60-х (і хто потім не пішов супроти себе самого, як про це написав Микола Вінграновський: «Душа наїлася і бреше»), витворився особливий погляд на світ, об'ємна багатозначність призм, крізь які митці бачили градації життя.

Відправним пунктом новацій в ці роки виявляється народна традиція. В Україні фольклор, котрий здавна відігравав особливу роль у збереженні самосвідомості нації, постійної глибоко входив до професійного мистецтва, як його невід'ємна частина, інспірував його найяскравіші символи, образи, виражальні прийоми, отримав дещо інше сприйняття у світогляді шістдесятників, аніж у інших республіках СРСР. Неповторність художньої

системи, зумовлена світосприйняттям, невід'ємним від обрядів і звичаїв, породжених усім укладом українців, вирізняла нашу фахову школу впродовж багатьох віків. Відтак «нова фольклорна хвиля» виявилася в нашій культурі не таким радикальним звершенням, як у інших, а значною мірою природнім продовженням постійно побутуючих у вітчизняному мистецтві тенденцій. Цей напрямок реалізувався плідно у всіх видах мистецтва, а в музиці стилістика «нової фольклорної хвилі» найяскравіше проявилась у творчості Л. Грабовського, Лесі Дичко, Є. Станковича, почасти – у Левка Колодуба, Івана Карабиця, О. Киви, В. Сильвестрова (хорова симфонія на вірші Шевченка).

Тому саме в 60-х роках до стін Київської, Харківської, Львівської консерваторій приходять талановиті молоді композитори, які в подальшому визначають художнє обличчя української музики: Віталій Губаренко, Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Леся Дичко, Мирослав Скорик, Юрій Іщенко, Генадій Ляшенко, Євген Оганкович. Позбавлені умовностей соцреалістичної художньої системи, вони намагаються наздогнати те, що було згаяно в нашому мистецтві протягом попередніх 30-ти років. Усе це суттєво вплинуло на їхній світогляд і знайшло індивідуальне перевтілення у творчості кожного з цих митців.

Разом з тим, продовжується на новому рівні й пісенна лінія, започаткована в попередньому десятиріччі. Серед найяскравіших її представників пригадаємо Олександра Білаша («Два кольори», «Ясени»), Володимира Верменича («Чорнобривці»), які прямо наслідують пісенні знахідки Платона Майбороди. Дещо в іншому напрямку розвивається пісенна творчість Богдана Янівського («Не забудь», «Червона калина»), та Володимира Івасюка («Червона рута», «Водограй») у Львові, для яких притаманне поєднання м'якої, задушевної мелодії, певних особливостей фольклорного викладу та гострої ритміки сучасних естрадних танців.

Важливою особливістю розвитку музичного життя в Україні у цей час стало доволі яскраве ствердження неповторного обличчя і своєрідних

традицій окремих регіонів, а не лише столичного Києва: Слобожанщини з центром у Харкові, Галичини з центром у Львові, південно-українських земель з центром в Одесі. Варто коротко зупинитися на окремих яскравих особистостях, що творили й творять музичну культуру України останніх десятиріч ХХ –початку ХХІ ст.[22, с.229-232]

Останні півтора десятиліття радянської влади (1975-1991), позначені досить суперечливими процесами, помітними часто навіть у творчості одного і того ж автора. З одного боку, все ще збережена зовнішня установка на «ідейну» заангажованість, численні конкурси до партійних дат, які власне в останні роки існування радянської влади проводились особливо посилено, змушуючи багатьох композиторів віддавати належне офіційним потребам і замовленням. З іншого ж боку, виникає можливість, хай і обмежена, та все ж реальна, пізнавати не лише власну спадщину, а й знайомитися з кращими взірцями зарубіжної музики. Вона дозволяла композиторам молодшого покоління, сформованим уже у 70-80-ті рр., шукати власну естетичну позицію, попри офіційні рекомендації, обираючи з доволі широкої палітри художніх орієнтирів. Поступово активізується творчий пошук у найбільших навчальних закладах України. Кожна з п'яти діючих консерваторій формувала власну композиторську школу, яка саме на цьому важливому історичному зламі яскравіше, ніж у попередній період, демонструвала не лише універсальні тенденції чи національну своєрідність, а значно інтенсивніше розвивала суто регіональні традиції.

Поштовх до розвитку нового художнього мислення, який дали нашому мистецтву композитори-«шістдесятники», приніс свої якісні, й навіть кількісні результати. Значно активнішим стає розвиток музичного мистецтва, воно гнучкіше відгукується на запити часу. Із композиторів молодшої генерації, котрі приходять у професійне мистецтво наприкінці 70-х –на початку 80-х рр., можна згадати досить численну когорту музикантів: Михайла Степаненка, Олега Киву, Генадія Саська, Ірину Кириліну, Віктора Степурка, Володимира Зубицького, Ігоря Щербакова, Ганну Гаврилець,

Володимира Шумейка в Києві, Віктора Камінського, Юрія Ланюка, Ольгу Криволап у Львові, Кармелу Цепколенко, Юлію Гомельську в Одесі та багатьох інших [22, с.272-274].

Яскраві творчі особистості отримали значно ширші можливості духовного розвитку та самореалізації, тож на зламі брежнєвської стагнації, численних «палацових переворотів» останнього десятиліття радянської влади, горбачовської «перестройки», на шляху до досягнення незалежності митці напрочуд чутливо вловили атмосферу нового часу, тож можна говорити вже про якісний стрибок композиторської свідомості у цих музикантів.

XX століття характеризується багатогранністю думок у розумінні часу. За всю історію розвитку музичного мистецтва проблеми часу вирізнялися епітетами: стислий, пульсуючий, амфорний, віртуальний. Все це визначення музичного часу. Важливо відрізнити метафізичний час, який від нас не залежить і знаходиться за межею нашого існування, та час, який відчуває людина, – психологічний та художній. Кожний період музичної історії має певний тип виконавців, певний стиль музичних інтерпретацій, пов'язаний з появою нових структурних форм. Якщо визначні твори мистецтва не мають віку, то манера виконання дуже швидко стає застарілою.

На відміну від переважної більшості властивостей виконавської манери минулого, сучасність викристалізувалася на інші, притаманні новому століттю, виконавські прийоми, відібрала все необхідне, відкинула зайве. Одним з найбільших благ людства є можливість вивчати культурну спадщину минулого, розвиваючи і примножуючи кращі традиції вітчизняного музично-виконавського мистецтва. Вітчизняне мистецтво гри на духових інструментах пройшло у своєму розвитку досить важкий, але цікавий шлях, досягнувши помітних успіхів. Авторські інтерпретації, творення чогось власного, зміна встановлених композитором темпів, динаміки, відкрили ширші можливості у системі освіти професійних

музикантів на базі інтеграції наук і накопиченого багатого практичного досвіду.

Серед композиторів другої половини ХХ століття вирізняються імена майстрів-симфоністів Г. Таранова, А. Штогаренка, Г. Майбороди, В. Рибальченка, Д. Клебанова, В. Гомоляки; визначається внесок митців нової генерації в особі Л. Грабовського, В. Губаренка, В. Золотухіна, В. Сільвестрова, М. Скорика, Г. Ляшенка, О. Костіна, Ю. Іщенко, Я. Лапинського і особливо творчоактивних – Є. Станковича та Л. Колодуба. Українські композитори ХХ століття істотно збагатили жанрові й стилістичні риси сучасної музики. Подальші пошуки художньо-виразних можливостей духових інструментів підняли на вищий щабель вимоги до виконавців [8, с.150-170].

Найбільший підйом в сфері вітчизняного духового виконавства припав на другу половину минулого століття, коли про його успіхи заговорили у всьому музичному світі. Для цього еволюційного періоду були характерні постійне зростання майстерності музикантів-виконавців на духових інструментах; активізація їх концертної діяльності з подальшим виходом на міжнародну сольну і конкурсну сцену; розширення навчально-педагогічного та концертного репертуару для духових інструментів; поглиблення науково-методичних доробок у сфері духової інструментальної культури; вдосконалення методів викладання та інтенсифікація загального процесу навчання молодих музикантів. Розквітові вітчизняної духової виконавської школи в першу чергу сприяли: засоби масової інформації; взаємообмін колективами, окремими солістами, нотними виданнями; участь молодих музикантів у міжнародних конкурсах і фестивалях, у роботі конгресів і симпозіумів. Українські виконавці на духових інструментах домоглися значних успіхів в розвитку духового мистецтва поряд з кращими європейськими школами, їх доробками стала велика кількість праць з питань теорії, практики викладання й гри на сучасних духових і ударних інструментах [24, с. 311-320].

Історія розвитку українського виконавства на духових інструментах окреслювалась епізодично у вигляді окремих статей М. Гейліг, К. Мюльберга, Е. Дагилайської та ін. У статті «З історії виконавства на духових інструментах в Одесі (XIX – початок XX століття)» (1989) К. Мюльберг і Е. Дагилайська розглядають формування духового професіоналізму, розвиток оркестрового, ансамблевого і сольного духового виконавства, зародження та розвиток професійного навчання в Одесі [25, с.101-106]. Праці з історії духового виконавства росіян (С. Левін, Ю. Усов) містять факти українського походження. Розвиток інструментальної музики та, зокрема, духової в Росії вивчали також К. Вертков, Б. Діков, Л. Гінзбург, Р. Грубер, М. Зільберквіт, В. Матвеев, Л. Раабен, І. Ямпольський та ін. В працях цих авторів українська духовна музика згадується фрагментарно, принагідно. Такі визначні вчені-музикознавці як Б. Астаф'єв, Ю. Келдиш, Н. Фіндейзен, досліджуючи російську музику, торкалися проблем духового інструментарію та оркестрового виконавства в Україні лише частково. До наукового контексту відомі музикознавці Б. Яворський та Б. Астаф'єв, ввели термін «інтонація» і написали одне з найцікавіших досліджень в історії музикознавства, яке з роками не втратило актуальності і визначає музику як «мистецтво інтонованого змісту». З методичних питань виконавства й педагогіки було видано праці В. Апатського, О. Безуглого, Д. Біди, В. Вдовиченка, С. Ганича, І. Гишки, М. Гребенюка, А. В. Богданова, Карпяка, В. Качмарчика, Ф. Крижанівського, П. Круля, В. Посвалюка, В. Семениченка, О. Федоркова, С. Цюлюпи, В. Швеця та ін. Питання теорії й практики гри на окремих інструментах висвітлено В. Апатським, З. Буркацьким, Р. Вовком, І. Гишкою, В. Гаранем, В. Качмарчиком, І. Кобцем, В. Лебедевим, В. Лубом, В. Посвалюком, В. Семениченком, Є. Сурженком, В. Тихоновим.

Сьогодні кожен з них – це найяскравіший представник сузір'я майстрів, які творили в рамках еволюції українського музично-виконавського мистецтва XX – початку XXI століття. Тому їх безцінний художній і життєвий досвід потребує окремого серйозного вивчення.

З ім'ям В. М. Яблонського (1889–1977) пов'язаний подальший тривалий розвиток і становлення сучасної Київської школи гри на трубі. Він був одним із організаторів Київського симфонічного ансамблю (1926–1930), в якому виконував партію першої труби. Грав у кращих симфонічних та оперних оркестрах під керівництвом К. Дебюссі, О. Глазунова, М. Малько, О. Фріда, В. Ферреро, А. Пазовського, В. Дранішнікова, Е. Клайбера.

Творча діяльність Яблонського у Києві пов'язана також із оркестром Українського радіо, театром опери та балету ім. Т. Шевченка, педагогічним музичним училищем та музично-драматичним інститутом імені М. Лисенка, а з 1934 року – з консерваторією (з 1935 року він – професор, завідувач кафедри). Протягом півстоліття Вільгельм Мар'янович був справжнім лідером виконавців і педагогів в Україні.

Манері виконання Яблонського був притаманний яскравий, саме трубний (а не корнетовий) характер. Сріблястий звук, ажурна техніка, відсутність форсування, оригінальне музичне мислення – ось ті основні риси, що характеризують його незабутню гру. У звуці він цінував силу і шляхетність, був прихильником вільної, природної гри без зайвого напруження, прискорених темпів. Мода на швидкі темпи періодично з'являлася протягом всієї історії сучасного виконавства. Л. Гінзбург – визначний виконавець, диригент, педагог, теоретик – вважає: «Якщо відмічати які-небудь взаємозв'язки, то в прискоренні виконавських темпів з'являються, насамперед, тяжіння до конструктивності музикування, а більш повільні темпи забезпечують відчуття виразного початку, надають слухачу час на охоплення емоційної основи твору, поглиблення в деталі, які збагачують сприйняття». Школу Яблонського пройшли близько 300 чоловік, практично всі трубачі, які працювали в Києві з 30-х по 70-ті роки, були його учнями. З представників довоєнного покоління виділялись Н. Полонський, С. Попов, Г. Самохвалов, М. Рудий, Й. Токарев, Д. Крижанівський, О. Белов; з післявоєнного – М. Бердієв, І. Кобець, М. Брагинський, О. Белофастов, В. Шеремет, М. Солонський та ін. До останнього покоління учнів Яблонського

належать кияни Г. Палкін, В. Литвиненко, А. Бутирін, Ф. Рігін, А. Тарашенко, Л. Щасливий, А. Друщенко, З. Екштейн, Л. Петлицький, В. Посвалюк. Українська виконавська школа орієнтується на просвітництво, натвори високої художньої цінності, вилучення з репертуару творів низькопробних, розрахованих на невимогливий смак, повагу до авторського замислу, установку на змістовну, реалістично-виразну інтерпретацію [26, с. 324].

Гільдія професіоналів-виконавців на трубі, президентом якої був В. Посвалюк, дуже дієва й активна спілка, яка пропагує музику, написану для вічно молодого інструмента – труби, організовує спеціальні конкурси виконавців: Київського відкритого конкурсу юних трубачів [38, с. 85], традиційного міжнародного конкурсу «Мистецтво ХХІ століття», щорічного Всеукраїнського конкурсу молодих трубачів ім. І. Старовецького [39, с. 140], Всеукраїнського конкурсу виконавців на духових інструментах ім. В'ячеслава Старченка [40, с. 89]. У роботі «Трубачі Києва. Минуле і сучасне» [41, с. 80] В.

У наукових дослідженнях П. Круля «Національне духове інструментальне мистецтво українського народу», «Духовий інструментарій в історії української музики», «Історико-стильові джерела становлення рогової музики» розглядаються теоретичні осмислення проблем генезису духового інструментарію в національній музичній культурі України, який впливає з світового інструментознавства. Походження і первісний розвиток духового та ударного музичного інструментарію – надзвичайно суттєве питання як для історії музики, так і для музичної культури взагалі. Більшість наукових досліджень з даної теми присвячена розвитку духового виконавства, духового мистецтва України, яке є важливою ланкою національної музичної культури, наприклад наукові праці В. Богданова «Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні» (від витоків до початку ХХ століття), «Історія духового музичного мистецтва України», «Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у

Києві й Харкові (друга половина XIX – початок XX століття». Названі педагоги – кістяк духового інструментального мистецтва, що уособлює сучасну школу гри на різних духових інструментах. Вони зробили чимало для створення умов щодо розвитку передових форм і методів творчого виховання молодих професійних виконавців, про що свідчить велика кількість лауреатів та дипломантів конкурсів різного рівня[46, с. 106-108].

Вивчення праць провідних теоретиків і практиків мистецтва гри на духових інструментах показує, що в даній сфері виконавської творчості відбувається постійне розширення інтелектуального багажу, осмислення знань, досвіду, цінностей і установок, залишених нам у спадок як попередніми поколіннями виконавців, так і нашими сучасниками. Крім того, узагальнення матеріалів дослідження дозволяє зробити висновок, що генетичні корені виконавської майстерності є багато в чому єдиними для музикантів-виконавців на духових інструментах всіх спеціальностей.

Будь-яка система освіти головною функцією має створення умов для адекватного пристосування людини до тих соціокультурних реалій, які панують в тому чи іншому суспільстві. Зміст музичної освіти залежить від уявлень, потреб, ідеалів певного соціокультурного простору і спрямований на підтримку його засад за допомогою створення певного художнього образу. Немає сумніву в тому, що в умовах нового соціально-психологічного та культурного стану суспільства передавання досвіду музикантів різних поколінь, осмислення їх громадянської позиції, вивчення їх художньо-творчих поглядів є актуальним завданням мистецтвознавства та системи музичної освіти. Їх засвоєння створює об'єктивні передумови для точного виявлення основних векторів соціокультурних цінностей і позитивного механізму формування наукового світогляду, об'єктивного розуміння природи музики, її відтворення та сприйняття як музикантами нової формації, так і слухачською аудиторією. Тому особливо необхідним є сьогодні добір інформації, визначення нескінченного простору культурного матеріалу, що нагромадився відповідно до соціальної потреби, оскільки, з

одного боку, нові умови інформаційно-технічного суспільства вимагають спеціальної і досить широкої освітньої підготовки, а з іншого, нагромадився величезний пласт традиційної культури, який, у свою чергу, потребує трансляції та відтворення в свідомості сучасної людини.

Аналізуючи професійну майстерність і педагогічні методи відомих українських виконавських шкіл, а також відгуки про них диригентів та композиторів, можна окреслити характерні риси духового інструментального мистецтва України: насамперед, перехрещення впливів самотніх історичних традицій українського духового виконавства, класичної західноєвропейської системи мистецтва гри; знання і відчуття стилю виконуваної музики; лідируюча манера виконання соло та оркестрових партій; постійне контактування з провідними музикантами світу, влаштування майстер-класів відомих виконавців. Це надає змогу збагатити та вдосконалити виконавський досвід, вивчити різні напрями розвитку духового виконавства. Повне вираження думки можливе тільки в історії, знання історії духового музичного мистецтва є одним із показників інтелектуального розвитку людства.

2.2. Порівняльний аналіз розвитку духової оркестрової музики в Україні та за кордоном.

Питання, пов'язані з розвитком духової оркестрової музики в західних країнах мають важливе практичне значення під час вивчення аналогічних процесів у цьому жанрі музичного мистецтва в Україні. На хід цих процесів значною мірою впливають об'єктивні історичні національні та соціальні фактори, а також специфічні особливості, притаманні кожній окремій країні [6, с. 11]. Особливо яскраво це простежується у країнах, в яких духовна музика користується популярністю і є однією з важливих складових частин загальнонаціональної культури.

У той же час аналіз світових інтеграційних процесів, які відбуваються зокрема у галузі музичного мистецтва, дозволяє отримати більш повне

уявлення про закономірність цих змін, їх зміст і характер, а також про спрямованість сучасних тенденцій, які спостерігаються у розвитку духової оркестрової музики в Україні [57, с. 27].

Муніципалізація духової оркестрової музики є фактором, який стимулює необхідність концентрації наукових зусиль, спрямованих на вивчення виникаючих у зв'язку з цим явищем проблем.

Європейське регіональне відділення Всесвітньої асоціації діячів духової музики WASBE створене та існує на правах її асоційованого члена і є громадською організацією, яка об'єднує музикантів за їх професійною ознакою. Воно має на меті сприяти розвитку духового музичного мистецтва, виконує важливі комунікативні функції і проводить значну організаційну роботу для втілення цієї мети у життя.

Зокрема інформація про історію і розвиток духової оркестрової музики у західних країнах, яка міститься у системі всесвітньої комп'ютерної мережі Інтернет, надає можливість отримати загальне уявлення про стан справ у цій галузі музичного мистецтва в кожній окремій національній асоціації діячів духової музики, яка є членом WASBE, або має в цій організації свої секції.

Духова оркестрова асоціація міста Форарлберг, розташованого у західній частині Австрії, створена у 1924 р. і є членом Австрійської національної оркестрової асоціації. Вона налічує майже 120 оркестрів, серед яких один військовий і десять молодіжних колективів. Вік музикантів коливається від 13 до 86 років, більшість з яких навчається музиці у громадських музичних школах, решта – в оркестрах. Курси для підготовки диригентів духових оркестрів проводяться в консерваторії міста Брегенц.

За складом оркестри розподіляються на аматорські, молодіжні та громадські, а за функціональним призначенням – на маршові та концертні.

Найдавніше музичне товариство в Австрії було засноване у 1790 р. Пізніше при ньому з'явився невеликий духовий оркестр. Свої оркестри для проведення релігійних процесій мали також деякі церкви. Найбільшого розвитку оркестровий рух в Австрії набуває на початку XIX століття. За

невеликий час тут створюється більше 40 духових оркестрів. 1862 року у місті Вольфурті засновується фабрика музичних інструментів.

Помітною фігурою того часу у галузі духової музики був військовий диригент і композитор Ф. Резек (1843-1912 рр.), який презентував багато громадських концертів, а також проводив активну музичну діяльність.

Після Другої світової війни у Форарлберзі залишився тільки один військовий духовий оркестр.

Музичний репертуар, який виконують духові оркестри Австрії, складає концертна, розважальна, церковна та оригінальна музика австрійських та іноземних композиторів.

Така латиноамериканська країна, як Аргентина не має своїх оркестрових асоціацій. Але в ній існують духові оркестрові секції, які являють собою певний етап на шляху до згуртування всіх причетних до духових інструментів у громадську організацію на зразок WASBE.

Муніципальні духові оркестри знаходяться у великих містах. Вік музикантів, які входять до цих колективів, коливається від 20 до 65 років. Дитячі оркестри, більшість з яких спонсорується, зустрічаються переважно у сільській місцевості. Діти та юнаки в них навчаються разом, в одній групі.

Крім Буенос-Айреса, де розташовані національна та муніципальна консерваторії, а також національного університету в місті Ла-Плата, в Аргентині існує ще 18 громадських консерваторій та одна популярна музична школа, які залежать від міністерства освіти країни. Деякі провінційні музичні товариства мають власні музичні школи. Для підготовки кадрів музикантів і диригентів власні музичні навчальні заклади мають також і збройні сили Аргентини.

Більшість музикантів духових оркестрів, окрім занять у громадських музичних школах, беруть ще й приватні уроки. Там, де немає музичних шкіл, музиканти ходять на заняття до сільських учителів, у минулому військових музикантів, які таким чином готують виконавців для своїх оркестрів.

Історія духової оркестрової музики Аргентини починається з XVIII ст. з появою військових духових оркестрів. Спочатку інструментарій, який у них використовувався, був типовий для іспанських полкових оркестрів. До нього входили флейти, труби, ріжки, барабани та бубни. На початку XIX ст. їх склад удосконалюється і вони вже мали 8 кларнетів, 2 малих флейти, 2 ріжки, 2 фаги, 2 труби, бас-барабан, трикутник, бубон. Більш «рухому» оркестрову секцію склали 11 барабанів і 3 флейти. З другої половини XIX століття серед різноманітних духових інструментів панівне становище належить уже саксогорнам, які замінюють старі музичні інструменти. Військові оркестри часто виступають з концертами на площах міст та в інших громадських місцях.

Це сприяло популяризації духової музики у суспільстві і дало поштовх утворенню цивільних духових оркестрів в Аргентині, які почали формуватися наприкінці XIX ст.

Репертуар оркестрів складають традиційні для військової музики марші та інтернаціональна музика, до якої відносяться класичні увертюри, збірки вибраних, найпопулярніших творів відомих композиторів, фольклорна музика і танго у національних аранжуваннях.

В Аргентині налічується:

- 14 громадських (симфонічних) оркестрів від 40 до 70 музикантів;
- 20 громадських оркестрів (із дорослих і дітей);
- 50 оркестрів охорони від 40 до 50 музикантів;
- 10 приватних оркестрів від 25 до 40 музикантів;
- оркестри вищої школи від 30 до 80 музикантів;
- 25 ансамблів ветеранів від 8 до 22 музикантів.

Деякі церкви мають свої приватні оркестри. В столиці є два великих професійних оркестри – муніципальний і національний, які раз на тиждень виступають з громадськими концертами. Військові духові оркестри розподіляються на:

- (симфонічні) концертні від 76 до 110 музикантів;
- парадні і концертні від 40 до 70 музикантів і від 25 до 40 музикантів;
- кавалерійські духові оркестри, до яких входять тільки духові інструменти та бубни, налічують майже 70 музикантів.

Більшість парадних оркестрів дає також громадські концерти.

Словацька оркестрова асоціація створена у 1990 р. До неї входять 186 членів. У західній, центральній та східній частині країни є центри духової оркестрової музики.

До складу оркестрів входять музиканти віком від 12 до 76 років. У 10 молодіжних оркестрах вік виконавців складає від 12 до 24 років. Більшість музикантів удосконалює свою підготовку в громадських музичних школах. Решта це робить у загальноосвітніх школах, з приватними викладачами, а також у тих оркестрах, в яких вони грають. Диригенти навчаються у консерваторіях. Словацька оркестрова асоціація передбачає курси і клініки для своїх членів, а також проводить дворічні та міні-конкурси.

Духові оркестри у Словаччині з'явилися на початку XIX ст. Пізніше з'явилося багато сільських, фабричних, а також військових оркестрів. Після Першої світової війни велике розповсюдження отримали фабричні духові оркестри, а впродовж соціалістичного періоду в історії цієї країни з'явилося багато нових духових оркестрових колективів.

Однією з відомих особистостей цього часу був композитор і диригент К.Подівіл. Популярними стали склади оркестрів від 12 до 18 виконавців, які записувались на касети, виступали на телебаченні й на концертах.

Репертуар невеликих оркестрів складають в основному танці та музика з вокалом, до якої входить багато народних мелодій, популярних у колишній Чехословаччині. Оркестри, які за складом є більшими, грають польки, вальси, концертні п'єси, а також симфонічні композиції [19, с. 35-36].

Заслуговує на увагу і Вроцлавський оркестр поліції, який складається з 22 чоловік: 20 чоловіків та 2 жінки. Диригентом оркестру є Адам Вітів. Оркестр існує 38 років, веде інтенсивне гастрольне життя. Члени цього колективу виступали у Франції, також перед Папою Йоаном Павлом II у Ватикані, в минулому році відвідали і Україну. Учасники оркестру навчають грі на духових інструментах школярів у Вроцлаві.

Разом з розвитком суспільства поступово відбувалося становлення цих колективів. Удосконалювався інструментарій та склади, збагачувався репертуар, зростали художньо-виконавські можливості, поширювалися громадські функції і визнання у суспільстві як музичного жанру, якому належить важлива роль у його духовному і культурному житті.

Українська ж духовна музика на початку нового століття переживає не найкращі часи. Суттєві зміни у пріоритетах державної політики щодо підтримки (або не підтримки) мистецтва загалом не могли не відбитися і на стані духової музики [21, с. 18].

Розглядаючи тему духової музики в Україні, як і будь-якого іншого жанру музичного виконання, необхідно звернутися до даних статистики й аналізу його сучасного стану. На сьогодні в нашій державі налічується близько 2000 оркестрів. Це військові оркестри, муніципальні, самодіяльні, в тому числі колективи різноманітних установ та організацій. Серед них є оркестри із званням «народний» та «зразковий». Потрібно відзначити, що в 1991 році їх було 3500, а в 1980 – 12000. Така суттєва різниця пояснюється тим, що практично припинили своє існування духові оркестри в середніх освітніх, професійно-технічних училищах, музичних школах. Скорочується кількість дитячо-юнацьких оркестрів у системі шкільних, позашкільних, середніх і вищих навчальних закладів, у Будинках культури, клубах, на підприємствах тощо. Не відстають у цій сумній статистиці і воєнні оркестри.

На жаль, сьогодні духовна музика, як і всі інші музичні жанри, в Україні з мовчазної згоди чиновників просто знищуються. В країні не виготовляються вітчизняні музичні інструменти (раніше в Києві була

фабрика «Орфей»), відсутня належна увага до видавництва нотної літератури, інструментальна музика, в тому числі духовна, не пропагується, і, як наслідок, втрачає до себе інтерес суспільства.

Музична спілка України, Міністерство культури і туризму України, Національна музична академія не контролюють ситуацію і не мають статистичних даних щодо аналізу справ і, відповідно, не здійснюють необхідних дій для вирішення накопичених проблем. Якість підготовки і добору кадрів давно вже бажає бути кращою. Середні і вищі музичні заклади, де готують фахівців для духових оркестрів, перетворюються в установи закритого типу і є недосяжними для конкурсного добору і прийому на роботу талановитих педагогів. Українська школа майстерності виконання духової музики за окремими напрямками (мідні духові інструменти – основні для духового та джазового оркестрів) відстає від європейської на десятки років. Продовжується міграція талановитих виконавців, педагогів, диригентів за кордон, що викликає дефіцит якісних кадрів в Україні [11, с. 36-37].

Сьогодні, коли в політиці і в економіці Україна прагне вибороти своє місце в Європі й у світі, необхідно спрямувати великі зусилля органів державного управління на виправлення цих помилок, адже Україна не одержить визнання країни, гідної до вступу в ЄС чи взагалі до Європи, без визнання її культури і мистецтва [3, с. 37].

Духова музика, оркестрове духове виконавство і військова музика також – це невід’ємні складові частини історично набутого людством музичного мистецтва, що має своє місце, попит у суспільстві і вплив на нього. Вона має давню, багатовікову історію. Саме вона завжди була найяскравішим, доступним, невибагливим і популярним музичним жанром, здатним ефективно впливати на свідомість і психіку людей.

Духовий оркестр – єдиний у виконавчій практиці музичний колектив, який може працювати в будь-яких умовах – на вулиці, в приміщенні, влітку, взимку, в русі та ін.

Духова музика існує у всьому світі навіть у тих країнах, де історично не є традиційною (країни Азії, Африки). Духові оркестри є загальноприйнятим мірилом цивілізованості держави. Особливо вони популярні в державах європейських.

2.3. Становлення і розвиток духових оркестрів Волині.

Духова музика – як відомо, жанр специфічний, але духові оркестри користуються значною популярністю серед масового слухача на Волині. Так, за інформацією «З історії розвитку духової музики на Волинському Поліссі» Ярослава Сверлюка, який вивчав історію розвитку духової музики на Волині, відомо, що у другій половині XIX століття тут набули поширення сільські духові оркестри та ансамблі. На їх укорінення в місцевому середовищі вплинули чеські емігранти, які доповнили поліський інструментарій технічно вдосконаленими аерофонами (труби, флейти, тромбони, валторни). Окрім духових оркестрів, досить популярними були музикування малими формами (квінтети, секстети) [55, с. 96-99].

В архівних фондах обласного архіву збереглися документи, які підтверджують існування духових оркестрів у волинських селах: Малин, Гільча (Гулеч Чеська), Залісся, Сенкевичівка, Великі Дорогостаї, Моковичі, Свинарин та інші. Чеська культура, яку переселенці інтегрували на Волині, стала частиною історії українського народу, гармонійно збагатила культуру Волинського Полісся. Духова музика, принесена чехами, була вже у стадії розквіту, а духові інструменти технічно більш досконалі.

На сучасному етапі Волинь стала центром розвитку духового мистецтва в Україні, де традиційно проводяться фестивалі духових оркестрів, щорічні обласні огляди-конкурси духових оркестрів, ансамблів, виконавців на духових та ударних інструментах серед учнів дитячих музичних шкіл.

Хотілося б детальніше торкнутися теми створення духових оркестрів Волині. У 1958 році при Луцькому міському Будинку культури був створений духовий оркестр. Першим його керівником був Сергій Кузьмович

Юрченко. На той час в оркестрі налічувалось 11 аматорів, пристрасно яких була духова музика. Репертуар складався переважно із творів, які виконували при проведенні громадсько-політичних, культурно-масових заходів.

Перший серйозний успіх прийшов до колективу у 1967 році під час проведення республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва присвяченого 50-річчю Жовтневої революції. Духовий оркестр був нагороджений Дипломом I ступеня та золотою медаллю. За досягнуті успіхи постановою колегії Міністерства культури УРСР йому присвоїли почесне звання «народний самодіяльний».

З 1970 по 1990 роки керівником народного самодіяльного духового оркестру був Ярослав Степанович Андрійчук. За цей період оркестр став зрілим, професійним колективом, хоч і з самодіяльним статусом.

Яскравими і радісними є свята-конкурси духової музики, які за традицію постійно проводяться у місті Луцьку. За високу виконавську майстерність оркестр неодноразово був удостоєний призу «Золота фанфара» та перехідного кубка переможця.

Оркестр – переможець ПтаIII Всесоюзних фестивалів народної творчості, присвячених 70-річчю Жовтневої революції. Нагороджений грамотами першого ступеня та золотими медалями оргкомітету фестивалів.

У 1988 році оркестр брав участь в I Всесоюзному конкурсі марш-параді духових оркестрів в Москві присвяченому Дню Перемоги і був нагороджений грамотою та дипломом військово-оркестрової служби Міністерства оборони СРСР.

У 1989 році колектив став переможцем республіканського телетурніру «Сонячні кларнети» і в цьому ж році приймав участь у святкуванні дні міст Хелма та Грубешова (Польща).

З призначенням в 1990 року на посаду керівника, музиканта-професіонала Анатолія Вихованця, концертна афіша оркестру збагатилася музичними шедеврами напівзабутих, невідомих широкому загалу українських композиторів; оригінальними перекладами для оркестру

музичних творів композиторів-класиків; музикою яскравою за змістом та цікавою за виконавськими прийомами.

Щорічно оркестр дає понад 30 сольних концертів, що відбуваються в клубних установах міста, актових залах підприємств та установ, Театральному майдані та майдані біля головного корпусу СНУ, мікрорайонах міста, парку культури та відпочинку ім. Лесі Українки. Крім цього, оркестр постійний учасник святкових концертів, обласних і міських культурно-мистецьких свят, фестивалів, конкурсів, марш-парадів, урочистих мітингів.

За 58 років безперервної творчої діяльності в колективі склалися багаті традиції концертного виконавства, сформувався репертуар із кращих зразків світової та вітчизняної музики різних епох і стилів, враховані сьогоденні запити і смаки публіки.

Витоки історії духового оркестру Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського сягають подій півстолітньої давнини, і пов'язані вони зі створенням духових оркестрів Луцького музичного училища та Луцького училища культури. Серед колишніх керівників колективу – С. Юрченко, В. Пилипчук, Є. Коваль, В. Шолохов, С. Кучер. Найвищі здобутки оркестру колишнього музичного училища пов'язані з періодом діяльності його керівника і диригента, випускника Київської державної консерваторії Геннадія Тарана, а оркестру училища культури – із діяльністю заслуженого працівника культури України Анатолія Трофимовича. Якісно новий етап розвитку оркестру розпочався у 1998 році. Завдяки ініціативі директора училища заслуженого працівника культури України Василя Григоровича Панасюка значно зросла концертна активність колективу. Понад десять років оркестр є творчим ядром знаного в регіоні концертно-профорієнтаційного проекту «Молодь Волині: шляхами професійного становлення». Як такий він неодноразово виступав на різноманітних сценах та концертних майданчиках міста Луцька та районних центрів області – Володимирі-Волинському, Іваничах, Ковелі, Маневичах, Рожищах, Колках, Локачах, Камінь-Каширському, представляв своє

мистецтво слухачам у Республіці Польща (Перемишль, Люблін, Щецин, Красностав) та Білорусі (Брест), окремі концертні програми були записані на радіо та телебаченні. Починаючи з 2008 року, оркестр набрав нового творчого дихання. З колективом почав працювати авторитетний педагог та досвідчений диригент, завідувач відділу оркестрових духових та ударних інструментів училища Микола Броніславович Чорний. Чорний Микола Броніславович професійну музичну освіту здобув у Національній Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського (тепер музична академія України ім. П. І. Чайковського), яку закінчив у 1985 р., отримавши кваліфікацію викладача, соліста оркестру. Трудову діяльність викладач розпочав у 1985 р. викладачем туби Луцької ДМШ № 2. З 1988 р. Волинське державне–Луцького державного музичного училища (з 1997 р. училище культури і мистецтв, з 2010 р. – імені І. Ф. Стравінського), де й працює до сьогодні. З 2001 р. – голова асоціації духових та ударних інструментів Волинської обласної організації Національної Всеукраїнської музичної спілки. У 2011-2013 рр. – заступник директора з навчальної роботи Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського. З 2013 р. – голова предметно-циклової комісії оркестрових духових та ударних інструментів училища. Вагомою ділянкою роботи М. Б. Чорного є його діяльність як диригента духового оркестру Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського. Під його керівництвом колектив неодноразово виступав на сценах обласного та районних центрів області, а також за кордоном у Республіці Польща (Замость, Красностав, Люблін, Щецин, Лобез) та Білорусі (Брест).

Окремі програми колективу були записані обласним радіо та телебаченням. У червні 2011 р. духовий оркестр училища під керуванням М. Б. Чорного став володарем Гран-Прі XVI Міжнародного конкурсу-фестивалю духових оркестрів у м. Лобез (Республіка Польща), а у липні 2013 року виступав з концертами у Республіці Франція з нагоди відзначення Дня

Незалежності. У 2014-2015 рр. колективом проведено низку благодійних акцій на підтримку Українських Збройних Сил. Сьогодні у репертуарі колективу – широка палітра творів академічного, народного та естрадного спрямування, що виконуються як у оригінальних версіях, так і аранжуваннях волинських авторів – Анатолія Вихованця, Анатолія Безушкевича, Миколи Чорного. Особливу увагу колектив приділяє творам національно-патріотичної тематики. Серед таких – увертюра до опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба», фрагменти опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», сцени з опери «Гайдамаки» Юлія Мейтуса, численні вокально-інструментальні композиції на слова Тараса Шевченка та за мотивами творчості легенди української естради Володимира Івасюка. Протягом багатьох років духовий оркестр училища є незмінним учасником міських та обласних концертів до Дня Незалежності України, Дня захисника Вітчизни, різноманітних конкурсів-оглядів та фестивалів. У рідному місті та за його межами духовий оркестр Волинського державного училища культури і мистецтв ім. І. Ф. Стравінського має свою, давно сформовану, слухацьку аудиторію, що з нетерпінням чекає кожного виходу колективу на сцену[72].

На території Волинської області діють народні аматорські духові оркестри в таких містах: Горохові (з 1986 р.), Камені-Каширському (з 1947 р.), Нововолинську (з 1989 р.), Маневичах (з 1986 р.), Ківерцях (з 1982 р.), Рожищах (з 1956 р.), Ковелі (з 1946 р.).

Можна стверджувати, що духове музичне мистецтво на Волині живе і продовжує свій подальший розвиток. Про це свідчить участь духових оркестрів у численних фестивалях. Наприклад, у селищі Дубище Рожищенського району відбувся обласний фестиваль-конкурс народного танцю та духової музики «Мальованка-2014», присвячений 200-річчю з дня народження Т.Г. Шевченка.

В Луцьку відбувся ІХ Міжнародний джазовий фестиваль «Art Jazz Cooperation 2016». Захід був спрямований на підняття духу та плекання

культурних цінностей серед лучан та гостей міста, а також на збір коштів на благодійність.

Фестиваль традиційно відбувався у Луцькому замку XIV століття – знаковому місці для нашого міста, адже саме тут у XV ст. відбувся З'їзд європейських монархів.

Багато проблем існує у розвитку духових оркестрів. У більшості районів музиканти збираються лише за день-два до урочистих свят. Духові оркестри – рідкість у концертних програмах, не кажучи вже про відсутність в репертуарі класичних творів. Тож пора подивитися правді у вічі: духові оркестри існують лише завдяки ентузіазму кількох. Та й він згасає, нашттовхуючись на перешкоди. Перша – відсутність інструментів, багато з них уже вийшли з ладу, їх ремонтують вкрай мало. Друга проблема в музичному мистецтві – це кадри, а духова музика – не виняток.

Останнім часом знаходимо ствердження про консерватизм духової музики, на Волині зокрема, криз у цього музичного жанру, втрату його соціальних перспектив. В окремих випадках ці ствердження є підставою для формування негативного ставлення до духової музики, іноді й відвертої її дискримінації. На наш погляд – це штучно створена проблема, в основі якої покладені не розуміння місця і значення духової музики у житті суспільства. Духова музика – це не тільки урочистості та військові ритуали. На проведенні народних свят відпочинку, під час професійних заходів вона завжди знаходить свою стежку до людської душі і разом з нею продовжує своє життя. Тож на випадково останнім часом бурхливого розвитку набрала зарубіжна концертна діяльність духових оркестрів, що свідчить про їх міжнародне визнання. Тому балачки про кризу духової музики не мають ніяких підстав і дарма деякі музичні скептики квапляться списати її з рахунку.

Отже, духове музичне мистецтво на Волині в нових умовах продовжує розвиватись, відкриває величезні, ще не використані можливості, набуває якісних змін. У своєму русі воно, з одного боку, інтегрує глибокі народні

витоки, національну спадщину, а з другого – сучасні тенденції у розвитку жанру, залишається важливою складовою частиною культури свого народу.

Висновки до розділу 2

Підсумовуючи вищезначене, можна дійти висновку, що шляхи, за якими відбувався розвиток духових оркестрів на Заході, мають багато спільного з розвитком цього музичного жанру в Україні. Це стосується не тільки соціально-професійної бази духової оркестрової музики – муніципальних, аматорських дорослих та дитячих, військових духових оркестрів, їх вікового та освітнього рівнів, але й традиційного «духового» репертуару, який виконується під час урочистих подій, а також на концертній естраді.

Вивчення динаміки цих процесів у сучасних умовах може мати важливе значення і відігравати значну роль під час визначення оптимальних прогнозів подальшого розвитку духової оркестрової музики в Україні.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши духову музику, історичні передумови, актуальні проблеми її розвитку в контексті музичної культури України можна зробити певні висновки.

Історія розвитку духових музичних інструментів зафіксована на всіх етапах розвитку людства, починаючи з первіснообщинного ладу і до сьогодення. Розвиток древньої української музичної культури зазнавав значного гальмування і піднесення, але великі культурні досягнення часів Київської Русі навіть після її розпаду збереглися в народних традиціях і згодом стали фундаментом для виникнення і подальшого розвитку музичної культури, в тому числі духової, вже трьох братніх східнослов'янських народів.

Найбільший підйом в сфері вітчизняного духового виконавства припав на другу половину ХХ століття, коли про його успіхи заговорили у всьому музичному світі. Для цього еволюційного періоду були характерні постійне зростання майстерності музикантів-виконавців на духових інструментах; активізація їх концертної діяльності з подальшим виходом на міжнародну сольну і конкурсну сцену; розширення навчально-педагогічного та концертного репертуару для духових інструментів; поглиблення науково-методичних пошуків у сфері духової інструментальної культури; вдосконалення методів викладання та інтенсифікація загального процесу навчання молодих музикантів. Розквіту вітчизняної духової виконавської школи, в першу чергу, сприяли: засоби масової інформації; взаємообмін колективами, окремими солістами, нотними виданнями; участь молодих музикантів у міжнародних конкурсах та фестивалях, у роботі конгресів і симпозіумів. Українські виконавці на духових інструментах домоглися значних успіхів у розвитку духового мистецтва поряд з кращими європейськими школами, їх доробками стала велика кількість праць з питань теорії, практики викладання й гри на сучасних духових і ударних інструментах.

Розгляд процесу організації музичних цехів, розвитку українського духового інструментально-ансамблевого виконавства в контексті інших видів та жанрів музикування (опера, балет, хорова музика, сольний спів тощо) дає змогу зробити висновки про своєрідність виразових засобів, що визначали національну характерність вітчизняного духового виконавства, яке, перебуваючи під благотворним впливом європейських виконавських шкіл, виявилось здатним на власній основі освоїти здобутки європейської композиторської школи та досягти у виконавстві помітних висот майстерності.

Розвиток духової музики у контексті музичної культури України ХХ століття відображає характерні риси соціокультурних процесів, що відбуваються, а саме: формування професійної свідомості на фоні зростання етноцентристських тенденцій та орієнтацій.

Духова музика, охоплюючи своїми засадами майже всі сфери соціокультурної життєтворчості суспільства, демонструє універсальні якості, притаманні національним культурним традиціям у галузі виконавської діяльності.

Визначаючи актуальні проблеми розвитку духової музики в Україні, можна зробити такі висновки. На жаль, сьогодні духова музика, як і всі музичні жанри в Україні має свої проблеми. В країні не виготовляються вітчизняні музичні інструменти, відсутня належна увага до видавництва нотної літератури. Середні і вищі навчальні заклади, де готують фахівців перетворюються в установи закритого типу, і є недосяжними для конкурсного відбору і прийому на роботу педагогів професіоналів. Продовжується міграція талановитих виконавців, педагогів, диригентів за кордон, що викликає дефіцит якісних кадрів в Україні.

Таким чином, духове музичне мистецтво в Україні у нових умовах продовжує розвиватись, відкриває величезні, ще не використані можливості, набуває якісних змін. У своєму русі воно, з одного боку, інтегрує глибокі народні витоки, національну спадщину, а з другого – сучасні тенденції у

розвитку жанру, залишається важливою складовою частиною культури свого народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею / В. Аскоченский. – Киев: Типография Университета Св. Владимира, 1856. – Ч. 1. – 913 с.
2. Ашик А. Керченские древности. О Пантикапейской катакомбе, украшенной фресками/ А. Ашик.– Одесса, 1845. – 280с.
3. Байло Н.П. Основні напрями і завдання державного управління розвитком музичної культури в сучасних умовах / Н.П. Байко // Ефективність державного управління: Зб. наукових праць. – Вип.23. – Львів, 2010. – С. 37-45.
4. Беклемішев Г. Огляд музичного життя /Г. Беклемішев // Музика. – К.,1923. – С. 37-40.
5. БычковаА. Летописный сборник, именуемый Тверской летописью / БычковаА. –М., 1863. – 504 с.
6. Бодня В. До проблеми нових форм музичної освіти в реаліях сучасності/ В. Бодня // Творчість у контексті розвитку людини: Матеріали науково-практичної конференції 23-24 травня 2003 року. – К., 2004 . – С. 11-18.
7. Высоцкий С., Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской / С. Высоцкий, И. Тоцкая // Культураи искусствоДревней Руси. – Л., 1967. – С. 50-57.
8. Гинзбуг Л. Избранное / Вопросы теории и практики дирижирования / Л. Гинзбуг. – М., 1981. – С. 150–244.
9. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики/ М. Гордійчук // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна, 1971. – Вип. 6. – С. 52-112.
10. Греков Б. Автор «Словоо полку Игоревем» и его время / Б. Греков // Историк-марксист. – М., 1938. – С. 30-54.

11. Григор'єв Г.М. Проблеми оркестрового духового виконавства і шляхи розвитку духової музики в Україні на сучасному етапі / Г.М. Григор'єв // Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції 22-23 листопада 2007 року. – К., 2007. – С. 36-45.
12. Гутри М. Диссертации о русских древностях / М. Гутри // Маяк. – 1844.– Т. 13, кн. 25, гл. III. – С. 72-75.
13. Грінченко М. Вибране / упор. і ред. М. Гордійчука. – К.: Державне видавництвообразотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 530 с.
14. Грінченко М.О. Матеріали до музичного словника: Цехи музичні на Україні / М.О. Грінченко// ІМФЕ, 1959. – С. 2-3.
15. Дмитриева А. Памятники литературы Древней Руси / А. Дмитриева. – М., 1978. – 463с.
16. Довженко В.Д. Музичний побут України в «Енеїді» / В.Д. Довженко// Народна творчість та етнографія. – 1969. – № 6. – С. 56 – 59.
17. Дувірак Д. «СУПром в контексті епохи» / «Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи» / Д. Дувірак. – Львів, 1997. – С. 7-14.
18. Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті / К. Зіновіїв. – К.: Наукова думка, 1971. – 392 с.
19. Іванов Л.Ф. Деякі питання розвитку духової оркестрової музики в Західних країнах / Л.Ф. Іванов // Творчість у контексті розвитку людини: Матеріали науково-практичної конференції 23-24 травня 2003 року. – К., 2004. – С. 35-36
20. Иконников В.С. Киев в 1654 – 1855 гг./ В.С. Иконников//Киевская старина. – 1904. – №9. – 356 с.
21. Карнак А. Українська сучасна музика початку ХХІ століття/ А. Карнак // Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Збірник наукових праць з мистецтва і культурології. – К., 2010. – Вип.7 – С.18-22.

22. Кияновська Л.О. Українська музична культура: Навч. Посіб /Л.О. Кияновська. – Львів: «Тріада плюс», 2008. – 344с.
23. Клименко П. Цехи на Україні. Т. 1 / П. Клименко. – К., 1929. – С. 3-21.
24. Круль П. Ф. Духовий інструментарій в історії української музики / П. Ф. Круль // Наука і сучасність. – К.: Логос, 1999. – Ч. IV. – С. 311-320.
25. Круль П. Ф. Історико-стильові джерела становлення рогової музики. Професійна підготовка фахівців вищої школи в умовах оновленої парадигми освіти: зб. наук. праць / П. Ф. Круль // Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Харків: Вид-во «Каравелла», 1999. – С. 101-106.
26. Круль П. Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу / П. Ф. Круль // Малодосліджені сторінки історії. – К.: Вид-во НАН України, 2000. – С. 324-326.
27. Лебедева А. Древняя Русь XI – XVII века. Т. 1 / А. Лебедева // История русской музыки. – М., 1903. – С. 15-48.
28. Левашова О. История русской музыки. Т. 1 / О. Левашова, Ю. Келдыш, А. Кандинский. – М., 1983. – 384 с.
29. Лазаревський А. Описание старой Малороссии. Т. 1/ А. Лазаревский. – Киев, 1888. – 256 с.
30. Лазаревский А. Описание старой Малороссии. Т. 3 /А. Лазаревский. – Киев, 1902. – 456 с.
31. Латышев В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе/ В. Латышев // Вестник Древней истории. – М.-Л., 1948. – №2 /24/. – С. 266-270.
32. Латышев В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе /В. Латышев // Вестник Древней истории. – М., 1947. – №4 /22/. – С. 285.
33. Латышев В. Известия древних писателей о Скифии и Кавказе/ В. Латышев // Вестник Древней истории. – М.-Л., 1948. – №2 /20/. – С. 331.
34. Макаренко М. Маріупольський могильник / М. Макаренко. – Київ, 1933. – 250с.

35. Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. / Й. Миклашевський // Наукова думка. – Київ. – 1967. – С. 22-87.
36. Назаревский А.А. К истории киевского музыкантского цеха/ А.А. Назаревский. – Киев, 1913. – 367 с.
37. Подобедова О. Миниатюры русских исторических рукописей/ О. Подобедова. – М., 1965. – 340 с.
38. Посвалюк В. Педальні звуки в світлі сучасного погляду на роботу амбушура трубача / В. Посвалюк // Дослідження, досвід, спогади. – К.: КССМШ ім. М. В. Лисенка, 2000, – С.85–87;
39. Посвалюк В. Питання методики та самоконтролю в щоденних вправах учня-трубача / В. Посвалюк // Дослідження, досвід, спогади: [зб. наук. праць; вип.І]. – К.: КССМШ ім. М. В. Лисенка, 1999. – С.140–148.
40. Посвалюк В. Психологічна підготовка у виконавчій діяльності трубача / В. Посвалюк // Дослідження, досвід, спогади: [зб. наук. праць; вип. І]. – К.: КССМШ ім. М. В. Лисенка, 1999. – С. 88–93.
41. Посвалюк В. Трубачи Києва: прошлое и настоящее (историко-биографический очерк). / В. Посвалюк. – К.: ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского, 2000. – С.80.
42. Посвалюк В. Щоденні вправи учня-трубача: навч. посіб / В. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 40 с.
43. Прац Э. Лаврентьевская и Троицкая летописи. Т. 1 / Э. Прац . – 1846. – 267 с.
44. Ріпко О. У пошуках страченого минулого / О. Ріпко. – Львів: Каменяр., 1996. – 286с.
45. Рудчук Ю.А. Виконавство на духових інструментах в Україні як складова частина оркестрового мистецтва з початку XVIII до першої чверті XX ст./ Ю.А. Рудчук // Тези доповідей Всеукраїнської науково-творчої конференції «Проблеми розвитку художньої культури», 1994, м.Київ. – К.: КДІК, 1994. – С. 62-64.

46. Рудчук Ю. А. Виконавство на духових інструментах в Києві кінця ХІХ – поч. ХХ ст. / Ю. А. Рудчук // Тези доповідей Міжнародної наукової конференції “Образ епохи: культурне середовище Києва кінця ХІХ – поч. ХХ ст.”, 1995, м. Київ. – К.: Фонд відродження культурного середовища Києва, 1995. – С. 106–107.

47. Рудчук Ю.А. До питання розвитку виконавства на духових інструментах у Києві на шляху доінструментального професіоналізму (поч. ХVІІІ – перша чверть ХХ ст.) /Ю.А. Рудчук // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. У 2-х частинах. Частина ІІ. – К., 1998. – С. 160-173.

48. Рудчук Ю.А. Духові інструменти в Україні як складова частина оркестрового мистецтва / Ю.А. Рудчук // Нові дні. – Toronto, ont. Canada, 1994. – вересень-жовтень. – С. 32-34.

49. Рудчук Ю.А. І звучали духові оркестри/ Ю.А. Рудчук // Музика. – 1999. – №4, 5. – С. 28.

50. Рудчук Ю.А. Особливості музикування на духових інструментах у громадському побуті в Україні у ХVІІІ-ХІХ століттях / Ю.А. Рудчук // Вісник КНУКіМ: Зб.наук.праць.- Вип. 4. – К., 2001. – С. 130-140.

51. Рудчук Ю.А. Розвиток виконавства на духових інструментах у Києві від початку ХVІІІ – до першої чверті ХХ ст./ Ю.А. Рудчук // Тези доповідей науково-творчої конференції професорсько-викладацького складу факультету народної художньої творчості КДІК «Художня культура та проблеми підготовки професійних кадрів в умовах українського духовного відродження». – К.: КДІК, 1993. – С. 53-54.

52. Рудчук Ю.А. Срібні звуки духових / Ю.А. Рудчук // Музика, 1995. – №1. – С. 26-27.

53. Самоквасов Д. Древние земляные насыпи и их значение для науки. Т. I. / Д. Самоквасов // Древняя и новая Россия. – М., 1876. – 437с.

54. Самоквасов Д. Могила Русской земли [Описание археологических раскопок и собрания древностей профессора Д.Я.Самоквасова] / Д.

Самоквасов // Труды Московского комитета по устройству Черниговского археологического съезда. – М., 1908. – Вып. 3. – 271с.

55. Сверлюк Я. З історії розвитку духової музики на Волинському Поліссі/ Я. Сверлюк // Поліссезнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне: Волинські береги, 2001. – С. 96-99.

56. Сецинский Е. Материалы для истории цехов в Подолии / Е. Сецинский. – Каменец-Подольск, 1904. – 78 с.

57. Сікорська І. Здобутки та проблеми музичного життя України 90-х рр. ХХ ст. / І. Сікорська // Матеріали до українського мистецтвознавства. – Вип.3. – К., 2003. – С. 27- 30.

58. Соломоник Э. Новые эпитафические памятники Херсонеса. Лapidарные надписи / Э. И. Соломоник. – Киев : Наукова думка, 1973. – 283 с.

59. Сумцов Н.Ф. Иоанъ Вишенській/ Н.Ф. Сумцов // Киевская старина. – 1885. – № 4. – С.663-680.

60. Феофилакт Симокатта. История / Симокатта Феофилакт. – М., 1957. – 224с.

61. Фільц Б. Музична культура східних слов'ян. Т. 1 / Б. Фільц // Історія української музики. – Київ, 1989. – С. 138-140.

62. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. / Н. Финдейзен // Вісник ХДАДМ. – М.-Л., 1928. – Вып. 1. – 306с.

63. Хойновский И. Археологические сведения о предках славян и Руси / И. Хойновский. – Киев, 1896. – 223с.

64. Черныш А. Новые находки из раскопок стоянки Молодова 5 на Днестре // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры/ А. Черныш. – М., 1956. – Вып. 63. – С. 150-151.

65. Черныш А. Флейта палеолитического времени / А. Черныш // Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры. – М., 1955. – Вып. 59. – С. 129-130.
66. Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание / А. Шафонский. – Киев, 1851. – 656 с.
67. Шахматова А. Ипатьевская летопись. Т. 2 / А. Шахматова // Полное собрание русских летописей. – 4-е изд. – М., 1962. – С. 436-450.
68. Шовкопляс А. Археологические открытия 1969 г. / А. Шовкопляс. – М., 1970. – 289 с.
69. Шпирт Андрей Михайлович. Этноконфессиональные отношения на восточных землях Речи Посполитой в середине XVII в. : еврейско-христианские отношения: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.03 / Шпирт Андрей Михайлович; [Место защиты: Ин-т славяноведения РАН]. – Москва, 2009. – 356 с.
70. Штриттер Ив. Известия византийских историков, объясняющие Российскую историю древних времен и поселения народов. О славянах. / Ив. Штриттер . – Спб., 1770 . – Ч. I. – 323с.