

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

КРУЛЬ Петро Франкович

УДК 788 (477) (09)

**ГЕНЕЗИС ДУХОВОГО ТА УДАРНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ**

спеціальність: 17.00.01 – теорія і історія культури

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства



КИЇВ – 2000

315.7-73 (25K)

008

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00761816 (T)

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського.

Науковий консультант:

доктор мистецтвознавства **Апатський Володимир Миколайович**, професор кафедри духових та ударних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, м. Київ.

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства **Давидов Микола Андрійович**, Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, професор кафедри народних інструментів, м. Київ;

доктор мистецтвознавства **Муха Антон Іванович**, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України, провідний науковий співробітник, м. Київ;

доктор історичних наук **Панченко Петро Пантелеймонович**, Інститут історії України НАН України, професор, зав. відділом історії України, м. Київ.

Провідня установа:

Харківська державна академія культури, кафедра теорії та історії культури.

Захист відбудеться «24» січня 2001 р. о 15.30 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського (01001, Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

Автореферат розісланий 22 грудня 2000 р.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради

I.M.КОХАНИК

Актуальність дослідження. Дудки, флейти належать, як відомо, до давніх інструментів. Просвердлені кістки тварин, особливо птахів, трапляються в давніх європейських та американських гробницях і печерах разом з витворами кам'яного віку. Використовувались також роги антилопи або зубра, видовбані клики мамонта, головним чином, бамбукові стволи, пізніше - і штучно зроблені теракотові дудки. Отвір для вдунання повітря знаходився або в її кінці, або ж прорубувався з боку. Відкритий кінець облаштувався мундштуком з гірської смоли з вузькою щілиною.

Такі першопочаткові дудки відтворювали лише один звук, могли знову ж таки служити для сигналізації подібно до тих сигнальних флейт, багаточисельні різновиди яких досить широко використовувались первісною людиною. Відомі й подвійні дудки, які також засвідчують потребу в посиленні звука. Якщо кілька дудок різних у звуковисотному відношенні використовувались одночасно кількома виконавцями, то при цьому поступово могли виділитися, навіть якщо вони не були знайдені і у співі, - три основні інтервали, що полонили слух своєю близькістю до однозвучності. Порівняно з непіддаванням вишколу людському голосу дудка володіє тією перевагою, що у той час, коли людський голос легко вібується у великих межах, дудка краще витримує звук на певній висоті. Таким чином, консонансні співвідношення могли бути тут знайдені ще простіше, що, напевно, насправді й відбувалося.

Який-небудь винахідливий майстер первісних часів міг осягати різних звуків на одному й тому ж інструменті, проробивши в ньому кілька отворів. При тому отвори спочатку пророблялись не тільки за вимогами акустики, а й залежно від зовнішніх обставин, як цьому, наприклад, дозволяли бамбукові вузли, а здебільшого їх розміщували в симетричному порядку, після цього видобували ті звуки які у них відтворювались. Згодом поступово удосконалюваний слух вносив свої благополучні інтервали також і щодо дудок.

У духових інструментів спостерігалось ще одне явище, яке повинно було зовсім, незалежно від відкриття одночасного звучання, привернути увагу до консонансних інтервалів: це явище обертонів, поява яких виникала в наслідок надмірного передудання. Цілком можливо, що при створенні флейти Пана у багатьох випадках керувались обертонами. Однак така послідовність не могла бути єдиним джерелом консонансних інтервалів уже хоча б тому, що такі знаряддя побутували в тих племенах, у яких повністю відсутні духові інструменти. А ще й тому, що до використання "одночасних" звуків в октаву або квінту повинні були спонукати, перш за все, особливості цього роду звучання, і, зрештою, тому, що обертони під час передудання, як правило, відтворювались нечисто.

Одночасно інструмент зі своїми фіксованими тонами є бажаною опорою під час співу. Завдяки цьому вдалося закріпити ті звукові звороти, що вироблялись тим чи іншим співаком, викликаючи наслідування в інших. За допомогою дудок надавалась можливість надійніше, ніж при одному співі, передавати наспіви з покоління в покоління. Саме в такий спосіб інструменти прийшли на допомогу співу (як письмо - мові).

Історія вивчення музичних інструментів налічує кілька тисячоліть. Свідчення про інструментарій, а також, хоча й меншою мірою, про інструментальну музику можна виявити в писемних пам'ятниках Давнього Єгипту, Вавилону, Палестини, Китаю, Індії, античної Греції і Риму, Середньовічної Європи, Близького і Середнього Сходу, на слов'янських землях.

Перші інструментознавчі спостереження і роздуми тісно пов'язані з цілим комплексом суспільного життя і світогляду давніх цивілізацій. Вони характеризуються щонайменше п'ятьма припущеннями. Тематика і цільові вказівки перших описів прямо зумовлені специфікою і завданнями виробничих процесів, магічних дійств та ритуалів, а також місцем і роллю в них музичного інструментарію. Провісником вчень, як відомо, були міфи, легенди, оповіді, що залишили свій відбиток на міфологічних і епічних замальовках давніх пам'яток з інструментознавчої думки. Становлення первісного вчення про походження музики, музичного інструментарію, особливо писемне закріплення його пов'язане з процесом племінної консолідації, формування й розвитку ранніх держав. З часів Давнього Єгипту до пізнього Середньовіччя, Відродження, епохи еволюції і загибелі феодальних держав окремі повідомлення про музичний інструментарій стали важливою часткою естетико-філософського вчення. Це вчення закріплювало соціальне, загальнодержавницьке значення інструментарію й музики в цілому, регулювало умови, форми і методи її належного втілення, а тому виконувало не тільки констатаційну функцію, а й було свого роду законодавчим документом. Поряд з цим незначне поширення таких текстів обмежувало сферу їх функціонування в рамках придворної і храмової культури.

Народне музичне мистецтво в давніх пам'ятниках або взагалі не висвітлювалось /у Західній Європі/, або регламентувалось /на Сході/, притому регламентувалось досить жорсткими обмеженнями. Інструментознавчі, як і загальнофілософські погляди давніх і середньовічних часів позначені наявністю поцінних рис і тенденцій. Це зумовлено, по-перше, об'єктивними законами еволюції культури, історико-типологічною стадіальністю розвитку суспільства і мислення; по-друге, традиційністю поглядів, що відображали культмагічні і міфологічні догми світогляду древніх; по-третє, історичними взаємозв'язками культур, міграцією, обміном і спадкоємністю наукових концепцій, окремих ідей між країнами давніх і середньовічних світів стосовно сфер пізнання музики.

Однак у світобаченні давніх мислителів /античних і східних/ інструментальна музика не виділялась із синкретичного цілого. Навіть Ірайхвер визнавав істинним тільки об'єднання поезії, музики і драми. Народа вважав музикою і пісню, і звучання музичних інструментів, і танець. Фарабі уже чітко розрізняє поняття інструментальної і вокальної музики, вказуючи при цьому на походження музики з "вільного мистецтва". Він присвятив цілі розділи свого трактату проблемі походження музики та винаходу музичного інструментарію. У дослідженнях античних і середньовічних вчених знаходимо і перші спроби виявлення календарної й обрядової приуроченості, функціональної стратиграфії музичного інструментарію. Ще Квінтіліан розділяв інструменти на чоловічі й жіночі, пов'язуючи їх зі спокоем та відповідністю станом афекту.

А. Шарнгадьева диференціює інструментарій залежно від застосування його в побуті, саме - відправлення в дорогу на святах, на весіллях, при посвяті у випадку біди і хвилювання, війн, у драмах, виокремлює різновиди музики - культову й світську. Кей-Кавус розрізняє музику для старих /пакс/, для молоді /хафіф/, для дітей, жінок і навіть... для легковажних чоловіків, а також музику, яку потрібно виконувати зимою, влітку.

Організаційна основа інструментознавства слов'ян сягає епохи становлення писемності у Східній Європі. Перші згадки про музичний інструментарій датуються початком X ст. - у Чехії, Болгарії та інших південно-слов'янських землях, у XI-XII ст. у Польщі /на латині, пізніше також польською мовою/, на Русі /спочатку на територіях теперішньої України і Білорусі/ - старослов'янською мовою.

Ранній період становлення слов'янського інструментознавства /доXVI ст./ пов'язаний з рукописною традицією. Несприятливі умови розвитку інструментальної музики були зумовлені боротьбою церкви з ересю із залишками язичництва, але незаперечним є пізнання інструменталізму слов'янського періоду. У цю епоху з'являються також перші згадки про окремі духові музичні інструменти, їх побутування, тлумачення окремих музичних понять, зображення музикантів під час гри. Починаючи з XIV ст. в рукописних, а пізніше, в друкованих джерелах кристалізуються інструментознавчі уявлення, робляться спроби опису виготовлення і класифікації музичного інструментарію за способами звуковидобування.

Свідчення про музичний духовий інструментарій становлять суттєву частину музично-теоретичної науки слов'ян, яка веде свій початок від наукових розвідок болгарина І.Кукузеля /XII ст./, чехів І.Моравського/XIII ст./, І.Правського /XVII ст./, українця М.Дилецького /XVIII ст./, поляка Л. Ободзинського /XVIII ст./ Уявлення про природу й генезу музичного духового інструментарію перебувають у тісному взаємозв'язку з морально-етичними й естетичними концепціями музики того часу. "Музика зупиняє вітер", - стверджує І.Правський; М.Дилецький веде походження інструментарію від сьомого коліна Адама.

Спорадично з'являються інструментознавчі описи, наукові спостереження у XVIII-XIX ст., а починаючи з XVII ст. в Польщі, XVIII і XIX століть - у більшості інших слов'янських народів духовий інструментарій стає об'єктом спеціальної уваги. Інструментознавство /зокрема і свідчення про духові музичні інструменти, рогові оркестри/ вивчається як важлива складова в наукових дослідженнях з музичної акустики і матеріалознавства /починаючи від М.Ломоносова, Л.Ейлера, М.Головіна/, з історії музики, музичної етнології і археології /в Л.Ободзинського, перших книгах і дисертаціях з російської і української музики Я.Штеліна, М.Гютрі, І.Х.Гінрікса, у монографіях і статтях В.Михневича, В.Одоевського, М.Розумовського, Г.Гесс де Кальве/. У XIX столітті з'являються спеціальні статті, нариси, брошури про музичний інструментарій /серед них і духовий/, які видавалися окремими ентузіастами і видатними вченими - М.Стаховичем, В.Русановим, М.Петуховим, А.Володимирським. Зростає увага до національного інструментарію, виокремлюється роль інструментального виконавства, народної музичної термінології, відводиться належне місце

християнству у формуванні і збереженні національної інструментальної традиції. Пріоритет у слов'янському світі тут належить ученим України, Росії, Польщі. У працях А.Фамінцина, А.Маслова, М.Лисенка, М.Привалова, Г.Хоткевича, К.Квітки, А.Гуменюка, А.Хибінського сформувалась як самостійна дослідницька галузь - наука про національні музичні інструменти - етноорганологія, яка формувалась в тісному взаємозв'язку з академічним інструментознавством Західної Європи, основоположником якого прийнято вважати бельгійця Огюста Геварта /1828-1908/.

Головне, що відрізняє праці видатних російських, українських, польських інструменталістів, - це звернення до народних витоків національної музичної культури, спроба уявити картину функціонування музичного духового інструментарію в народному мелосі, показати шляхи її розвитку, географію поширення, історичну хронологію у використанні окремих видів інструментів музикантами-носіями традицій /серед них і скоморохами/, виявити етимологію традиційних термінів, спираючись на свідчення фольклору, історичних пам'яток та історико-лінгвістичний аналіз.

Варті також уваги спроби зіставити той чи інший інструмент з його видовими аналогами в інших народів. Вони мають місце як у працях, присвячених окремим видам духових інструментів /Фамінцина, Привалова/, так і в монографіях про музичний інструментарій цілого народу /Фіндейзен, Хоткевич, Гуменюк, Хибінський/. Часто розвідки пов'язані з теорією запозичення /наприклад, Привалов/, або, навпаки, з її критикою дослідниками, типологічним підходом /Лисенко, Хоткевич, Вертков/.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами - дисертаційне дослідження виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень та дисертаційних робіт Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського.

Мета дослідження - комплексне й системне вивчення всього наявного фонду духового інструментарію на українському терені, починаючи від його витоків. Комплексний підхід є визначальним і охоплює такі важливі моменти: джерелознавчу та археографічну проблематику, від початкового етапу, докладний опис соціальної й мистецької сутності духового інструментарію; з'ясування структурної типології жанрового змісту репертуару.

Упродовж десятилітніх пошуків у всіх головних книгозборищах України, Росії, Польщі та вивчення літератури нами виявлено й опрацьовано світовий фонд духового інструментарію. На місцях усі рукописи вивчалися *de visu*, складалися наукові описи, визначалося датування і місце походження, вивчався її зміст, особливості структурної організації. Створено спеціальну методику археографічного опрацювання пам'яток, яка уточнювалась, корегувалась і обговорювалась на спеціальних конференціях з провідними вченими-археографами у Києві /Інститут рукописів НБУ ім.В.І.Вернадського/, у Львові /Відділ рукописів НБ ім.І.Я.Франка/, в ЦДДА України, Національному історичному музеї, Інституті українознавства Національного університету ім.Т.Г.Шевченка; в Москві /Державна Бібліотека Росії, Російська Академія

Музики/. Більшість матеріалів опубліковано у вигляді монографії, статей, матеріалів, книг.

Здійснені нами пошуки й археографічне опрацювання рукописного матеріалу дозволили відкрити величезний і малознаний пласт української музичної культури - національні духові й ударні інструменти. Ці пам'ятки поширені на всій етнічній території України й Білорусі, а також відображають цінне вкраплення на російських землях.

Дальший розвиток української культури стимулює розв'язання низки завдань, пов'язаних із збереженням, поширенням і засвоєнням духовної спадщини нації. Особливої актуальності набувають проблеми філософського й мистецтвознавчого осягнення художньо-культурної сфери життя народу, нації як у далекому історичному минулому, так і в нові та новітні часи. Принаймні певну долю таких завдань охоплює пропоноване нами дисертаційне дослідження, яке стосується однієї з важливих ділянок розвитку професійних, класичних, музичних зразків - генези духового та ударного інструментального виконавства в національній музичній культурі України.

В українській музикознавчій літературі немає праць, які б спеціально висвітлювали галузь професійного /термін "професійний" використовується тут і буде використовуватися упродовж всього дослідження в тому умовному значенні, якого він набув як узагальнений для інструментів, що входять до складу симфонічного /оперного/, духового, естрадного оркестрів, а також духових і струнних клавішних, генетично прямо не пов'язаних з народними /орган, фортепіано, клавесин, клавикорд/. Зазначимо, що наявні праці, в яких порушується ця проблема, стосуються головним чином сфери інструментування, найчастіше пов'язані з інструментами, які вже досягли зрілої фази розвитку і обмежуються рамками їхньої інтерпретації за умов практичного /оркестрового або ж ансамблевого/ музикування. Перекладені з іноземної мови праці мають аналогічний характер, а монографії, що стосуються окремих інструментів, обмежені вузькотехнологічними положеннями, причому дослідження конструкцій інструментів та їх змін відтворюються без урахування історико-естетичної зумовленості названого процесу.

Не дістали достатнього наукового обґрунтування і матеріальні закономірності, якими визначається процес формування й розвитку професійного духового інструментарію, та чинники, які визначають піднесення чи зникнення тих або інших видів інструментів, кристалізація їхніх музично-виражальних якостей, прогрес технічних конструкцій і загальний напрямок інструментального розвитку.

Дещо теоретично обмежені й спеціальні курси з інструментознавства, які читаються в середніх і вищих навчальних закладах. Емпіризм в цій галузі значною мірою вже вичерпав свої можливості, а тому проблема генези національного духового інструментального виконавства потребує активного теоретичного опрацювання.

Таким чином, сфера духових інструментів, яка об'єднує десятки тисяч виконавців і входить до системи початкової, середньої і вищої музичної освіти, дотепер не стала об'єктом окремого монографічного дослідження.

Актуальність та доцільність визначеної проблеми зумовили вибір теми дослідження: “Генезис духового та ударного інструментального виконавства України”.

Об’єкт дослідження – мистецтвознавчі та культурологічні основи становлення та розвитку національного духового та ударного інструментарію.

Предмет дослідження – виконавство на духових та ударних інструментах як художній феномен, що розглядається в якості виявлення взаємодії регіональних, загальнонаціональних музикознавчих та культурологічних тенденцій на теренах України до першої половини XIX століття.

Концепція дослідження. Питання походження духового та ударного інструментарію, як цілісна система, будується на основі органічної єдності загального, особливого та індивідуального. Як загальна вона є складовою своєрідного музично-історичного матеріалу; як особлива – зумовлена потребою теоретичного осмислення проблем генезису духового та ударного інструментарію в національній музичній культурі України, який впливає з світового інструментознавства; як індивідуальна – внаслідок відносно недостатньої вивченості виконавства на духових та ударних інструментах в Україні склалися різні точки зору на це явище художньої культури, що, безумовно, не сприяє виробленню певних наукових критеріїв.

Визначення провідної концептуальної ідеї дослідження реалізовано з урахуванням того, що питання походження духового та ударного інструментарію належить до тих музикознавчих проблем, які ще й донині не отримали вичерпного й достовірного розв’язання – навіть за умови, що з давнини привертало до себе увагу багатьох дослідників.

Гіпотеза дослідження. Процес становлення професійного духового та ударного інструментального мистецтва в Україні набуває ефективності тільки в порівнянні музичних явищ різних епох і народностей, що допомагає зорієнтуватися в строкатій калейдоскопічності музичної культури. Цей порівняльний метод, в свою чергу логічно підводить до постановки першопроблеми про зародження досліджуваного процесу, про ті первинні фактори, які впливають на весь історичний процес подальшого розвитку.

Основні завдання дисертації, що впливають із поставленої мети, предмета, концепції та гіпотези:

1. Дослідити давні традиції формування в Україні інструментальної духової музики.
2. Охарактеризувати перебіг інструментальної еволюції від її витоків до інструментальної реформи у Європі як закономірний історичний процес у XVII ст., протягом XVIII- початку XIX ст..
3. Виявити особливості еволюції духового та ударного інструментарію, яка повинна виступати у функції цілісного всеохоплюючого процесу на базі конкретних діалектичних закономірностей розвитку музичної культури України.
4. З’ясувати вплив народної музики на прийоми використання духових інструментів.

5. Окреслити співвідношення традицій і сучасних досягнень у галузі духової музики.

Методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань, перевірки гіпотези використані загальнонаукові методи:

а/ теоретичні (аналіз, порівняння, наукові описи, датування, статистика, систематизація, особливості структурної організації, узагальнення дослідницьких даних);

б/ емпіричні (інструментознавчі описи, наукові спостереження, обговорення, самооцінка, ретроспективний аналіз педагогічного та науково-дослідного досвіду автора).

Методологічну основу дослідження становлять принципи науковості, системності, історизму. У дисертації використано принцип історичного підходу до явищ національної музичної культури: вивчення умов зародження духового інструментарію й відображення в ньому духу епохи і змін на всіх етапах розвитку; врахування всього спектру підходів для з'ясування генези духового інструментарію в Україні, які склались у сучасній науці.

У даній дисертації коментуються поняття, терміни, література тощо з близьких до мистецтвознавства гуманітарних наук: культурології, археології, філософії, джерелознавства, низки музично-теоретичних наук.

З-поміж вітчизняних авторів, думки яких так чи інакше переосмислювались, варто виокремити насамперед праці В.Апатського, Г.Благодатова, К.Верткова, С.Гінзбурга, М.Гордійчука, Н.Герасимової-Персидської, М.Давидова, Л.Корній, І.Котляревського, А.Лашенка, С.Левіна, І.Ляшенка, І.Мацієвського, І.Огієнка, Л.Пархоменко, Д.Рогаль-Левицького, Б.Струве, С.Тишка, М.Фіндейзена, Б.Фільц, І.Ямпольського та інших. Серед зарубіжних - К.Закса, И.Корба, А.Модра, А.Олеарія, Я.Штеліна, К.Штумпфа та інших.

Наукова новизна одержаних результатів. Формування і розвиток професійного духового інструментарію вперше розглядається в його сукупності, повноті зв'язків і співвідношень, з урахуванням глибинної соціально-історичної зумовленості всіх процесів, змін і досягнень у сфері музичної культури України.

Простежено генезу духового музичного мистецтва в Україні і узагальнено різноманітні фактологічні дані: рукописних і друканих першоджерел, мемуарної літератури, досліджень і публікацій з історії побуту і культури українського народу, архівних документів /починаючи з епохи палеоліту/, що поєднують у собі велику кількість раніше невідомих фактів; виявлено етапи історичного становлення і розвитку духових та ударних інструментів.

Результати дисертаційного дослідження формують фундаментальну джерельну базу для всебічного вивчення генези духового інструментарію в Україні - як у широкому міжнародному контексті, так і в його внутрішній динаміці розвитку; створюють передумови для переходу наукового опрацювання еволюції духового інструментарію в українській музичній культурі від фрагментарних і окремих часткових питань до системного, комплексного дослідження його, стануть надійною основою для створення великих синтезуючих монографій, спеціальних вузівських курсів з історії української музики.

Теоретичне значення дисертації поляг в тому, що її положення і висновки розширюють знання про національне духове музичне мистецтво, насамперед українського народу, робота знайомить з еволюцією використання виражальних засобів духових інструментів. В дослідженні висвітлюється процес становлення і соціально-мистецька роль духового інструментарію в українській музичній культурі. Вивчення інструментально - духової спадщини українських композиторів, використання ними інструментів допоможе усвідомити сутність процесів, що відбувались у композиторській творчості минулого і в наші дні.

Практичне значення одержаних результатів. Дисертаційне дослідження може виявитись корисним для студентів музичних навчальних закладів і педагогів-початківців, виконавців на духових інструментах, істориків музики, посилить зацікавленість у розв'язанні багатьох назрілих проблем, таких, як вивчення законів еволюції народного інструментарію в професійному інструментарії, характеру їхнього зв'язку і співвідношення конструктивних особливостей музичних інструментів з природою національної творчості і національного музичного сприйняття, специфіки національних виконавських шкіл, з одного боку, модернізації і вдосконалення народного інструментарію, з іншого.

Враховуючи обмежену і нерівномірну вивченість матеріалу й об'єктивну складність досліджених проблем, важко сподіватись на скільки-небудь кінцеве їх розв'язання, повне висвітлення. Тому, можливо, позитивно вважатиметься ситуація, яка призведе до зростання кількості дослідників розглядуваної проблеми – про національний український духовий інструментарій.

Особистий внесок здобувача :

а/ наукове дослідження є одним з перших робіт, де зібраний та проаналізований великий фактичний матеріал в період становлення і розвитку виконавства в галузі духового та ударного інструментального мистецтва України;

б/ пріоритети постановки проблеми прямого взаємозв'язку процесу виконавства від еволюційного рівня досконалості духового та ударного інструментарію;

в/ введено в науковий обіг нові архівні документи та матеріали, які дозволяють відтворити реальну картину генези духового та ударного виконавства України починаючи з епохи палеоліту до першої третини XIX століття.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданні кафедри духових та ударних інструментів Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Результати дослідження викладено на конференціях: Становлення музиканта-духовика в умовах художньо-виконавського класу. //Наукова конференція “Формування творчої самостійності виконавця-інструменталіста в умовах IV Всеукраїнського конкурсу баяністів та акордеоністів”. Івано-Франківськ, 1996; “Духовність і проблеми розвитку особистості” //П'ята міжнародна наукова конференція. Науково-дослідний інститут “Проблеми людини”. Житомир, 1999; Українська культура і мистецтво у сучасному державотворчому процесі: стан, проблеми, перспективи //Науково-практична конференція. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 1999; Культурологічні проблеми української музики //Наукові читання

пам'яті академіка І.Ф.Ляшенка. НМАУ ім.П.І.Чайковського. Київ, 2000; Україна на межі тисячоліть: культура, наука, етнос //Наукова конференція. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім.М.Т.Рильського НАН України. Київ, 2000; Оркестрово-виконавська культура як сегмент музичного ринку України //Науковий семінар в межах виставки "Світло, звук, сцена". Торгово-промислова палата України. Український центр культурних досліджень. Київ, 2000.

Публікації. Основні теоретичні положення і висновки дисертації знайшли своє відображення у монографії "Національне духове інструментальне мистецтво українського народу", 26 наукових статтях та матеріалах міжнародних, всеукраїнських наукових конференцій.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження обсягом 445 сторінок складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаних джерел 613.

Основний зміст дисертації

У вступі обгрунтовано актуальність теми та її зв'язок з науковими програмами і планами, сформульовано мету і завдання дослідження. Визначено методологічну і теоретичну основи, розкрито наукову новизну, практичне значення роботи, наведено відомості про апробацію результатів дисертації та публікацій автора.

У першому розділі – "Загальноісторичні підвалини генези духових та ударних інструментів у давніх слов'ян", – порушується оригінальний аспект комплексного і системного дослідження всього найдавнішого фонду побутування духового та ударного інструментального мистецтва на українському терені.

Давньоукраїнські племена споконвіку жили серед чарівної природи, сповненої різноманітних звуків і співів птахів, шумом річок і дзюрчанням весняних потоків води і т.п., що не могло не вплинути на музичність наших предків. Найдавніші відомості про музичний інструментарій, який поширений на території України, містять археологічні розкопки. Як 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 /20000 років до н.е./ в селищі Мезин на Десні /недалеко від Чернігова/ - своєрідно оброблені кістки мамонта, набірний браслет та "молоток" із рога північного оленя.

Величезні тварини-мамонти жили на сучасній території України в дольодовиковий період. Полювання на них забезпечувало людям їжу, а з кісток мамонта робили житло, знаряддя праці тощо. Знайдені в селищі Мезин оброблені кістки – це різні частини тіла мамонта /нижні щелепи, лопатка, уламки тазової кістки та черепа, молотки з бивнів/. Вони оздоблювалися геометричними візерунками, нанесеними червоно-бруматною вохрою /природа мінеральна

фарба/. Детальне вивчення цих кісток дозволило дослідникам /Л.Підоплічку, І.Шовкоплясу, С.Бібікову/ зробити висновок, що кістки використовувались як ударні музичні інструменти: на них збереглися сліди від частих ударів. Оскільки такі інструменти виготовлялись з різних частин тіла мамонта і мали різний розмір, то під час удару вони продукували звуки різної висоти і різного тембру. Ці ударні інструменти могли використовуватися під час якогось колективного ритуального танцю. Багаторазове повторення одних і тих же рухів і відповідних їм ударів вело до повторення різних за значенням долей, тобто до виникнення метроритмічної структури музики

Традиція використовувати ударні музичні інструменти була поширена і в праслов'янську епоху. Як і в усіх слов'ян, у давніх українських племен використовувались такі інструменти, як бубон, великий і малий барабани.

Ще з епохи палеоліту на території України були відомі й духові інструменти. Це різного роду свистульки, дудки з раковин, кісток мамонта, зубів і рогів інших тварин. Так, на Буковині /стоянка Молдове Кельменецького району Чернівецької області /львівські археологи знайшли духові інструменти типу флейти з часів пізнього палеоліту /40 -15 тисяч років до н.е./. Цей інструмент виготовлявся з рога північного оленя, мав подовжній отвір і шість поперечних. Вивчивши структуру цього інструмента, ми дійшли висновку, що за допомогою шести поперечних отворів відтворювався природний хроматичний звукоряд, близький до прадавнього "ковзного співу".

Питання походження і первісного розвитку музичного інструментарію незвичайно суттєве як для історії музики, так і для музичної культури взагалі.

Музичний духовий інструментарій, становлячи оцінне музично-історичне джерело впродовж усього розвитку історії музики, є непомітним у цій функції саме на початкових стадіях свого розвитку - при повній відсутності нотного запису і цілої науки інших музично-історичних джерел.

Наявність серед знайдених археологічних матеріалів (починаючи з епохи палеоліту) численних останків духових музичних інструментів суттєво полегшує з'ясування першопочатків музично-історичного розвитку, як і загальнокультурний рівень цього давнього періоду в історії людства.

На наступних етапах первісно-общинного ладу музичний духовий інструментарій, становлячи все суттєвішу частину виробничої діяльності, різних святкувань і культових церемоній, збагачує музичну практику і поступово надає їй все нових рис. Тому не можна недооцінювати цієї складової частини матеріальної музичної культури, чим немалою мірою грішать навіть фундаментальні праці з історії музики.

Тому цілком можливий такий висновок: музичний духовий інструментарій – це, як правило, функція музично-стильових зусиль людини, результат її працьовитості, майстерності. Відомо, що існували також чисті інструментальні звукоряди, наприклад, "слендро", "пелог" і т.д., які характеризувалися особливим розміщенням ігрових отворів на духових інструментах.

Таблиця послідовності створення основних видів музичного духового та ударного інструментарію.

Колотушки Бубенчики	Древній період		
Флейта Труба-раковина Труба	Палеоліт	Флейта з звуковими отворами Музичний лук Флейта Пана	Ранній неоліт
Дерев'яний коритоподібний барабан /без мембрани/		Поперечна флейта Поперечна труба	Пізній неоліт
Ксилофон Мірлітон /мембрана, яка посилює звук/ Свіріль з простим язичком	Пізній неоліт	Дзвіночки з "природнього матеріалу"	
Носова флейта		Тарілки Металічна труба Гобой	2-етис. до н.е.
Ударна палочка для барабана		Кастаньети Волинка Губний органчик	На межі н.е.
Металічний дзвіночок Цитра з плетеним корпусом Цитра з чашеподібним корпусом	Ранній бронзовий вік		

У дослідженні виокремлено з'ясування причин, які примусили людину звернутися до створення музичного інструментарію.

Ударні інструменти виявились раннім видом музичного інструментарію. Наприклад, досить було первісній людині під час плескання в долоні використати "дерев'яшки", а при втоптуванні землі - дошку чи дерев'яний щит для посилення звучності – і це ставало примітивним музичним інструментом.

Із функції плескання в долоні постало використання бронзових, а пізніше й мідних тарілок; диференціація цього процесу, а реалізація його в межах однієї руки спонукало до виникнення кастаньєт, втоптування землі і створення "ударних трубок" /Stapfrohr/ сприяло усвідомленню принципу резонансу і т.д.

До раннього періоду виникнення також належать різного роду брязкальця, шумові натільні прикраси, які дзвеніли під час руху людини, особливо під час танців. До такої серії шумових інструментів можна віднести спеціальні "гарбузяні брязкальця", коли звук утворювався ударом кісточок об внутрішні стіни видовбаного гарбуза.

Найбільш ефективним за силою свого звучання шумовим інструментом на початковому етапі була так звана "гуділка", "чуринга". Ця прямокутна овальна пластинка інколи набувала форми риби з просвердленими з одного боку отворами, за які вона прив'язувалась. Розмахуючи з меншою чи більшою силою і швидкістю над головою такою гуділкою, первісна людина таким чином варіювала характер і силу звучності - від ласкавого шуму легенького вітереця до сильного його завивання і реву.

Майже такі ж давні, як уже згадані самозвучні шумові інструменти, були й найбільш примітивні духові, як-от: різні ракушки /інколи з просвердленими ігровими отворами/, інші аналогічні "свистульки", а також духові типу флейти.

Найбільш примітивним видом флейти були кісткові флейти /з кісток вбитого звіра/ і очеретяні.

На нашу думку, характер матеріалу - кістка чи очерет - не пов'язаний безпосередньо з давністю флейти: кісткова флейта застосовувалась у тій місцевості, де не було очерету. І ті, і інші знахідки сягають епохи палеоліту, вони мали магічну функцію. Впадає в око поступовість у розвитку флейтових інструментів, сутність яких зводиться, головним чином, до вдосконалення механізму вдування повітря в інструмент: якщо на початкових етапах вдували повітряну струю у відкриту частину флейти, то пізніше для цього вирізали спеціальні зарубки з загостреним краєм, що в принципі не набагато полегшувало процес звуковидобування. Більш значним прогресом став перехід до так званої "флейти з надрізом" /Spaltflöte/, тобто флейти із застосуванням особливого повітряпроходжуючого каналу. Це засвідчується археологічними набутками, великою кількістю різновид цього типу флейт.

Завершальним етапом розвитку подовжній флейти стало створення так званої "мундштучної флейти", різновидом якої є й сучасна лабіальна труба. Ще на самому початку цього довготривалого шляху розвитку продовжуваної флейти від неї відгалужується інший різновид поперечної флейти, в якій ігрові отвори зроблено з боку.

Гра на всіх первісних різновидах флейтової групи досить складна, і доводиться дивуватися тій майстерності, з якою первісна людина долала ці неймовірні для сучасного виконавця труднощі, добиваючись витонченості звучання.

Поряд з вичленуванням групи флейт також відбувалося і вичленування язичкових інструментів з очеретяною тростиною /різновид наших кларнетів і гобоїв/.

Для цього типу інструментів особливо характерним було використання ротової порожнини виконавця і "природного повітряного резервуару", причому вдихування проводилося через ніс. Ця обставина створила безсумнівну перевагу у виконавстві, давала можливість непереривати гру під час зміни дихання /своєрідне ланцюгове дихання/.

Іншу групу духових інструментів склали інструменти типу труби, в якій функцію відсутнього язичка виконували губи самого виконавця, чим досягалася (природним способом) необхідна вібрація повітряного стовпа.

В удосконаленні розглянутих типів ранніх ударних і духових інструментів і створення деяких нових типів - ідіофонів /самозвучних/ і аерофонів /духових/ виявились два моменти: а/ усвідомлення принципу резонансу; б/ взаємозалежність між висотою і характером звука - й розміром /довжиною й шириною/ джерела звука та його матеріалом.

Принцип резонансу міг уже усвідомлюватись на стадії застосування "ударних трубок".

Подальшим поштовхом у цьому напрямку слугував сам досвід: гра над пустою ямою або удари по дереву із зігнаним дуплом. Позитивний ефект в цьому та іншому випадку виявився так званий *Sohlittrommel* - коритоподібний дерев'яний барабан, без мембрани. Інколи він досягав величезних розмірів, що дозволяли навіть танцювати на ньому. Використання ям мало місце як у застосуванні ранніх видів барабана, так і ранніх видів струнних інструментів.

Усвідомлення резонансу призвело до створення спочатку дерев'яних та глиняних барабанів, а потім і до барабанів зі шкіри вбитого звіра /наприклад, шкіри опосума, яку жінка розстеляла поміж колін, вдаряючи по ній рукою/. Так утворювався новий тип ударних інструментів - мембранофонів, коли звук викликався коливанням натягнутої мембрани /прототип майбутніх барабанів і литавр/.

З усвідомленням співвідношення висоти і джерела звука почалось конструювання прототипу сучасного ксилофона: кілька дощок різної довжини розміщуються на резонаторах, які різняться розмірами, але становлять єдине ціле.

Послідовність виникнення основних типів музичного духового й ударного інструментарію уявляється такою: спочатку ідіофони /використовуючи принципи, закладені в самому людському тілі/, згодом аерофони, мембранофони.

Отже, в епоху первісно-общинного ладу сформувались майже всі основні різновиди музичного духового й ударного інструментарію. Деякі з них, переважно ідіофони і меншою мірою аерофони, досягли значного рівня досконалості. За первісно-общинного ладу вже склались три основні, наявні і дотепер, різновиди духового інструментарію, які поступово індивідуалізувались за принципом звукоутворення, як флейтові, язичкові, мундштучні. Найбільш широко представлені флейтові, виготовлені з кістяних і очеретяних трубок. Їх кілька типів, як правило вони продовгуваті /тримаються попереду у вертикальному положенні, подібно до гобою чи кларнету/ або поперечні /передбачається горизонтальне положення/. Принцип звуковидобуття однаковий: повітряний стовп, розітнений гострим кутом стінки ствола, створює повітряні коливання. На відміну від продовгуватих типів інструментів, у яких повітря безпосередньо вдувалося у відкриту частину ствола, поперечні мали спеціальні отвори для вдування повітря. Цей отвір розміщувався збоку, що і зумовлювало горизонтальне "поперечне" положення флейти. Паралельно з флейтовими інструментами пізніше виникають їхні язичкові різновиди - далекі прообрази гобоя, кларнета, фагота. Від флейтових вони відрізнялись тим, що коливання повітряного стовпа відбувалось завдяки вібрації натягнутої пластинки /"язичка"/, яка "збуджувалась" за рахунок сили видиху виконавця. З часом формується ще

одна група інструментів, у яких коливання повітряного стовпа "збуджується" тільки певними рухами губів виконавця. Це були предки сучасних мідних духових "мундштучних" інструментів. З-поміж них рогові інструменти, кістяні з конусоподібним каналом і здебільшого вигнутої форми виявились прообразами сімейства горнів. Прямі циліндричні стволи поклали початок сімейства труб. Певна річ, такі первинні знаряддя звукоутворення не можна ще вважати музичними інструментами. Вони пов'язані з більш пізнім етапом у розвитку людства, свідчать про виділення мистецтва як особливості форми суспільної свідомості людини з її первісно-общинним синкретичним світобаченням і формування специфічних музично-художніх уявлень. Початковий етап розвитку людства характеризувався тільки ужитковою звуковою діяльністю шумового характеру /пізніше - сигнальною/, вплетеною в трудові процеси й магичні обряди. Разом із подальшим освоєнням дійсності і розвитком мислення первісної людини звуковиробництво все більше еволюціонізувало. Впорядковувався ритм, усвідомлювались звуковисотні співвідношення, кристалізувались примітивні звукоряди. Відповідно змінювались і "музичні" знаряддя. Вирішальним поштовхом до їх удосконалення стало осмислення залежності висоти звука від розмірів його першоджерела. В своїй простій формі цей основний закон інструментального будівництва міг формулюватись таким чином: чим більша довжина трубки /у духових/, тим нижчий звук, чим коротша – тим вищий звук. Саме в такій комбінації трубок різної довжини у духовому інструментарії можна вбачати осмислений прийом утворення ранніх звукорядів. На цьому ґрунті з'явився один з найстародавніх інструментів людства - флейта Пана, яку створено вже в епоху неоліту. Згідно з давньогрецьким міфом, Бог лісів і полів, покровитель пастухів Пан пройнявся любов'ю до німфи Сірінкс. Німфа звернулася з молитвою за допомогою до річкового бога, і той перетворив її в очерет. З нього Пан зробив "солодкозвучну" флейту. Звідси й назва: сірінкс, або флейта Пана. Поряд з однорідним авлосом, сірінкс верховодив серед інших інструментів в обрядах, урочистостях, музичних змаганнях, у різного роду подіях. Для нього складались окремі твори.

Водночас намітився й інший шлях змін у звуковисотних співвідношеннях. Уже в глибокій давнині виникла думка про їх залежність не стільки від довжини трубки, скільки від довжини повітряного стовпа, що знаходиться в ній. Послідовністю різновисотних стовпів-трубок визначалась поступовість звукової шкали флейти Пана. Поставало питання: чи не можна варіювати флейту довжиною повітряного стовпа в межах однієї трубки? Для цього слід було тільки просвердлити в ній отвір. Закритий пальцем, цей отвір не створював ніякої дії, відкритий – же отвір забезпечував вихід повітря раніше закінчення трубки. Вкорочений таким чином повітряний стовп змінював звук, підвищуючи його тональність. Так з'являлися голосові /ігрові/ отвори, які пізніше стали конструктивною базою для духового інструментарію, особливо в дерев'яних інструментів. Отвори з'являлись поступово, спершу в нижньому "колїні", а згодом сягали "вершини" інструмента. Серед створених за первісних умов зустрічаються флейти з чотирма-п'ятьма голосовими отворами і відповідним

діатонічним звукорядом. Голосові отвори знайдено також на допотопних язичкових духових інструментах.

Еволюція флейтового сімейства проходила через удосконалення механізму звуковидобуття. 3-поміж них відомі примірники із спеціально загостреним краєм ствола: деяку трансформацію - з метою спрощення вдунання - зазнає верхній кінець повітропровідного каналу; виникають, зрештою, продовгуваті флейти з мундштукоподібним пристроєм, що значно полегшувало звуковидобуття на інструменті. Якщо на простій, так званій "відкритій" флейті повітряний стовп спрямовувався на край ствола виключно силою губ виконавця, то мундштукоподібний пристрій значно спрощував цей процес. Верхній кінець трубки доповнювався дзьобоподібним наконечником, що зручно розміщувався в губах виконавця. Внутрішня його частина закривалась дерев'яною пробкою, залишаючи вузьку щілину, яка чітко спрямовувала видихуване повітря на спеціальний поперечний зріз зовнішнього боку ствола. Цей механізм зберігся в усіх різновидах продовгуватих флейт упродовж усього становлення інструмента.

У процесі дослідження було доведено, що становлення і розвиток духового музичного інструментарію пов'язані з загальним процесом розвитку української музичної культури. Його зародження сягає сивої давнини. Однак кристалізація самобутніх національних рис інструментального мистецтва починається у сповнену героїзму епоху визвольних рухів XVI-XVIII ст., коли в народній практиці музикування склались усталені норми піснетворення, виробились своєрідні прикмети стилю. Різноманітні жанри народної музичної творчості – пісня, танець, дума – стають життєдайною основою розвитку української професійної інструментальної музики, в тому числі й духової.

До суттєвих чинників становлення національного музичного духового інструментарію слід також віднести формування нових жанрів /передусім опери і симфонії/, утвердження нового гомофонно-гармонічного складу, небувалий розквіт віртуозного інструментального виконавства, інструментальне реформування /головним чином духових інструментів/ XIX століття. Як засвідчує наше дослідження, виникнення і становлення музичного духового інструментарію - це закономірний процес еволюції української художньої культури, який спричинився до генези інструментального виконавства, з часом і до оркестрового.

У другому розділі **"Історичні аспекти генези рогової музики"** – досліджується еволюція світового мистецтва нового часу, пов'язана зі зміною соціальних та історичних умов. Близькість таких умов у мистецтві породжує певну спільність стильового характеру. Музичний класицизм повсюдно залишався музичним класицизмом, а романтизм – романтизмом.

Кожний народ вносить у загальний стиль епохи свою специфіку, зумовлену етнокультурологічною своєрідністю соціально-історичних умов розвитку мистецтва. Романтизм відрізняють не тільки за його соціально-естетичною спрямованістю, а й за національним забарвленням. Так складається національна своєрідність спільного історичного стилю, художня закономірність якого має водночас універсальний та національний характер.

Причетність української музичної культури до світового художнього процесу пояснюється, по-перше, безперервністю історії українського народу.

Становлення й розвиток українського життя в його історичній перспективі слід розглядати у зв'язках з попередніми стадіями, бо органічна зв'язаність і тяглість народного життя не переривається вповні ні при яких змінах і передогах. По-друге, слід мати на увазі безперервність української культурної традиції. Національно-історичний хребет української культури один, але його ендогенна природа живиться також екзогенним /зовнішнім/ досвідом. Звідси – історія української музичної культури постає не як набір розрізнених фактів, імен і подій, а як цілісний соціокультурний процес.

Періодом перших паростків національного стилю у професійній музиці для багатьох європейських народів було, як відомо, Відродження. Саме рубіж XVI-XVII століть треба вважати початком нового, гуманістичного періоду української культури, своєрідного українського Відродження, з яким пов'язане формування естетичного фундаменту також і для національної музичної культури. Його зміцненню в XVII-XVIII століттях сприяли й інші соціальні та ідейно-художні фактори. Серед них виділимо такі два основні напрямки:

1. Паростки національної своєрідності професійної музики природно й органічно формувались на ґрунті естетичних запитів людей так званого третього стану, різночинно-міського музичного побуту, нових форм міщансько-світського, також і дворянсько-салонного музикування. До того ж останнє обслуговувалося насамперед цеховими музикантами - представниками перших виробничо-професійних об'єднань /на зразок ремісничих цехів, про що вестиметься мова в наступному розділі нашого дослідження/, особливо поширених в Україні у XVII-XVIII століттях.
2. Кріпацькі оркестри й ансамблі, хоріві капели й музично-театральні трупи в Україні при поміщицьких маєтках з їх новим, переважно лірико-побутовим репертуаром і галантною манерою виконання були типовими явищами національної музичної культури міст, які зароджувались, хоча їх фундаторами і учасниками часто були музиканти - вихідці з кріпацького середовища.

Оркестри рогової музики функціонують в Україні приблизно з другої третини XVIII століття в маєтках українських магнатів. Наприкінці XVIII століття "своя" музика з'являється не тільки у заможних поміщиків, а й у тих, хто мав середній достаток. Магнати, кріпосники охоче витрачали частину прибутків на навчання кріпаків грі на рогових інструментах, щоб мати власний оркестр, який помножує втіху в домашніх святкуваннях. Згадки про оркестри рогової музики наявні в багатьох спогадах того часу. На жаль, часто вони свідчать лише про існування різноманітних за складом оркестрів, зрідка про репертуар, і майже ніколи в них не називаються музиканти, серед яких були не тільки першокласні виконавці, а й справжні творці музики.

У розділі зазначений вид інструментарію розглядається на прикладі одного з перших і найкращих в Україні рогових оркестрів, який належав Розумовським. Високий рівень професіоналізму, сфера застосування, становище музикантів, зрештою, широкі хронологічні межі їх існування і час найбільшого розквіту – все це характерне для "великопанської" доби розвитку кріпацьких музичних колективів взагалі. Діяльність оркестру Розумовські започаткували в 30-х роках

XVIII століття, коли син реєстрового козака з хутора Лемеші /Козелецького повіту Чернігівської губернії/, півчий придворної співацької капели в Петербурзі Олексій Розум став графом Розумовським.

У подальшому музична справа з роговою музикою особливо розгорнулася у молодшого брата О.Розумовського – Кирила, який володів численними маєтками в Україні - в Батурині, Козельці, Почері, Яготині тощо, був гетьманом України /1751-1765/.

Рогова музика в Україні виникла за умов поміщицького побуту стихійно. Щоправда музичний матеріал для рогових оркестрів був побудований частково на українських народних піснях, через що рогові оркестри, обслуговуючи досить широкі кола слухачів, безперечно, відіграли роль провідника національної музичної культури. Вести ж мову про вплив рогової музики на подальший процес розвитку українського музичного мистецтва майже не доводиться.

Третій розділ – **“Організація діяльності музичних інструментальних цехів в Україні”** – присвячений дослідженню історичних витоків та становлення українського музичного цеху.

У період дедалі ширшого впровадження інструментальної музики у народний побут в українських містах, наділених Магдебурзьким правом, виникають ремісницькі музичні цехи. Інколи такий цех об'єднував музикантів цілого регіону. Цехові музиканти супроводжували музикою розмаїті ігри й розваги, музично оформлювали родинно-побутові свята. Можна припустити, що вони брали також участь у народних театральних “дійствах”. Не без їх впливу інструментальна музика запроваджена і у вертепну драму, що набула широкої популярності в різних верствах міського й сільського населення. Цехові музиканти брали участь у домашніх святах, вони були зобов'язані грати під час урочистих церемоній, зустрічей і проводів почесних гостей.

В Україні братства утворювались у тих містах, які користувались магдебурзьким правом, мали від литовських князів і польських королів грамоти на право “вільного самоврядування”. На Правобережжі до них належали Львів, Кам'янець-Подільський, Кременець, Житомир, Острог, Київ та ін., на Лівобережжі – Ніжин, Переяслав, Чернігів, Полтава, Гадяч, Стародуб тощо. Українські міста одержали магдебурзьке право вже у XV-XVII ст.

Історичні відомості виникнення різних ремісничих цехів в Україні датуються XV ст. Існування музичних цехів засвідчується документальними даними лише з кінця XVI ст. Спершу цехи виникли на Правобережжі, в Кам'янець-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), містечку Степані на Волині (1614 р.), а потім у Лівобережній Україні: Полтаві (1662), Прилуках (1686), Стародубі (1705), Ніжині (1780), Чернігові (1734), Літках (1765), Харкові (1780) тощо.

У дослідженні чітко виявлено відмінність у функціях цехових музикантів на Правобережній Україні, загалом вони розподілялись за релігійною належністю. Так, музикантський цех у м. Степані на Волині частково належав до православного троїцького приходу, частково – до католицького костьолу (існував з початку XVII століття). Наприкінці XIX століття в Степані збереглися як діючі і старанно підтримувані селянами общини 19 цехів, серед яких був і

музикантський. Його правила збігаються з деякими пунктами львівського статуту, а саме: на весілля, христини тощо обиватель мав запрошувати цехових музикантів, яким за гру належала відповідна платня. Запрошувати музикантів з іншого населеного пункту вважалося злочином. У Львові, де значну роль у суспільно-політичному житті відігравав католицизм, українці, які хотіли вступити до цеху, змушені були “опапезуватись” (тобто окатоличувались).

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 цього братства були іншими. Вони полягали в тому, що музиканти повинні були брати участь у світських народних забавах і святах, адже музиканти сербського відділу, посполито названі, а саме скрипалі, цимбалісти, трубачі та інші їм подібні, зобов'язувались грати весілля на звичайних інструментах.

Як уже зазначалось, братства музикантів діяли за правилами, викладеними в статутах, які опрацьовувались членами цехів і затверджувалися міським урядом або, навіть, королями чи гетьманами. Члени новостворених цехів складали свої правила, спираючись переважно на вже існуючі статuti музикантів інших міст, беручи собі за зразок статuti ремісничих об'єднань іншого фаху. Тому в організаційній будові різних цехів було немало спільного. Головні ж правила і обов'язки членів майже збігались у всіх відомих статутах. До нас дійшли статuti музичних цехів Львова (кінець XVI ст.), Києва і Літок (кінець XVII ст.).

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

Музикантські цехи відіграли значну роль у розвитку народної і професійної музики. Створені ними зразки передавалися від одного покоління до іншого. Удосконалювалась майстерність гри на різного роду музичних інструментах. У середовищі цехових братств виникали нові форми музикування, виготовлялися різні види музичного інструментарію.

У четвертому розділі - **“Становлення духових та ударних інструментів в українській оркестрово-виконавській культурі XVIII – першої третини XIX століть”** – простежується розвиток духової інструментальної музики пов'язаної з загальним процесом становлення української музичної культури.

XVIII століття залишило відбиток на терені світової історії як період стрімкого розвитку й поширення оркестрово-виконавської культури в Західній Європі, в якій оркестри, інструментальні капели, оперні театри продовжують діяти при дворах коронованих осіб, представників дворянства й вищого духовенства. Зрозуміло, що така інтенсивність культурно мистецького життя не могла залишитись осторонь східної частини Європи, зокрема України, де серед представників елітарних верств суспільства виявлявся великий інтерес до музики. Повсюдне усталювання нових суспільно-громадських відносин сприяло

демократизації культурного життя, яке зосереджувалось здебільшого в українських містах. Відкриваються міські театри, все більше влаштовуються публічні виступи оркестрів. Поширення концертної справи сприяло появі поміщицьких капел.

У різних писаних джерелах XVIII-першої половини XIX століть можна віднайти свідчення того, що в українському міському побуті, крім, сказати б, хатнього звучання, величезну увагу приділялось музиці, яка звучала на вільному повітрі під час різних багатолюдних святкувань, гулянь тощо. Такими були різні процесії, супроводжувані інструментальною музикою, оформлювані як ефективне видовище, коли учасники, зодягнені у незвичайні костюми, простуючи вулицями, несли ліхтарі, хоругви, зелені гілки тощо. Враховуючи великий емоційний вплив подібних видовищ на населення, духовенство систематично влаштовувало пишні релігійні процесії по містах.

Всупереч забороні католицької верхівки подібні процесії провадили й православні братства. У Львові в них брали участь навіть школярі. В Києві відбувалися урочисті походи студентів Київської духовної академії, які граючи на духових інструментах, проходили через усе місто - від Печерської лаври або Софійського собору на Поділ до Братського монастиря - у вербну суботу і перед іспитами.

Вивчаючи мистецтво тієї доби, натрапляємо на відомості, які засвідчують існування у тодішніх панських маєтках кріпацьких інструментальних і вокальних капел, театрів, балетів. Їх творчість, долаючи станові бар'єри, благотворно впливала на музичні смаки "вищих" верств населення. Постійне звучання народної музики, пісні в побуті створювала ту атмосферу, в якій зародилося і потім розвивалося національне професіональне музичне мистецтво. Крім того, музика з панських покоїв, хоч і дуже обмежено, все ж проникала в "нижчі" верстви населення і засвоювалась ними.

У тій нескладній музиці своєрідно поєднувались життєдайні компоненти. В її масовості, в насиченості національними стилізованими засадами крилася одна з плідних передумов майбутнього інтенсивного розвитку української професійної інструментальної музики.

Кріпацькі інструментальні капели відіграли немало роль у становленні музичного професіоналізму в Україні. Кріпацькі оркестри, що виростили на нездоровому ґрунті примусової панської забави, стали не тільки поширювачами російського інструментального виконавства, а й осередками безіменних творчих спроб, особливо в ділянці всіляких інструментальних перекладень народних пісенних багатств.

Історична минувщина залишила нам у спадок величезне розмаїття духового музичного інструментарію. Він широко використовується в музичному побуті, у професійно-самодіяльному й камерно - академічному мистецтві у вигляді сольного, ансамблевого, оркестрового виконавства. Створено науково-теоретичну базу методичного забезпечення у всіх ланках музичної освіти і творчий композиторський потенціал.

Духове інструментальне мистецтво – це, без сумніву, могутній засіб художньо-естетичного виховання, невичерпне джерело зростання духовності народу, його музичної культури.

Для неупередженого погляду Україна в наш час, мабуть, чи не найбагатша в світі країна щодо різноманітності музичного інструментарію. Кобза, бандура, цимбали, торбан, басоля, коза, козобас, фрілка, сопілка, сурма, трембіта, бубон, бухало, інші духові й ударні інструменти з давнини тісно пов'язувались в Україні з музичним побутом українського народу, відображали його життя й культуру упродовж віків, історично настільки нерозривні з життям, що, хоча й мають певні аналоги в інструментарії інших народів світу, та проте ні в кого не виникає сумніву стосовно їх української генези й оригінального розвитку. Народ сам створює ці інструменти, виражає ними найглибші, найпотаємніші почуття й думки.

Ведучи мову про музиканта, який виконує що-небудь на духовому інструменті, то найбільше уявляємо собі оркестр з його яскравими тембровими і динамічними забарвленнями. Багатоголосий хор становлять виконавці на різних язичкових, дерев'яних, мідних та ударних інструментах. І жоден різновид оркестру – симфонічний, камерний чи народних інструментів – не обходиться без участі духових і ударних інструментів, які входять до складу різних камерних ансамблів, можуть бути однорідними, тобто чисто духовими, і змішаними зі струнними, клавішними, ударними та іншими інструментами. Такі колективи дістали значного поширення як і у серйозній класичній, так і в естрадній та народній музиці.

З розвитком професійної музичної діяльності значення кріпацьких оркестрів, інструментальних капелій, хорів, театрів у містах поступово звужується. Особливо це стає помітним у 30 - 40-ві роки XIX ст. На зміну кріпосним музикантам усе частіше з'являються "вільні" артисти. Спочатку в концертах і в театрах одночасно виступали як перші, так і другі. Поміщикам вигідніше було менше платити вільнонайманним музикантам, аніж утримувати постійний оркестр. Склад "двірської музики" збіднюється, немало колективів розпадаються, найбільш кваліфіковані виконавці йдуть до міст, стаючи після скасування кріпосного права "вільними" професіоналами.

П'ятий розділ **“Національний духовий та ударний інструментарій як домінуючий засіб українського музичного стилутворення”** – присвячений розглядові особливостей національних духових та ударних інструментів у контексті української музичної регіоналістики.

Становлення і розвиток національного духового та ударного інструментарію в українській оркестрово-виконавській культурі охарактеризовано трьома стратифікаційними, тобто культурно-просторовими розшаруваннями, які співіснують і взаємодіють у музичному житті українського суспільства. Перший найменший за обсягом шар культуротворчості ґрунтується на українській національній художній традиції у сфері духового інструментального мистецтва, його гомогенному творенні, інтерпретації й засвоєнні. Другий шар – це вся музично-інструментальна культура, що твориться й побутує в Україні... На цьому рівні художнього життя функціонує і українська інструментальна культура та

інструментальна культура національних меншин України. Третє, найбільшого радіуса концентричне коло культуротворчості – це музично-інструментальний всесвіт минулого й сучасного в усьому його жанрово-видовому розмаїтті, що становить реальний модус культурного життя України: це всі музично-інструментальні здобутки світу, які вросли в культурний досвід України і, отже, становлять показник поліетнічності культури українського суспільства.

Провідною галуззю музичного мистецтва слугує інструментальна музика, яка пов'язана з народними звичаями й обрядами. Музичний інструментарій досліджуваного нами регіону – Гуцульщини – характеризується значною різноманітністю і своєрідністю. За основними ознаками /джерелом звука/ цей інструментарій буває чотирьох груп: ідіофони /самозвучні/, мембранофони /перетинкові/, хордофони /струнні/, аерофони /духові/.

Духові, як і ударні, інструменти за часом своєї появи належать до найдавніших. Першими духовими інструментами стали різні предмети, на яких можна було відтворити музичний звук: роги й порожністі кістки тварин, раковини молюсків, труски з очерету й інших рослин, з яких легко видаляється серцевина.

Справді глибинне й всебічне вивчення українських народних інструментів пов'язане з іменем основоположника української класичної музики Миколи Віталійовича Лисенка. В 1874 року він опублікував велику статтю "Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем", яка вийшла окремим виданням у 1955 році. В цій праці якнайбільшу увагу дослідник зосередив на ретельному розгляді репертуару Кобзаря О. Вересає. Відомостей про народну інструментальну практику в статті обмаль. Тому М. В. Лисенко вважав за потрібне докладно описати лише бандуру, та цією статтею було покладено початок широкому науковому дослідженню українського народного інструментарію.

У цьому розділ дано також детальний аналіз конструкцій обстежених нами зразків духових і ударних інструментів, представлених у Музеї народної архітектури й побуту України: бойківських, гуцульських, верховинських, буковинських і подільських інструментів. Колекцією національних духових і ударних музичних інструментів Музею народної архітектури й побуту України в місті Києві зібрано впродовж останніх десятиліть. Ця колекція налічує понад 600 одиниць, охоплює всі історико-етнографічні регіони, а також типологію народного музичного інструментарію України, відображає різні етапи його розвитку. До збірки увійшли інструменти різної складності - глиняні свистунці, вівчарські й мисливські ріжки, калатала, деркачі, фуркала, пишалки, сопілки, пастуші труби.

Народний інструментарій - це одне з відгалужень традиційної культури, його витвори різні за формою, звучанням, оздобленням /різьблені, розмальовані, оздоблені інкрустацією, інтарсією/. Як і всі інші галузі декоративно-ужиткового мистецтва, народний інструментарій засвідчує непобитий мистецький хист нашого народу.

Найдавніші знахідки на території України - це музичні інструменти, виготовлені з кісток тварин; це також глиняні свистунці з кам'яного віку і доби

бронзи. Можна з певністю стверджувати, що в минулому вони виконували ритуально-магічну функцію, а згодом і суто музичну.

Кожний тип інструмента представлений численними різновидами /за технологією виготовлення, формою, конструкцією, звучанням/. Серед духового інструментарію немало різновидів сопілки /денцівка, флюяра, дудка, очеретянка, скосівка, свиріль/. Кожна така колекція дозволяє простежити, які інструменти поширювались у тій чи іншій місцевості. Наприклад, на сопілці й бубні, грали по всій Україні; трембіта, флюяра – це музичні духові інструменти суто карпатського краю.

В усій Україні відома “троїста музика” – з тріо музикантів у різному складі, проте неодмінно із скрипалем. У наш час, особливо в Східній Україні, “троїсту музику” нерідко заступає баяніст, замість сопілки використовується кларнет.

До колекційних інструментів музею належать духові й ударні: трембіта, цитри, сопілки, вівчарські роги, флюяри, скосівки, кози, кувиці, денцівки, окарини, теленки, сурми, труби, дудки, ріжки, очеретинки, зубівки, дуди, бугаї, дубівки, свиріль, флейти, кларнети, дрімби, колядницькі дзвіночки, калатала, деркачі, фуркали, бубни тощо. Багато з цих інструментів до сільського музичного побуту переходили з міського.

Музей створив персональний набір музичних духових і ударних інструментів. Тепер усі такі надбання слід розглядати через призму творчої майстерності окремих майстрів-одинаків і фабрик музичних інструментів.

Народний музичний інструментарій міг бути типовим для певного регіону, та сам по собі ще не обов'язково виступає виразником регіонального колориту. Варіантні різновиди майже кожного з названих народних інструментів з більшими чи меншими модифікаційними відхиленнями, як правило, властиві й для інших сусідніх і більш віддалених одна від однієї етнографічних зон. Тільки в поєднанні з типовими стилевими особливостями мелосу і виконавської стилістики певного регіону народний музичний інструментарій стає невід'ємним атрибутом музичної і, частково, всієї духовної культури конкретного етносу.

Таким чином, усі різновиди українського національного духового інструментарію за їх звуковидобуттям доцільно поділити на три основні групи: 1/ амбушюрні – ріг, трембіта, сакс-горни; 2/ свистячі, або лабіальні – сопілки, різноманітні свистки, зубівки, теленки, флюяра; 3/ язичкові – волинка, дрімба, сурма, луска, деякі різновиди трембіти і гуцульського рогу, а також різноманітні губні гармоніки. Можна зробити висновок, що духовий музичний інструментарій України різноманітний за своїм складом і функціями. Він охоплює досить значну кількість різнозвучних за своїм характером інструментів, які виготовлялись як самими виконавцями, так і майстровим способом. Як музичні інструменти використовуються також різні предмети, що мають природне походження чи утилітарне призначення. Музичний духовий інструментарій, зокрема традиційний, пов'язаний з історією, звичаями й обрядами того чи іншого етносу, виступає виразником його духовної і матеріальної культури, задовольняючи художньо-естетичні і практичні потреби. Народна термінологія на позначення музичних духових інструментів відображає конкретну історичну, мовознавчу і інструментознавчу інформацію тієї чи іншої етнічності.

Найявний матеріал про інструментарій України та його функціональне застосування в різних формах музикування засвідчують високий рівень духового й ударного музичного мистецтва, багатогранність його змісту. Жанри й форми цього мистецтва інтенсивно розвивались на народній основі, як і вся національна музична культура українського народу.

Результати проведеного дослідження підведені у загальних **висновках**.

1. Історичний період формування української музичної культури умовно можна поділити на два великі етапи. Витоки її сягають глибокої минувшини. Уже в прадавню епоху зароджувались початкові форми ансамблевого і сольного музикування, формувались і в основному сформувались усі прототипи сучасного духового інструментарію. В епоху середньовіччя розвиток інструментального виконавства обмежувався духовенством, переважно культивувався побутовими формами музикування. Значне пожвавлення цього процесу в Західній Європі стало помітне в епоху Відродження, що не змогло не позначитись й на розвитку музичного духового мистецтва і в Східній Україні, де музикування зумовлювалося зростанням міщанської культури, появою нових форм світського музичного життя. Основу багаточисельних інструментальних ансамблів створювали різноманітні види старовинних духових інструментів: поперечні і продовгуваті флейти, поммери, шалмеї, бомбарди, цинки, труби, сурни, тромбони і т.д. Проте спеціальних партій не було створено для кожного з інструментів.

Початком другого великого етапу в розвитку європейської музичної культури виявилось ХVІІ століття. З розмаїття художніх явищ цього періоду окремо виділяються трактати француза Марі Мерсена (1588-1648) "Harmonie Universelle" (1637) й німецького музиковиконавця Афанасія Кірххера (1601-1680) "Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni ets" (1650) (обидві праці створено латинською мовою). Саме ці творіння, на нашу думку, найбільше вплинули на подальший шлях європейської інструментально-духової культури. Мерсенн, монах ордену міюрітів у Парижі, був досить високоосвіченою людиною. Крім музики, він займався філософією й фізикою, опублікувавши з цих дисциплін велику кількість наукових праць. "Harmonie Universelle" (об'ємом більше 1800 сторінок з багаточисельними ілюстраціями й нотними прикладами) привернула до себе велику увагу. В спеціальному розділі цього дослідження ("Traite des instruments") подано докладний опис музичних духових інструментів епохи, їх конструктивні й акустичні особливості, техніку гри, умови використання й побутування. Дослідження цього французького вченого уже відображає новий ступінь, досить глибоку еволюцію в музично-інструментальній культурі, охоплює своїм аналізом струнні інструменти - лютню, гітару, цитру, арфу, псалтеріум, трумшейт, клавішні інструменти - регал, манихорд (первісна назва клавіакорда) і духовий інструментарій. Описові характеристики названих інструментів частково повторюють основні думки дослідження Преторіуса, що цілком закономірно, бо обидві праці близькі за часом. Однак кілька важливих, узагальнюючих думок Мерсенна суттєво доповнюють свідчення його німецького попередника. Визначаючи функціональну активність шаломо, як попередника кларнета, Мерсенн детально описує цей народний духовий інструмент, ілюструючи його об'ємними унаочненнями. Ширше й докладніше, ніж

Преторіус, він ілюструє свої міркування, висновки досить переконливими аплікатурними таблицями, наводить ілюстрації різних груп флейтових інструментів /подовжної, поперечної флейти, флейти Пана/. Незвичайно оцінні свідчення про первісний генофонд гобою належать Мерсенну, який першим з інструментознавців фіксує /до того ж не тільки в словесній формі, але й графічним способом/ факт перетворення шалмея в гобой. Також уперше досліджується досвід загальних акустичних законів сімейства труб. Крім того, в дослідженнях названих авторів ґрунтовно характеризуються й інші амбушюрні інструменти: роги, тромбони, серпенти, а також язичкові: волинки /корнамузи/, бомони, ф'аґоти, куртади, гобої де Пуату.

2. До найдавніших зразків музичних інструментів, виявлених на території України, належать сопілки найвіддаленіших від нас епох. Спадщина східнослов'янських племен, культурні впливи сусідніх народів і надбання давньокіївської доби стали важливими складниками культури Давньої Русі. Це була знаменна епоха в культурному розвитку східних слов'ян. Розвинувся своєрідний архітектурний і живописний стиль високого рівня, досягли різні види ужиткового мистецтва й художнього ремесла. Поступово створюється народне мистецтво скоморохів. У стародавній українській літературі й образотворчому мистецтві, в народних піснях і казках усе частіше заявляє про себе образ і творчість народного професійного музиканта, актора, скомороха, умільця й виконавця музичних витворів на різних народних інструментах, серед яких усе частіше використовуються й духові інструменти.

3. Виявлено особливості еволюції духового інструментарію, що застосовувався активно й досить різноманітно: в придворному житті Київської Русі духові музика супроводжувала різні придворні церемонії, звучала у багатих домах, на врочистостях боярства і багатих купців. Київські князі насолоджувались не тільки грою власних умільців, які користувалися різними музичними інструментами, але й запрошували іноземних музикантів, що приїжджали з Візантії, з інших країн. Вважається, наприклад, що вже згадувана знаменита фреска Софійського собору в Києві зображує групу музикантів-іноземців, бо деякі з них тримають у руках західноєвропейські інструменти середньовіччя. Серед них – духові інструменти, поперечна флейта, якої не було в арсеналі давніх українських народних інструментів.

Духовий інструментарій Київської Русі, його функціональне застосування в різних формах музикування засвідчує високий рівень інструментально-духового мистецтва, всієї давньоруської музичної культури, багатогранність якої, її зміст, жанри й форми інтенсивно розвивалися на ґрунті народної творчості, склавши ту життєдайну основу, на якій і розбудовувалась у минулому українська музична культура.

4. Період XV-XVI століть позначений виконавством на духових інструментах, що розвивалось обмежено, лише в окремих формах. Мистецтво скоморохів різними способами витіснялось з музичного побуту, ставало все більш небажаним для світських осіб, в творчості скоморохів висміювались представники правлячих верств населення. Інколи їх виступи безпосередньо призводили до активних дій народних мас проти своїх властей.

5. Співвідношення традицій використання духового інструментарію в XVIII століття відзначалися своєю складністю, а в багатьох випадках навіть суперечливістю, оскільки з одного боку, продовжувався розквіт фонду духових інструментів, з'являлись нові їхні розгалуження, а з іншого, особливо наприкінці століття, помітно посилювалась інструментальна реформа. На зміну численним, застарілим типам інструментів з'являлись більш удосконалені, що увібрали в себе кращі якості своїх попередників. Обидва ці явища взаємопов'язані, виступали складниками одного процесу, співіснували і нерідко переплітались одні з одними. Наприклад, бомбарди і поммери ще тривалий час побутували поряд з фаготами, а шалмеї - з гобоями. Утвердження поперечних флейт майже не збіднювало популярності продугуватих флейт. Інструменти функціонують паралельно. Бомбарди, поммери, шалмеї активніше використовувались в ансамблях вуличної або військової музики; фаготи, гобої - в оперних і камерних ансамблях. І фаготи, і гобої могли сукупно використовуватись у вуличному, військовому музикуванні, а їх прототипи - в оперному. Корнети одинаково застосовувались в обох сферах. Об'єднання продугуватих і поперечних флейт у межах одного ансамблю залишалось традиційним і впродовж усього XVIII століття.

Проведене дослідження дало змогу пересвідчитись, що багатогранна еволюція духових інструментів у сфері народної творчості, певна річ, не могла не сприяти формуванню також і сольо-виконавського стилю. Спираючись на народнописенну творчість, визначилась системою художніх засобів певною мірою і виконавська майстерність, формувався окремий генофонд української духової виконавської школи з її емоційним обширом і багатогранністю. Вже у XVIII столітті намітились основні тенденції українського музично-виконавського мистецтва, закладено фундамент його генези в наступних століттях.

Основні положення дисертації викладені в наступних публікаціях:

1. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу /малодосліджені сторінки історії/. Монографія. – К.: Вид-во НАН України, 2000. – 324 с.
2. Духовий інструментарій в історії української музики //Наука і сучасність: Зб. наук. праць НПУ ім. М. Драгоманова. – К.: Логос, 1999. – Ч.IV. - С. 311-320.
3. Історико-стильові джерела становлення рогової музики. Професійна підготовка фахівців вищої школи в умовах оновленої парадигми освіти: Зб. наук. праць //Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Харків: Вид-во «Каравелла», 1999. – С. 101-106.
4. Витокі народної музики східних слов'ян. Організація та зміст становлення професійної підготовки в умовах національної системи освіти: Зб. наук. праць. //Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Харків: Вид-во «Каравелла», 1999. – С. 117-126.
5. Становлення рогового оркестру в Україні //Історія в школі. – К.: Вид-во “Етносфера”, 1999. - № 6 - С.42-45.
6. Реорганізація військової духової музики //Історія в школі. – К.: Вид-во “Етносфера”, 1999. - № 10 - С.27-31.

7. Духова інструментальна музика і цехи музикантів в Україні //Наукові записки Тернопільського держ пед ун.-ту ім. В.Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство. № 2 (3). – Тернопіль, 1999. – С.80-85.
8. До проблем формування музичної еліти української спільноти //Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Зб. наук. праць. – Вип.3. – Ч.ІІ. - К., 1999. – с. 194-204.
9. Питання походження і первісного розвитку духового інструментарію //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. – Вип.5. – Кн.4. - К., 2000. – С.136-146.
10. Українські ударні музичні інструменти //Українське музикознавство. Науково-методичний збірник НМАУ ім. П.І.Чайковського. - № 29. – К., 2000. – С.73-84.
11. Українська культура XVI – XVII ст.(з історії музичних цехів). //Духовність і художньо-естетична культура: Наукове видання. Міжвідомчий науковий збірник. – Т.17. - К., 2000. – С.495-502.
12. Духові інструменти в кріпацьких інструментальних капелах “поміщицької садиби” //Мистецтвознавство України: Зб. наукових праць. - Вип. I. – К.: “Спалах”, 2000. – С.165 – 171.
13. З історії музикантських цехів в Україні (друга половина XVII-початок XIX сторіччя) /Нові технології навчання //Науково-методичний збірник. – Вип.26. – К.: НМЦ ВО, 2000. – С. 247-255.
14. Історичні витoki цехової організації праці в Україні /Нові технології навчання //Науково-методичний збірник – Вип.27. – К.: НМЦ ВО, 2000. – С. 214-222.
15. Кріпацькі інструментальні капели в українській музичній культурі середини XIX ст. //Посвіт. (Наукове видання Міністерства культури і мистецтв України, Українського Центру культурних досліджень, КНУКіМ). - №1. – К., 2000. – С.109-115.
16. Сторінки з історії минулого національного духового інструментарію України. //Вісник Держ академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: ДАКККіМ, 2000. – № 3. - С. 38-44.
17. Кріпацькі інструментальні капели в українській музичній культурі середини XIX століття //Посвіт. - №2 - (Наукове видання Міністерства культури і мистецтв України, Українського Центру культурних досліджень, КНУКіМ). – К., 2000. – С. 189-200.
18. Роговий оркестр в контексті національної своєрідності професійної музики. //Наукові записки Тернопільського держ пед ун.-ту ім. В.Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство. – Вип1 (4). – Тернопіль, 2000. – С. 110-116.
19. Питання походження національного духового інструментарію в контексті музичної україністики //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство. – Вип.14. – Кн.6. – К., 2000. – С. 86-98.
20. Розвиток національного духового інструментального мистецтва кінця XVIII - початку XIX століть //Історія в школі. - №1. – К.: Вид-во “Етносфера”, 2000. – С.37-40.
21. Історичні критерії національного духового інструментального мистецтва в Україні XVIII ст. //Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство.– Вип.8. – Кн.5. – К., 2000. – С. 154-163.

Круль П.Ф. Генезис духового та ударного виконавства України. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2000.

Дисертаційне дослідження зумовлене потребою теоретичного осмислення проблем генезису духового та ударного інструментарію в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського, який впливає з світового інструментознавства. Внаслідок відносно недостатньої вивченості українського оркестрового виконавства на духових та ударних інструментах склались різні точки зору на це явище художньої культури, що, безумовно, не сприяє виробленню певних наукових критеріїв.

Питання походження і первісного розвитку духового та ударного музичного інструментарію надзвичайно суттєве як для історії музики, так і для музичної культури взагалі.

Духовий та ударний музичний інструментарій, становлячи оцінне музично-історичне джерело впродовж усього розвитку історії музичної культури, особливо помітним у цій функції саме на початкових стадіях свого розвитку при повній відсутності нотного запису і цілої науки інших музично-історичних джерел.

Наявність серед знайдених археологічних матеріалів /починаючи з епохи палеоліту/ численних останків духових та ударних музичних інструментів суттєво полегшує з'ясування першопочатків музично-історичного розвитку, як і загальнокультурний рівень цього давнього періоду в історії людства.

У дисертації формування і розвиток професійного духового і ударного музичного інструментарію вперше розглядається в його сукупності, повноті зв'язків і співвідношень, з урахуванням принципу глибинної соціально-історичної зумовленості всіх процесів, змін і зрушень у сфері музичної культури України.

Вивчення шляхів генези духового музичного мистецтва України від найдавніших його витоків вимагає пошуку і узагальнення різноманітних фактологічних даних. Рукописні і друквані першоджерела, мемуарна література, дослідження і публікації з історії побуту і культури українського народу, архівні документи епохи палеоліту, виявляють обширний матеріал, який поєднав у собі велику кількість раніше невідомих фактів. Це дозволило нам вияснити генезу духового інструментального мистецтва, яке в міру свого становлення об'єднувало рогові оркестри; "братства" і музичні цехи, магістрацькі оркестри, військові оркестри Лівобережного і Слобожанського козацтва, а також оркестрів російських полків і гарнізонних шкіл, що знаходились на території України, поміщицьких оркестрів, колегіумів, Київської академії і Харківського університету, відділень РТМ, шкіл і училищ при них, у становленні духового музичного мистецтва в Україні і в кінцевому підсумку внесло багато нових свідчень до історії музичної культури України.

Ключові слова: генезис, історична типологія, етнологічність, історичні витoki і функціонування, етнофольклорні джерела, ренесансні прояви, урбанізовані паростки, стилеутворення, музична регіоналістика.

Круль П.Ф. Генезис духового и ударного инструментального исполнительства Украины. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. – Национальной музыкальной академии Украины им. П.И.Чайковского. Киев, 2000.

Диссертационное исследование обусловлено необходимостью теоретического осмысления генезиса духового и ударного инструментария в национальной музыкальной культуре Украины, который является логическим следствием мирового инструментоведения. Вследствии недостаточной изученности украинского оркестрового исполнительства на духовых и ударных инструментах создались различные мнения на это явление художественной культуры, что, безусловно, не содействует выработке определенных научных критериев.

Вопросы происхождения и первобытного развития духового и ударного музыкального инструментария необычайно существенно как для истории музыки так и для музыкальной культуры в целом.

Духовой и ударный музыкальный инструментарий, составляя оценочный музыкально-исторический источник на протяжении всего развития истории музыкальной культуры, особенно заметным в этой ипостаси именно на начальных стадиях своего развития – при полном отсутствии нотной записи и целой науки других музыкально-исторических источников.

Наличие среди обнаруженных археологических материалов /начиная с эпохи палеолита/ многочисленных останков духовых и ударных инструментов существенно облегчает выяснение первоначал музыкально-исторического развития, как и общекультурный уровень этого древнего периода в истории человечества.

В диссертации формирование и развитие профессионального духового и ударного музыкального инструментария впервые рассматривается в его совокупности, полноте взаимосвязей и соотношений, с учетом принципа глубокой социально-исторической обусловленности всех процессов, изменений и сдвигов в сфере музыкальной культуры Украины.

Изучение путей генезиса духового музыкального искусства Украины от отдельных его истоков требует исканий и обобщений различных фактологических данных. Рукописные и печатные первоисточники, мемуарная литература, исследования и публикации из истории быта и культуры украинского народа архивные документы /с эпохи палеолита/ выявили огромный пласт материала, который объединил в себе большое количество ранее неизвестных фактов. Это позволило нам выяснить генезис духового инструментального искусства, которое по мере своего становления объединяло роговые оркестры, «братства» и музыкальные цехи, магистратские оркестры, военные оркестры Левобережного и Слобожанського козацтва, а также оркестры русских полков и гарнизонных школ, что размещались на территории Украины, помещицких оркестров, коллегіумов, Киевской академии и Харьковского университета, отделений РТМ, школ и училищ при них, в становлении духового музыкального искусства Украины, и в

конечном итоге внесло много новых сведений в историю музыкальной культуры Украины.

Ключевые слова: генезис, историческая типология, этнологичность, исторические истоки и функционирование, этнофольклорные источники, ренессансные проявления, урбанизация, стилеобразование, музыкальная регионалистика.

Krul P.F. Genesis of the wind and percussion musical performance in Ukraine. – Manuscript.

Dissertation for obtaining scientific degree 'Doctor of study of Art', speciality 17.00.01 – Theory and History of Culture; National Music Academy of Ukraine (named after P.I. Chaikovski). Kyiv, 2000.

The investigation was conditioned by the need of theoretical interpretation of problems connected with genesis of the wind percussion instruments in the national musical culture of Ukraine, which is part of the world's study of instruments. Due to relative insufficiency of research dealing with Ukrainian wind and percussion orchestral performance there have been different views on this phenomenon of artistic culture, which make little contribution to the working out of certain scientific criteria.

The problem of origin and primeval development of the wind and percussion instruments is vital for both the history of music and musical culture in general.

The wind and percussion instruments having been an evaluative musical and historical source throughout the history of musical culture its most noticeable in this role at the initial stages of its development, which are characterized by lack of notation in music and science of musical and historical sources.

Numerous remains of wind and percussion instruments among the archaeological finds (since palaeolithic period) make it easier to learn about the beginnings of musical and historical development and the level of culture of this ancient period in the history of human society.

The research describes formation and development of professional wind and percussion instruments in total, in the completeness of its links and relations, which has never been accomplished before, taking into account the principle of profound social and historical conditionality of all the processes and changes in the spheres of musical culture in Ukraine.

Studying the ways of genesis of the wind musical art of Ukraine on the basis of its distant sources requires search and generalization of various data. Manuscripts and printed materials, memoirs, investigations and publications dealing with the history of life and culture of Ukrainian people, archival documents revealed materials containing a large number of new facts, which help to ascertain the genesis of wind instrumental art, combining in the course of its formation horn orchestras, "brotherhoods" and music workshops, military orchestras of Left Bank Ukraine and East Ukraine Cossacks as well as orchestras of Russian regiments and garrison schools of Ukraine, landlords' orchestras, those of colleges, the Kiev Academy and Kharkiv University, departments of Musical societies, and eventually adding many new facts to the history of musical culture of Ukraine.

Key words: genesis, historical typology, ethnology, historical sources and functioning, ethnic and folklore sources, Renaissance features, urbanization, style creation, musical regionalism.

Підписано до друку 21.11.2000 Формат 60x84/16
Зам. Наклад 120 прим. Віддруковано з оригіналів.

Друкарня
Національного педагогічного університету
ім. М.П.Драгоманова
м. Київ, ☎ (044) 221-99-26

198182

АВ 47.449

Мист

ПЕР...