

ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

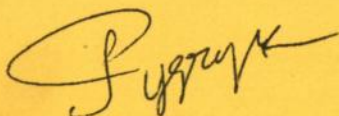
Рудчук Юрій Антонович

УДК-788(477)(09)+008(477)(09)

**ДУХОВА МУЗИКА УКРАЇНИ
у XVIII—XIX століттях**

17.00.01 — теорія та історія культури

Авторефрат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



Київ-2001



008

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Київському національному університеті культури і мистецтв, Міністерство культури і мистецтв України, м.Київ.

Науковий керівник: кандидат філософських наук, доцент
РОСКОВШЕНКО Ірина Анатоліївна,
Київський національний університет культури і мистецтв,
кафедра теорії та історії культури, професор.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
МУХА Антон Іванович,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім.М.Т.Рильського НАН України, провідний науковий
співробітник, завідувачий відділу музикознавства, м.Київ;

кандидат педагогічних наук, доцент
ПОДКОПАЄВ Володимир Петрович,
Український центр культурних досліджень, м.Київ,
генеральний директор.

Провідна установа: Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського,
кафедра духових та ударних інструментів, м.Київ

Захист відбудеться “25” грудня 2001 року о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 26.850.01 у Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв (01015, Київ, вул.Січневого повстання, 21, корп. 15).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (01015, Київ, вул.Січневого повстання, 21, корп. 11).

Автореферат розісланий “24” листопада 2001 р.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради

С.І.Уланова

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

Актуальність теми дослідження. Незворотний рух України шляхом незалежності, радикальні зміни, що відбуваються в усіх сферах суспільного життя і людській свідомості, інтенсивний пошук нових векторів формування особистості, її духовного світу і високих моральних якостей зумовлюють ту велику увагу, що приділяється в останнє десятиліття вивченню національної культури, її історичних витоків, особливостей розвитку, культурно-ціннісних надбань.

Музичне мистецтво завжди посідало помітне місце в житті українського народу. Значного розвитку воно досягає у період становлення національної свідомості. XVIII - XIX століття – доба, з якою пов'язане формування національної професійної школи у всіх галузях мистецької діяльності. Цього часу значно активізується українське музичне життя, відкриваються нові культурні осередки, братства, товариства і музичні цехи, перші музичні навчальні заклади, які стають центрами музичної просвіти і концертної діяльності. Більшість із них, особливо у Галичині, цілеспрямовано відстоюють національну ідею. Успішно розвиваються різні види і форми виконавства, опановуються художні засади європейського бароко і віденського класицизму, гучно заявляє про себе індивідуальна музична творчість під гаслами романтизму і критичного реалізму.

Духова музика як складова частина української культурної спадщини — яскравий приклад розвитку професійного музичного виконавства. Її вивчення є важливим чинником осмислення культурно-мистецьких процесів, художніх надбань попередніх поколінь, визначення оптимальних шляхів подальшого розвитку в умовах розбудови незалежної Української держави.

Не менш важливою обставиною, що спонукає до розроблення означеної проблеми, є необхідність з'ясувати суто українські здобутки духового виконавства — сольного, ансамблевого і оркестрового, які були штучно «інтегровані» в музичну культуру Російської імперії у XVIII—XIX століттях.

Історична, культурологічна і музикознавча література досить широко висвітлює питання, пов'язані з духовим мистецтвом. Вагомий внесок у розвиток наукового знання про духову музику зробили історики — перші дослідники народної творчості у галузі інструментознавства. Серед них передовсім необхідно згадати видатного історика М.Грушевського, який дав загальну характеристику тенденцій, що визначили тогочасний стан музичного життя та перелік форм, в яких існувало музичне виконавство, притаманних народній традиції. Розвиток музичної освіти в Україні розглядається у працях П.Козицького, Л.Мазепи, Й.Миклашевського, К.Шамасової; регіональні особливості становлення національних видів культури Західної України аналізуються у працях М.Загайкевич, Ф.Колесси. У контексті загальних характеристик культуротворчих процесів питань інструментального

виконавства торкаються в своїх працях М.Гордійчук, М.Грінченко, Л.Корній, Б.Фільц, О.Шреєр-Ткаченко, І.Юдкін-Ріпун; виокремлено систематизація українського музичного інструментарію була здійснена А.Гуменюком, М.Лисенком, Г.Хоткевичем.

Закладені ними принципи цілісного дослідження теорії і практики виконавства знайшли своє продовження у працях В.Апатського, Г.Абаджана, В.Богданова, К.Мюльберга, І.Якустиді. Певна інформація про слов'янську інструментальну музику мається у праці німецького дослідника Я.Штеліна "Музыка и балет в России XVIII века". В ній автор відображує, головним чином, тогочасний стан музичної культури, у контексті якої розглянуті окремі епізоди музичного життя, зокрема, функціонування рогової музики на прикладі оркестру К.Розумовського.

Однак історія розвитку українського виконавства на духових інструментах окреслювалась епізодично у вигляді окремих статей М.Гейліг, К.Мюльберга і Е.Дагілайської та ін. Публікації Круля П.Ф. у вигляді монографії "Національне духове інструментальне мистецтво українського народу" (Київ, 2000), статей та книг, повністю не вичерпують проблем дослідження духової музики України XVIII- XIX століть. Факти українського походження містять праці, присвячені історії духового виконавства росіян (С.Левін, Ю.Усов). 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 спорадично, принагідно. Такі визначні вчені-музикознавці, як: Б.Асаф'єв, Ю.Келдиш, Н.Фіндейзен, досліджуючи російську музику, торкались проблем духового інструментарію та оркестрового виконавства в Україні лише побіжно, українська духовна музика в їхніх роботах ґрунтовно не досліджується.

Отже, аналіз літератури свідчить, що проблематика, пов'язана з розвитком духової музики в Україні, розглядалась виокремлено з різних позицій музичної історіографії або інструментознавства. Відсутність наукових досліджень, присвячених комплексному вивченню духової музики України XVIII—XIX століть як соціально-культурного і художнього явища, обумовила актуальність проблеми та вибір теми дослідження: "Духова музика України у XVIII—XIX століттях".

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами. Дисертація виконана згідно з програмою наукових досліджень та планами наукової роботи Київського національного університету культури і мистецтв, зокрема кафедри теорії та історії культури.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей розвитку духової музики в контексті соціокультурних процесів в Україні XVIII—XIX століть.

Для досягнення мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- розглянути особливості музикування на духових інструментах у різних соціальних осередках українського суспільства і виявити через них соціальну динаміку становлення національно характерних ознак виконавської традиції, що формується у межах “українського” ареалу від початку XVIII— впродовж XIX століть;
- охарактеризувати різновиди духового інструментарію у контексті музичної практики розглянутого періоду та виокремити ті тенденції, в яких відбувалося започаткування української духової виконавської школи;
- визначити специфіку механізмів передачі колективного виконавського досвіду на духових інструментах в умовах структуралізації національних інститутів музичної освіти і виховання та професіоналізації форм музичної діяльності;
- уточнити поняття “українська духова музика” в ракурсі взаємодії міжкультурних виконавських традицій і загальнонаціонального культуротворчого поступу професійного мистецтва в Україні XVIII—XIX століть.

Об'єкт дослідження — духова музика України.

Предмет дослідження — розвиток духової музики України у XVIII—XIX століттях.

З метою реалізації визначених завдань було використано комплекс *методів дослідження: аналітичного* — у вивченні мистецтвознавчої, культурологічної літератури, музейних та архівних описів, історичної та довідкової літератури; *теоретичного моделювання* — для узагальнення і систематизації різноманіття форм існування духового виконавства; *методу інтонаційного аналізу* - у з'ясуванні жанрових та стилевих особливостей творів духової музики; *порівняльного (зіставного)* - для оброблення досліджуваного матеріалу; *наукової реконструкції* — у вивченні джерельних, переважно архівних матеріалів; *історичного* — у відтворенні зміни “портретних” характеристик духової музики; *культурологічного* — при дослідженні специфічних рис у розвитку духової виконавської школи в Україні, порівняно з іншими.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- вперше в українському музикознавстві здійснено комплексне дослідження духової музики в Україні XVIII—XIX століть у діапазоні широкого фактологічного матеріалу, що дало змогу цілісної оцінки цієї галузі музичної творчості не тільки як художнього, але й як соціокультурного явища;
- визначена провідна роль духового виконавства у розвитку українського музичного життя розглянутого періоду;
- виявлені специфічні ознаки національної традиції у процесах формування професійних форм духового виконавства та передачі накопиченого досвіду підготовки до нього; з'ясовано вплив духового виконавства на розвиток

інструментальної музики та музичної педагогіки в Україні XVIII—XIX століть;

- набули подальшого розвитку характеристики творчих взаємозв'язків української духової музики з європейською музикою XVIII—XIX століть на рівні її стилевих ознак;
- введено до наукового обігу нові джерельні матеріали, невідомі до цього імена видатних виконавців на духових інструментах, що відіграли істотну роль в музичній культурі України у XVIII—XIX століттях;
- уточнено поняття “українська духовна музика” в категоріях культуротворчої діяльності розглянутого періоду, яке змістовно виявляє себе в таких її важливих чинниках, як духовна виконавська практика (розмаїття оркестрових, сольних і ансамблевих форм аматорського та професійного музикування на духових інструментах), фахове навчання, виробництво духового інструментарію, концертна діяльність і “репертуарна” творчість.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані музикознавцями, істориками у навчальних курсах історії української музики, інструментознавства та при викладанні культурологічних дисциплін у вищих і середніх спеціальних навчальних закладах культури і мистецтв; результати дослідження дозволяють також ввести на кафедрах духових інструментів у вищих музичних закладах України нову дисципліну “Історія виконавства на духових інструментах в Україні”; невідомі дотепер для широкого музичного загалу музичні твори, що були розшукані автором в архівах та поновлені під час роботи над дисертаційною роботою, можуть доповнити виконавський та педагогічний репертуар.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії культури Київського національного університету культури і мистецтв. Основні положення дослідження оприлюднені у виступах на: науково-творчій конференції професорсько-викладацького складу факультету народної художньої творчості Київського державного інституту культури “Художня культура та проблеми підготовки професійних кадрів в умовах українського духовного відродження” (Київ, 1993); Всеукраїнській науково-творчій конференції “Проблеми розвитку художньої культури” (Київ, 1994); Міжнародній науковій конференції “Образ епохи — культурне середовище Києва кінця XIX — поч. XX ст.” (Київ, 1995); міжвузівській науково-творчій конференції “Культура, мистецтво, суспільство” (Київ, 1996).

Основні положення й висновки дослідження відображені у 9 одноосібних наукових публікаціях, з них 5 — у фахових виданнях.

Структура дисертації обумовлена логікою наукового викладу результатів дослідження і складається із вступу, двох розділів, висновків (159 стор. тексту), списку використаних джерел (203 найменування) та 14 додатків.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У *вступі* обґрунтовано актуальність теми та здійснено аналіз стану наукової розробки проблеми; подано відомості про зв'язок роботи з науковими програмами, й планами; визначено мету, завдання, об'єкт та предмет дослідження; охарактеризовано методи дослідницької роботи, розкрито наукову новизну, практичне значення, апробацію та впровадження здобутих результатів у практику, публікації.

У першому розділі *“Умови розвитку духової музики в Україні у XVIII—XIX століттях”* досліджуються процеси функціонування духової музики та її розвиток у контексті української музичної культури, з'ясовані осередки становлення і розвитку виконавства на духових інструментах; простежуються форми виконавства в цих осередках; висвітлені різні аспекти розвитку та використання духових інструментів в умовах повсякденного життя означеного періоду.

До початку XVIII століття духова музика в умовах музичного побуту України мала суто прикладне значення. Як свідчать різні історичні джерела, народний інструментарій України того часу досить розмаїтий. Його складають три основні групи: ударні, духові та струнні. Найбільш чисельну групу являють духові інструменти. Це, передовсім, сопілка та її різновиди: зубівка (або теленка), денцівка, дводенцівка, флюяра, кувія або свиріль (подібна до флейти Пана), трембіта, ріг, сурма, труба, волинка, луска, очеретяна цівка та ін. Їх використання і призначення свідчать про тісний зв'язок з умовами побуту повсякденного трудового життя. З давніх часів жителі гірських районів Карпат, розмежовані непрохідними грядками гір, спілкувались зі своїми сусідами або родичами за допомогою певних сигналів трембіти. Це були повідомлення про різні важливі події — про народження або смерть односельців, повернення з полонини пастухів тощо. І навіть сьогодні неможливо уявити сучасний побут гуцульських чабанів без таких сигналів трембіти, як: “на вставання”, “на полудневе доїння”, “на спання”, “на злодія”. А в часи боротьби українського народу проти поневолювачів повстанці-трембітарі подавали бойові заклики та інші сигнали, за допомогою яких передавалась інформація.

Згодом духові інструменти входять до складу ансамблю і виконують певні важливі самостійні ролі. Так, при поховальних обрядах вони створювали надзвичайно жалобний настрій, що досягалося використанням характерних тембро-інтонаційних традиційно українських виконавських прийомів. Серед таких назвемо глісандування на трембіті або хрипке, з горловими призвуками, звучання флюяри. Однак перші згадки про духові оркестри в Україні доносять до нас XVII століття.

З 40-х років XVIII століття осередком розвитку концертної духової музики стає панський маєток, що відбилося на стані музикування, з'являються самостійні інструментальні твори для слухання, оркестрові переклади супроводу пісень, популярних танців тощо. Визначні магнати такі, як: А.Будлянський, поблизу Стародуба, П.Рум'янцев-Задунайський у Вишеньках на Чернігівщині, Г.Потьомкін на Півдні України, Лопухін з Києва, П.Галаган із Сокиринців, К.Розумовський в Глухові, А.Іллінський в Романові формують у своїх маєтках духові оркестри, що призначались для урочистих зустрічей високих осіб, для гри на бенкетах, балах, двірських концертах, сімейних святах, полюваннях і за багатьох інших побутових потреб та забав. Найвідомішими на Правобережжі були оркестри А.Іллінського з Романова та Станіслава Щенського-Потоцького з Тульчина. А.Іллінський мав струнно-духовий і роговий оркестри у складі ста музик.

На Лівобережній Україні до найвідоміших аматорів музики належала родина Розумовських. Згадки про музичну капелу при дворі К.Розумовського з'являються з 1751 року. Її диригентами були Карл фон Лау — відомий закордонний валторніст, удосконалювач рогового оркестру, чех за походженням, та українець Андрій Рачинський. У домашньому музикуванні широко практикувалась також сольна та ансамблева гра на духових та інших інструментах. Приклади домашнього музикування в панських маєтках демонструють продовження розвитку традицій сольної, ансамблевої, оркестрової гри, сольного та ансамблевого співу, які широко побутували в Україні з давніх часів у іншому соціальному середовищі.

Аналіз масиву історичної інформації XVII-XVIII століть допоміг установити шляхи розвитку виконавства на духових інструментах не тільки у домашньому музикуванні, але й у громадському житті міста й села. Він дозволив зробити *висновок*, що розвиток духової музики в аристократичному середовищі хронологічно розпадається на три періоди. Перший — від кінця XVII — початку XVIII століть до 1781—1785 рр. Цієї доби духові оркестри створювали у своїх маєтках переважно великі магнати. Другий період тривав від 1781—1785 рр. до початку тридцятих років XIX ст. (після введення Катериною II в Росії кріпацтва). Третій період - від тридцятих років XIX століття і до скасування кріпосництва (1861), коли спостерігається занепад мистецьких колективів, в тому числі й капел. Для України то був час інтенсивного розвитку інструментального професіоналізму, що базувався здебільшого на духовому виконавстві. В дисертаційній роботі доведено, що виконавська практика в цей період починала свій розвиток саме з опанування духової музики.

Багато заможних магнатів, крім оркестрів, утримували хори, театри з кількома трупами, що створювало умови для взаємодії духового мистецтва з іншими різновидами мистецької діяльності і сприяло збагаченню духового

виконавства. Представники шляхти використовували капели не тільки для своїх потреб, а й влаштовували свята для міщан і селян. У такий спосіб вони впливали на процес загальномистецького розвитку народних мас, пропонуючи їм відповідні естетичні еталони. Наприклад, роговий оркестр князя Лобанова грав у київському губернському саду. Самодіяльні митці талановито відтворювали у народних осередках музику, почуту ними у виконанні професійних (панських) капел, а в панських маєтках, своєї черги, залюбки співали народних пісень та виконували народні танці. Таким чином, музична і — ширше — концертна практика у XVIII столітті стимулювала розвиток виконавської техніки на духових інструментах, а остання, своєї черги, у XIX столітті вплинула на популярність духових оркестрів, різноманітних за складом духових ансамблів та посилила прагнення аматорів до гри на духових інструментах, про що свідчать значне збільшення інструментарію і оновлення репертуару.

Значну роль у музичному житті України досліджуваного періоду відігравали музичні цехи — корпоративні організації музик-професіоналів. З історичних джерел відомо, що духові ансамблі та оркестри вказаних цехів забезпечували музичну частину практично всіх форм громадського життя в містах. Перші цехи виникають на Правобережжі в містах з дарованим магдебурзьким правом: 1578 р. — у Кам'янці-Подільському, 1580 р. — у Львові, 1614 р. — у Степані на Волині, 1677 р. — у Києві. На Лівобережжі: 1612 р. — у Полтаві, 1686 р. — у Прилуках, 1705 р. — у Стародубі, 1729 р. — у Ніжині, 1734 р. — у Чернігові, 1780 р. — у Харкові та ін. Їх поширення по всій Україні доводить, що попит на духову музику був великий. Вона звучала на святах, вечорницях, у шинках. Без неї не відбувалися урочисті церемонії, зустрічі і проводи почесних гостей, а також сімейні свята та народні дійства.

Репертуар цехових музик складався з різноманітних інструментальних п'єс, переважно танцювально-побутового характеру. Це — горлиця, зуб, гопак, метелиця, гайдук, козачок, санжарівка, третяк, журавель, коломийка тощо. Лишилися відомості, що з другої половини XVII — до кінця XIX століття в Києві, як і в інших містах України, існував музичний цех. Про його діяльність довідуємось з “выписи з книг мескихъ ратуша Кіевскаго” 15 січня 1728 року, де сказано, що в 1677 році магістратом затверджено статут цього цеху з семи пунктів. Сам статут, як і організація музичного цеху, відповідав тогочасним стандартам, в яких проходила діяльність ремісничих цехів в Україні. Про них свідчить Львівський статут музичного цеху. Він складається з 12 пунктів, які визначають загальну спрямованість цеху, обов'язки братчиків, структуру, фахову мораль, звичаї тощо. Частково цей статут знайомить з репертуарною творчістю музик, членів цеху. Додатки, прийняті у 1634 році, доводять також, що така творчість була тісно пов'язана з тогочасними потребами музичного побуту міста. Цехове інструментальне виконавство, у тому числі і духове,

представлене різноманітними жанрами народної музики різних національних традицій, що існували поруч у синтезі, збагачуючи одна одну. Пункт “в” свідчить про існування у Львівському цеху сербських та італійських гуртів музик. З другої половини XIX століття музичні цехи втратили своє провідне значення у громадському житті таких міст, як: Київ, Одеса, Харків, Львів та ін.

Духова музика цехових осередків, особливо в Західній Україні, активно розвивається під протекторатом католицьких костьолів. Тут виконавцям-інструменталістам навіть надавали привілеї. Так, у пункті “г” вищезгаданого Львівського статуту мовиться, що міський уряд не повинен обтяжувати музикантів неслухними навантаженнями й жодними податками, оскільки вони чесно служать святому католицькому костьолу. З іншого давнього акту XVII століття можна довідатися, що музиканти-інструменталісти обслуговували потреби не тільки церковні, але й міські, виконуючи твори як релігійної, так й світської тематики.

З кінця XVII століття все більшого поширення набуває інструментальна музика, запроваджена в службах уніатського греко-католицького обряду. Таке явище згодом набуває рис певної тенденції. Крім органного мистецтва, церковна творчість представлена зразками змішаних інструментальних форм. Дисертантом наводяться дані про месу, знайдену в колекції Розумовських для 4-х голосів (вокал), 2-х скрипок, 2-х кларнетів, 2-х труб та литавр композитора Шідермайера (Schidermayer). Аналіз друкованих збірок популярно-релігійних пісень, що містяться у, так званих, “Богогласниках”, дозволив зробити також висновок про зорієнтованість використаних у них інтонаційних форм на інструментальні прообрази духової побутової і професійної музики західного зразка типу бахівської “Різдвяної ораторії” та “II-го Бранденбурзького концерту”.

Інструментальне музикування в католицькій церкві у XVIII—XIX століттях сприяло розвитку і збагаченню стильової палітри в інших жанрах тогочасної музичної творчості, навіть тих, які представляли музичну традицію, що формувалася в межах православної церкви. Опосередковано вплив типової стилістики духової музики яскраво відчувається у творах Д.Бортнянського, зокрема, концерті “Воскликніте Господеві”, кінцевій фузі “Враги его облеку студом” з концерту “Блажен муж” тощо.

Католицька обрядова практика з використанням інструментальної музики активізувала розвиток духового виконавства, збагативши його формами сольної та ансамблевої гри, спільного музикування з хором чи з солістами. Це був осередок, звідки взяла початок світська інструментальна музика та інструментально-концертна практика XIX століття. Її становлення і розвиток в цей період пов'язані із загальним процесом, який визначив національну своєрідність української музичної культури в цілому. Для того часу характерним стає прагнення українських композиторів до широкого

запровадження духових інструментів у професійну музику. Починають з'являтися та інтенсивно розвиватися твори малих і великих форм: варіації та фантазії на народні теми, інструментальні концерти і сонатно-циклічні форми. Духові інструменти наділяються більш відповідальними ролями, про що свідчать інструментальні твори Д.Бортнянського та І.Лозинського, які використовують їх як сольні інструменти. Показовим прикладом для тогочасної духової творчості є варіації для флейти й струнного квартету, концерт для кларнета викладача Харківського університету І.Лозинського, що демонструють рівень тогочасного сольного виконавського досвіду на таких інструментах, як: скрипка, фагот, флейта, кларнет.

Неабиякий інтерес викликають концертна симфонія сі-бемоль мажор Д.Бортнянського для камерного ансамблю у складі фортепіано-організе, двох скрипок, арфи, віоли да гамба, фагота та віолончелі; “Гатчинський марш”, написаний ним 1787 року для духового військового оркестру; супровід для духового оркестру пісні “Певец во стане русских воинов” (1812) на слова поета В.А.Жуковського. Їх жанрова спрямованість на відповідні форми інструментального музикування свідчить про посилення ролі військової музики в цей період, традиції якої були започатковані у козацькому середовищі. З початку свого існування військова музика в ньому мала суто службове призначення: за допомогою духових інструментів подавали певні сигнали. Згодом вона починає використовуватись для психологічного впливу на вояків, підносячи їхній настрій перед битвою, широко застосовується під час урочистостей, пов'язаних з відзначенням перемоги над ворогом, на похоронах полеглих та в інших обрядових діях.

Козацькі військові оркестри склались із невеликої кількості учасників, що грали на трубах, сурмах, валторнах, гобоях, іноді до них додавались ударні інструменти — литаври й бубни. Так, з ревізької книги 1723 року можна довідатися, що “музика войсковая” Стародубського полку козацького складалась із семи осіб: чотирьох “тренбачей”, одного “довбиша” і двох “пищалок” (мабуть, гобої, які були поширені того часу). Проблемами духової музики займалися самі гетьмани, про що свідчать універсали Богдана Хмельницького від 27 вересня 1652 року, Івана Мазепи 1704 та 1705 років. Традиційно вона звучала у Козацькій Республіці при зустрічі високих офіцерських чинів, хоча нотних її записів не збереглося. З історичних літописів відомо, що репертуар козацьких духових оркестрів складався з популярних українських народних пісень і танців таких, як козак, гопак та ін.

Після знищення Запорозької Січі (1775 р.) Катериною II багато козацьких музик було переведено у збройні корпуси Лівобережжя. На Правобережжі вони змушені були служити у польських королів і магнатів. Створені з їх числа яничарські і козацькі капели торбаністів входили до складу польського війська. Крім своїх штатних службових обов'язків, військові оркестри грали на

урочистих зустрічах (зустріч цариці Єлизавети у Києві 1744 р. оркестром Лубенського полку), на балах, брали участь у театральних виставах і концертах, що сприяло оновленню їхнього репертуару та збагаченню складу інструментів і виконавців; у деяких випадках численність музикантів досягала двохсот'ятдесяти чоловік. На початку XIX століття військові духові оркестри частково доповнювалися студентами університетів та аматорами з дворян. У невеликих містечках та селах України військові полкові оркестри стали справжніми культурними осередками, виконуючи, крім творів військового репертуару, численні концертні і "службові" (на балах та зібраннях) композиції.

Розглянута в дисертації динаміка розвитку військової духової музики в Україні свідчить про поступове оновлення форм духового виконавства, їх професіоналізацію в руслі загальних тенденцій, що характеризують історико-культурний процес у XVIII—XIX століттях в Західній Європі. Останнє дозволило дисертантові, з одного боку, простежити розвиток основних тенденцій виконавства на духових інструментах, з іншого, - довести їх спадкоємність з традиціями, котрі прослідковуються на рівні національних ознак, притаманних формам духового виконавства, що завжди побутували на українських територіях.

Другий розділ *"Духова музика в контексті музичної культури України у XVIII—XIX століттях"* присвячено дослідженню еволюції духового інструментарію, специфіки фахового навчання гри на духових інструментах, концертній діяльності виконавців на духових інструментах, репертуару та складу оркестрів і духових ансамблів.

Здійснений дисертантом аналіз історичних та етнографічних джерел дозволив систематизувати розмаїття українського духового інструментарію. В ньому одним з давніх та найпоширеніших народних духових інструментів є сопілка (тип подовжених народних флейт), яку майстрували з ліщини, бузини, липи, груші, калини або очерету. У вдосконаленому вигляді набули поширення сопілки від 5—6 отворів до десяти, деякі з надставними трубками або кільцями для зміни звукоряду. Про духову українську традицію дають також уявлення її інші різновиди, які відрізнялись від звичайної сопілки конструкцією та звучанням. Це такі, як денцівка або дводенцівка, що складається з двох стволів у таких варіантах: з двома мелодичними і мелодично-бурдонним стволами. Звукоряд першого виду завжди діатонічний. На правому стволі вирізано чотири аплікатурні отвори, а на лівому — три. Цим інструментарієм представлені переважно народні форми духового музикування.

В аристократичних колах, поміщицьких маєтках, міських та військових оркестрах використовувались інші інструменти: дерев'яні (флейта, гобой, кларнет, фагот) та мідні - труба, валторна, тромбон. Це пояснюється тим, що

репертуар оркестрів цього періоду був переважно західноєвропейський, про що свідчить музична колекція Розумовських.

В історії розвитку духового інструментарію України (з другої половини XVIII століття до винаходу Г.Штольцем та Ф.Блюмелем (патент 1818 р.) мідних інструментів з вентилярним механізмом) виокремлюється період, так званих, рогових оркестрів. Дисертантом 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 К.фон Лау взяв корнет (цинк), інструмент, що широко використовувався у палацовому музичному побуті з епохи Людовика XI, Карла V. Тембр його був подібний до труби, але у 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. Всі 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 їхні виконавські можливості до корнета (цинка) 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 вентилярним 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.) продукувала 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. В кінці XIX століття їх було понад сорок. З 1834 року почало працювати зарубіжне представництво з виготовлення духових інструментів І.Ф.Кордес. Вітчизняна фабрика з виготовлення духових інструментів Н.Е.Сорокіна створювала, вочевидь, настільки якісні інструменти, що була постачальником Київського і Тамбовського відділків Російського музичного товариства. Вдосконалення виробництва інструментарію в Україні актуалізувало питання професійної майстерності.

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 колеґіумі, гімназіях, ліцеях (Кременецькому, Одеському та ін.), Київсько-Могилянській академії та — пізніше — Харківському університеті.

Особлива увага в дослідженні приділяється діяльності приватних музичних шкіл, що сприяли професіоналізації оркестрового та духового виконавства в Україні, підготувавши таким чином ґрунт для роботи у цьому напрямку музичних класів Російського музичного товариства, де навчання гри на духових інструментах стає провідним напрямком виконавської підготовки. У цих школах активно використовуються новітні методики фахового і загальномузичного спрямування. Індивідуальне навчання на духових інструментах базувалося у них на досвіді кращих вітчизняних та європейських викладачів-виконавців. А в Києві працювали В.Хіміченко, Нігов (клас флейти); Лещенко, Ліндер, Міхаель (клас гобоя); Кеер, Пельц, Кутіль, Андрієску (клас кларнета); С.Дуда, Шамрай, Геллер (клас фагота); А.Підгорбунський, Данилов, Клименко (клас труби); Самборський, Гайнотті, Ріш, П.Евенгов (клас валторни); Самборський, Машек (клас тромбона) та ін. В Одесі - Г.Веронезе (клас флейти); Г.Елінек (клас гобоя); П.Арцюк (клас кларнета); Г.Галліно (клас фагота); Д.Парпурина (клас труби); Р.Шван (клас валторни); Г.Лоецца (клас

тромбона) та ін., в Харкові — І.Лозинський, І.Вітковський, М.Концевич, Ілля Кон та ін.

Вимоги, що ставились до вивчення загальномузичних дисциплін, були такими ж високими, як і до фаху, тобто виховувались різнобічно високоосвічені спеціалісти. Важливим фактором ефективного навчання студентів стало розроблення викладачами методичних посібників. Все це сприяло збільшенню кількості оркестрів в Україні, які за своєю майстерністю не поступалися західним. Ряд концертних виконавців стали окрасою кращих оркестрів Російської імперії. Зокрема, з київського музичного училища вийшли такі видатні музиканти, як І.Костлан (фагот), Л.Хазін (кларнет), І.Мещанчук-Чабан (труба), В.Яблонський (труба) та ін. З Одеського — М.Адамов (труба), Л.Могилевський (труба), Я.Скоморовський (труба), М.Табаков (труба) навчався в музичній школі та ін. З Харківського — Н.Погребняк (фагот) та ін.

Інтенсивність вітчизняного музичного життя висвітлює 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 Ан.Іллінського — Байер (флейта), Нудер (кларнет), Соlessький (фагот), Вейзінгер (валторна), Ян Роле (клавикорд та духові інструменти) та ін. З оркестру поміщика Г.Будлянського — валторністи-віртуози брати Гугелі та віолончеліст Рісс. 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.

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.

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 в кінці 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.Велінський, 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 — В.Хімиченко, 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, Полішук, 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.

Такий висновок підтверджує аналіз творів для духових інструментів, що тоді виконувались. Це опери, симфонії, увертюри, сонати, концерти, різні ансамблі. Значну їх частину становлять твори музикантів іноземного походження. Це, передусім, Дж.Сарті, італійський композитор і диригент, котрий тривалий час працював в Україні у Г.Потьомкіна; Дженаро Астаріта, автор численних опер, ораторій та інших творів.

У репертуарних колекціях Київської міської капели, оркестру Харківського університету та гімназії, колекції Розумовських повною мірою представлені також прижиттєві видання композиторів, здебільшого європейських, які й сьогодні звучать у концертних залах. Це твори Л.Бетховена, І.Гайдна, В.Моцарта, Я.Штаміца, К.Вебера і багатьох інших композиторів: Карла Фрідріха Абеля (1725—1787) — німецького математика, архітектора, композитора та виконавця на духових інструментах; Іогана Граффа (1684—1750) — німецького композитора, скрипаля та гобоїста; Іогана Хрестіана Фішера (1733—1800) — німецького композитора, гобоїста-віртуоза; Іогана Баптіста Неруди (1707—1780) — чеського скрипаля та композитора; Мічела (ім'я не відоме); Грензера (ім'я не відоме), прізвищем якого був підписаний концерт для кларнета; Карла Аугуста Грензера — флейтиста-концертанта (1794—1864); Іогана Фрідріха Грензера (1758—1794), видатного гобоїста, композитора.

Дослідження репертуару інструментальних ансамблів і оркестрів та їх складів свідчить про те, що духове виконавство в своєму розвитку спиралось, передусім, на колективне музикування, оркестрову та ансамблеву гру. Тому в

ньому переважають дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети, септети та октети, написані для рогових, духових, струнно-духових та симфонічних оркестрів з посиленою групою духових інструментів. Вражає його технічна складність, що опосередковано доводить високий рівень фахових вимог до музикантів.

Розгляд процесу розвитку українського духового виконавства в контексті інших видів та жанрів тогочасного музикування (опера, балет, хорова музика, сольний спів тощо) дав змогу дисертантові зробити висновки про своєрідність виразових засобів, що визначали національну характерність вітчизняного духового виконавства, яке, перебуваючи під благодотворним впливом європейських виконавчих шкіл, виявилось здатним на власній основі освоїти здобутки європейської композиторської школи та досягти у виконавстві помітних висот майстреності.

У **висновках** підсумовуються результати дослідження за поставленою у ньому метою і завданнями:

1. Доведено, що розвиток духової музики в Україні у XVIII- XIX століттях відображає характерні риси соціокультурних процесів, що тоді відбувалися, а саме: формування професійної свідомості на фоні зростання етноцентристських тенденцій та орієнтацій.
2. Знайшла підтвердження думка про те, що духова музика, охоплюючи своїми засадами майже всі сфери соціокультурного життя суспільства, демонструє універсальні якості, притаманні національним культурним традиціям у галузі виконавської діяльності.
3. Встановлено, що спираючись на фольклорну основу і народні форми музикування, духове мистецтво поступово трансформується у професійне і займає провідне місце у музичному житті України розглянутого періоду.
4. Узагальнені типові ознаки духового виконавства в Україні на рівні розвитку інструментарію та жанрових його різновидів, особливостей функціонування і фахового навчання.
5. Визначено специфічні і загальні риси розвитку української духової музики у контексті західноєвропейської музичної культури розглянутого періоду на прикладах репертуарної та концертно-просвітницької політики, якої дотримувалося духове виконавство у XVIII- XIX століттях.
6. Уточнено поняття "українська духова музика", яке пропонується розглядати як комплексне утворення тих чинників, з яких складається культуротворчий процес в цій галузі музичної діяльності у розглянутий період.
7. Обґрунтовано існування української школи професійного виконавства на духових інструментах та логічно реконструйовано культурно-історичну панораму, на фоні якої відбувалося її становлення.
8. Введено у науковий обіг нові імена, музичні твори та інші докази існування української школи духового виконавства.

9. Накреслено перспективи подальшого науково-практичного розв'язання проблем, поставлених у дисертаційному дослідженні.

Проблема формування дослідження національної духової музики не обмежується зазначеним періодом і може мати своє продовження у подальших наукових розвідках українського музикознавства та культурологічних дослідженнях прикладного профілю.

Основні положення дисертації викладено автором у таких публікаціях:

1. Рудчук Ю.А. Духові інструменти в Україні як складова частина оркестрового мистецтва // Нові дні (Toronto, ont. Canada). — 1994. — Вересень-жовтень. — С. 32-34.
2. Рудчук Ю.А. Срібні звуки духових // Музика. — 1995. — №1. — С. 26-27.
3. Рудчук Ю.А. Київські сурми // Музика. — 1998. — №1. — С. 26-27.
4. Рудчук Ю.А. До питання розвитку виконавства на духових інструментах у Києві на шляху до інструментального професіоналізму (поч. XVIII — перша чверть XX ст.) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Зб.наук.праць: у 2-х частинах. — К., 1998. — Ч.ІІ. — С. 160-173.
5. Рудчук Ю.А. І звучали духові оркестри // Музика. — 1999. — №4, 5. — С. 28.
6. Рудчук Ю.А. Особливості музикування на духових інструментах в громадському побуті в Україні у XVIII—XIX століттях // Вісник КНУКіМ: Зб.наук.праць.— Вип. 4 / Київський національний університет культури і мистецтв. — К., 2001.— С. 130-140. - Серія “Мистецтвознавство”.
7. Рудчук Ю.А. Розвиток виконавства на духових інструментах в Києві від початку XVIII - до першої чверті XX ст. // Тези доповідей науково-творчої конференції професорсько-викладацького складу факультету народної художньої творчості КДК “Художня культура та проблеми підготовки професійних кадрів в умовах українського духовного відродження”, 1993, м.Київ. - К.: КДК, 1993. — С. 53-54.
8. Рудчук Ю.А. Виконавство на духових інструментах в Україні як складова частина оркестрового мистецтва з початку XVIII по першу чверть XX ст. // Тези доповідей Всеукраїнської науково-творчої конференції “Проблеми розвитку художньої культури”, 1994, м.Київ. - К.: КДК, 1994. — С. 62-64.
9. Рудчук Ю.А. Виконавство на духових інструментах в Києві кінця XIX — поч. XX ст. // Тези доповідей Міжнародної наукової конференції “Образ епохи: культурне середовище Києва кінця XIX — поч. XX ст.”, 1995, м.Київ. - К.: Фонд відродження культурного середовища Києва, 1995. — С. 106-107.

Рудчук Юрій Антонович. Духова музика України у XVIII—XIX століттях.
— Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 — теорія та історія культури. Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2001.

У роботі досліджуються проблеми розвитку українського виконавства на духових інструментах XVIII—XIX століть, дається оцінка їх значення для музичної культури українського народу. За об'єкт дослідження дисертантом обрано виконавську діяльність українських оркестрів, духових ансамблів та окремих солістів — виконавців на духових інструментах.

Саме в цьому аспекті висвітлено розвиток виконавства на духових інструментах, котрий яскраво виявився в головних складових української культури: народному побуті, українській військовій музиці, музиці католицької церкви, діяльності музичних цехів, музичному побуті панських маєтків.

Автором всебічно вивчено умови розвитку виконавства на духових інструментах зазначеного періоду; досліджено еволюцію духового інструментарію, розвиток його виробництва та шляхи вдосконалення; здійснено аналіз репертуару духового виконавства XVIII—XIX століть та дана оцінка його значення для розвитку мистецтва гри на духових інструментах; досліджено зв'язки українського духового мистецтва із західноєвропейським.

Ключові слова: Духова музика, Україна, XVIII-XIX століття.

Рудчук Юрий Антонович. Духовая музыка Украины в XVIII—XIX столетиях. — Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 — теория и история культуры. Государственная академия руководящих кадров культуры и искусств, Киев, 2001.

В первом разделе работы “Условия развития духовой музыки в Украине в XVIII—XIX столетиях” исследуются процессы образования форм исполнительства на духовых инструментах и их развитие в контексте украинского музыкального искусства. Особое внимание автором уделяется динамике функционирования духовой музыки в русле процесса развития музыкальной культуры XVIII—XIX столетий в Украине.

Четко определяются очаги процесса развития духового исполнительства: Запорожская Сечь, военные оркестры, католическая церковь, музыкальные цехи, имение помещика, народный быт, сельские ансамбли, учебные заведения и городские капеллы. В этих очагах исследуются формы исполнительства на духовых инструментах; игра соло и ансамблем (от двух до восьми участников),

оркестровое музицирование разных составов: духовых, струнно-духовых и роговых оркестров.

Исследованы разные аспекты развития и использования духовых инструментов в условиях повседневной жизни, где они применялись для исполнения определенных функций в трудовой жизни и имели, прежде всего, прикладное значение. Например, исполнение сигнальных, похоронных, песенных и танцевальных мелодий.

Исследование исполнительства на духовых инструментах в вышеуказанных очагах показало, что с начала XVIII столетия получили широкое распространение духовые оркестры и ансамбли. Их деятельность оказала значительное влияние на развитие профессиональной инструментальной музыки в Украине.

Второй раздел “Духовая музыка в контексте музыкальной культуры Украины в XVIII—XIX столетиях” посвящен исследованию факторов, влиявших на развитие духового исполнительства: эволюции духового инструментария, функционирования специального обучения игре на духовых инструментах, концертной деятельности исполнителей на духовых инструментах, репертуара, составов оркестров и ансамблей.

В работе исследована эволюция духового инструментария в тесной взаимосвязи с развитием музыкального творчества и исполнительского мастерства.

В контексте поставленных проблем обучения на духовых инструментах разносторонне исследованы особенности развития специального образования. Объем проанализированного материала дал возможность диссертанту подтвердить мнение о существовании национальной педагогической школы обучения на духовых инструментах в Украине в XVIII—XIX столетиях.

В результате исследования концертной деятельности установлены особенности творчества украинских исполнителей на духовых инструментах, среди которых выделяется, прежде всего, виртуозная высокохудожественная игра. Исследование показало, что именно ансамблевое и оркестровое исполнительство формировало традиции игры на духовых инструментах в Украине в XVIII—XIX столетиях.

Анализ исполнявшихся музыкальных произведений дал достаточно полное представление о репертуаре духовых ансамблей и оркестров в XVIII—XIX столетиях в Украине. Результаты изучения свидетельствуют о непосредственном влиянии репертуара на развитие украинской исполнительской школы игры на духовых инструментах.

В результате решения поставленных задач в данной работе исследованы пути развития исполнительства на духовых инструментах в украинской музыкальной культуре XVIII—XIX столетий. обстоятельно доказана

влиятельная роль исполнительства на духовых инструментах на развитие инструментальной музыки в Украине в XVIII—XIX столетиях.

Ключевые слова: Духовая музыка, Украина, XVIII-XIX столетия.

Rudchuk Jury Antonovich. Wind music of Ukrainian XVIII-th — of XIX centuries. — The manuscript.

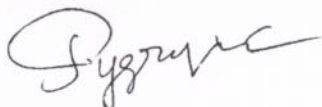
Dissertation presented for candidates degree in Arts specialization 17.00.01 — theory and History of Culture, State Academy of Manage Personal for Culture and Arts, Kyiv, 2001.

This work is dedicated to the problem the development of Ukrainian performance techniques and appraisal of their significance for the music culture of the Ukrainian nation. This work is about the performances Ukrainian orchestras, brass bands and soloists.

The development is illustrated namely in this aspect which strongly demonstrated in the different cells of the Ukrainian culture, mainly in every-day life, military music, Catholic church music, music corporations activiteis, and music activities in noble's estates.

This work researches the conditions of the performance development by wind instruments of this period: evolution of wind instruments, development of it's production and ways of the improvements are explored; the analysis of repertoire of wind performance in XVIII— XIX cen. is made and stated the value of it's role in the development of performance by wind instruments; the relations between Ukrainian and European wind music is investigated.

Key words: Wind music, Ukrainian, XVIII-XIX centuries.



Підписано до друку 22. X/200 1 р. Формат 60x90/16.
Ум. друк. арк. 0,9 Обл.-вид. Арк. 0,9
Тираж 100. Зам. 142

"Поліграф Центр"
04050, м. Київ-50, вул. Довнар-Запольського, 16.
т.: (044) 578-04-14, т.: (044) 294-71-27.

452283

АВ 50.177

ИМПРЕ

Мист