

I семестр

Модуль I. «Музичний професіоналізм в контексті вітчизняного мистецтва»

Змістовний модуль 1. «Музичний професіоналізм: поняття, етапи становлення та розвитку»

ТЕМА № 1 «Музичний професіоналізм: історіографія питання»

Поява музичного професіоналізму пов'язана з осмисленням музики як мистецтва звуків – особливого прояву людської культури, що потребує усвідомленого творчого втручання особистості у процеси звуковидобування та звукосприйняття з метою створення духовно-художньої цінності. «Серед мільйонів голосів, що звучать у природі, музичних звуків або тонів ми не знаходимо; для музики природа не має зразка; це мистецтво є виключно витвір духу людського», – зазначає український музиколог М. Грінченко¹. Професійна музика відзначається індивідуалізованістю проявів. Причетність до активності духовного життя людини «<...> обдуманий “винахід”, “інвенція”, як його називали просвітителі, що ґрунтується на спеціальній підготовці, складає визначальну ознаку професійної творчості, базовану на особистому внеску музиканта, який має до того покликання й навички»². Завдяки свідомому втручанню особистості професійна музика набуває рис, які притаманні екзистенції із її оригінальним світом відчуттів, почуттів та емоцій не тільки у національному історико-соціальному середовищі, а й у відношенні до буттєвих та життєвих реалій загалом (співвідношення мікро- та макросвітів у філософії Г. Сковороди). Через серце (душу) та розум людина пропускає музику, створюючи оригінальну систему осмислення традиції, виявляючи абстрактно-логічні зв'язки, на основі чого з'являється художній артефакт – акт реалізації можливого у цілісній формі музичної композиції (незалежно від того, чи це композитор, чи виконавець, чи слухач). Активний вияв особистісного, особливого у мистецтві, сприяв поступовому відокремленню функцій творця (композитора), виконавця та слухача (критика, музиколога, теоретика) в окремі професійні напрямки діяльності, натомість у фольклорі, який у науці найчастіше зіставляється з професійним мистецтвом, ці функції злиті у неподільне ціле: виконавець водночас є співтворцем мистецького акту і вільно може перетворитися на слухача.

¹ Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – С. 10.

² Ясіновський Ю. П. Інструментальна музика. Ірмолой та ірмолойний спів / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 196.

Таким чином, професійна музика стає своєрідним контекстом існування особистості, у якому відображаються всі основні потреби й вияви екзистенції. Серед них:

- бажання індивідуальності реалізувати себе у конкретних уміннях та навичках, творчо їх розвивати (вдосконалювати) – оволодіння ремеслом, майстерністю, технікою виконання, слухання, аналізу та розуміння, критичного сприйняття музики;

- визнання комунікативної функції основою існування мистецтва;

- піднесення проблеми пам'яті, збереження традиції, культурно-історичної спадщини серед основних пріоритетів професіоналізму;

- підвищення естетичного критерію у творчому процесі народження артефактів – основи духовно-емоційного самовдосконалення особистості;

- загострене відчуття часового характеру музики, базованого на відчутті плинності людського життя. До найдавніших належить розуміння професійного мистецтва як культу ремесла, прагнення досягнути музику основною справою всього життя, досконало оволодіти притаманними мистецтву звуків особливостями. Так, Аристотель вважав, що володіння інструментом або написання музики – це робота, яку виконують раби. Справжня музика, здатна принести катарсис, існує тільки при її сприйнятті на дозвіллі вільними людьми. Тому «<...> у музиці Аристотель є яскравим противником всілякого одностороннього професіоналізму, коли виконавець тільки й зайнятий тим, що відтворює фізичну роботу, необхідну для гри на інструментах або для співу. Технічними виконавцями, – на думку Аристотеля, – нехай будуть раби, але не вільні»¹. У сучасних студіях націленість на досконале володіння предметом своєї професійної діяльності задля принесення користі суспільству, психологічне налаштування на постійне удосконалення умінь та навичок, активний пошук методів виконання певних творчих завдань із найменшими затратами зусиль та часу стають основними ознаками професіоналізму: «Професіоналізмом створюються можливості для досягнення значних якісних і кількісних результатів праці при менших витратах фізичних і розумових сил <...> Професіоналізм спеціаліста проявляється у систематичному підвищенні кваліфікації, творчої активності, здатності продуктивно задовольняти підвищений попит виробництва та культури»². Визначаючи серед основних компонентів професіоналізму зрілість, самостійність особистості, знання специфіки і внутрішньої сутності предмету своєї професійної діяльності та володіння практичними навичками, майстерністю, В. А. Радзивон зазначає, що «професіоналізм – це широта та прогресивність світосприйняття, це – культура професійного мислення і практичної праці; поняттям професіоналізму у будь-якій галузі людської діяльності передбачено науково-технічне і практичне оволодіння спеціальним матеріалом, розуміння його специфіки та внутрішніх

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М., 1978. – С. 152.

² Професионализм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://azps.ru/handbook/p/prof838.html/Професионализм>.

можливостей»¹. Для аналізу мотиваційної бази професіоналізму на межі психології та педагогіки ХХ – ХХІ століть виникає наука акмеологія («акме у широкому розумінні – це найвищий ступінь дорослості особистості людини, для якої характерні <...> його фізична, особистісна та суб'єктна зрілість»)². Акмеологія спрямована на послідовне дослідження проявів професійної особистості в усіх її особливостях. Наголошуються творчий підхід до набутих вмінь та навичок, здібності гнучко підходити до виконання обов'язків залежно від ситуації та навколишнього контексту: «Суть професіоналізму зводиться не просто до оволодіння технікою свого ремесла, а до усвідомленого застосування цієї техніки, що означає можливість відмовитися від будь-яких її канонічних елементів заради досягнення потрібного ефекту»³. Особливо важливою ця якість є для музичного професіоналізму, динаміка якого розгортається у складній взаємодії традиційного та новаторського і залежно від культурно-історичного контексту.

Близьким до музичного професіоналізму є поняття «майстерності», «виконавської майстерності». Трактуючи як вищий рівень професійних досягнень особистості, у музичному мистецтві в цьому понятті поєднують набутий у процесі навчання практичний досвід з особистісними якостями виконавця: «Музична майстерність виконавця – це властивість особистості, яка сформована в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності і проявляється в ній як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості»⁴. У визначенні М. Давидова критерієм вдалого поєднання практичних навичок та особистісних якостей виступає свобода творчості та досягнення естетичного задоволення під час народження артефакту: «Виконавська майстерність – це вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, співтворчу втілення музичного твору в реальному звучанні»⁵. Специфічним чинником чи наслідком професіоналізму стає виділення митців у соціальному середовищі в окрему групу, оскільки чим вищий рівень майстерності, тим вужче коло професіоналів-спеціалістів. У людей, що належать до такої творчої «касти» виробляються свої, внутрішні правила професійної моралі та етики, формується мистецьки зорієнтоване світовідчуття та

¹ Радзивон В. А. Вопросы методологии в свете проблемы формирования профессионального мышления музыкантов : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Радзивон В. А. – К., 1969. – С. 5.

² Деркач А. А., Селезнёва Е. В. Акмеологическая культура личности: содержание, закономерности, механизмы развития / А. А. Деркач, Е. В. Селезнёва. – М. : МПСИ ; Воронеж : МОДЭК, 2006. – С.14.

³ Бочелюк В. Й. Професіоналізм особистості: теоретико-методологічний аспект / В. Й. Бочелюк, с. А. Білоусов, Г. О. Горбань та ін. / Гуманітарний ун-т «Запорізький ін-т держ. та муніципального управління» ; Віталій Йосипович Бочелюк (ред.). – Запоріжжя : ГУ «ЗІДМУ», 2007. – С.11.

⁴ Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Білоус Владислава Павлівна. – К., 2005. – С.9.

⁵ Давидов М. А. Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів / Микола Давидов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 37–38.

світосприймання. Необхідність реалізувати свої творчі устремління і професійні навички зумовлює активізацію комунікативної функції професійного мистецтва – оскільки професіоналізм існує тільки у разі його визнання та оцінки іншими людьми: «<...> Професіонал зобов'язаний турбуватися про таку організацію художнього матеріалу, яка спеціально звернена до аудиторії, тобто спрямована на її сприйняття», що сприяло виникненню, на переконання І. Юдкіна, концертних жанрів та розподіл професійної музики на композиторську та виконавську творчість¹. Орієнтація на слухача, як і реміснича належність професійного мистецтва, є однією з найдавніших його характеристик². Наявність слухача є важливим чинником для зростання майстерності, оскільки відбувається зіставлення рівнів професіоналізму окремих творчих особистостей. Визнанням чи не визнанням слухачами професійних якостей музиканта чи композитора зумовлений «природний відбір» у мистецькому середовищі. З цим пов'язана можливість чи неможливість творчої самореалізації екзистенції у своїх професійних якостях, що часто доходить до трагічного відчуження митця і суспільства (вічна проблема стосунків особистості і часу) та комплексу «невизнаного генію» (про який пише І. Юдкін³, що виникає у разі невідповідності духовних, естетичних, професійних ідеалів митця і суспільства – намагання передати свої відчуття і враження від нового не знаходять відповіді, відгуку у серцях і душах слухачів. Збереження культурної пам'яті є ще однією важливою характеристикою професійного мистецтва. Опора на традиції музикування, створення музики виявляється у різних формах. У народному професійному мистецтві – творчості казахських жиршей, азербайджанських та вірменських ашугів і хананде, турецьких ашиків, українських кобзарів, віртуозів-скрипалів, лірників та торбаністів – прийоми гри на інструментах, репертуар, інші традиції музикування передавалися з уст в уста. Професійні спільноти, що утворювалися з представників окремих музичних професій (кобзарів) мали багаторівневу систему освіти. До осягнення традицій та оволодіння майстерністю допускалися вибрані музиканти. Прийоми музикування, а також засоби емоційного впливу на слухачів за допомогою музики були утаємничені та передавалися лише в межах вузькопрофесійного середовища⁴.

У духовній та світській професійній європейській музичній культурі інтенсивний розвиток музикування, пов'язаний із необхідністю обслуговування різноманітних за змістом та призначенням, масштабних тривалих церковних обрядів, великим обсягом накопиченого матеріалу, який неможливо було запам'ятати або зафіксувати достатньо точно за допомогою невменної (у

¹ Ясіновський Ю. П. Музика / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 196-197.

² Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967. – С. 287

³ Юдкин И. Н. Профессиональное искусство в системе художественно-творческой активности масс / Игорь Юдкин // Социалистическая культура и художественная активность масс. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 196

⁴ Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [зб. ст.]. – К., Наук. думка, 1991. – С. 5-35

слов'ян – крюкової) нотації, призвів до виникнення нотації з точною фіксацією висоти та тривалості звука. Це революційне в історії музики відкриття середньовіччя, пов'язане із іменем бенедиктинського монаха Гвідо з Ареццо – ученого XI століття – спричинило низку наслідків, які дали потужний поштовх розвитку професійного мистецтва, накопиченню та збереженню текстового фонду європейської музичної культури. Серед них учені називають такі:

- поштовх до активного розвитку багатоголосся та мистецтва контрапункту (розташування нота-проти-ноти передбачало не тільки слухові, а й зорові уявлення записаного нотного тексту): «Без нотації був би неможливий вражаючий винахідливістю та віртуозністю злет поліфонічного мистецтва від XII ст. до Палестрини й Орландо Лассо, що підготував творчість Й. С. Баха»¹;

- становлення теми як основної інтонаційно, структурно, ритмічно, оформленої смислової музичної одиниці та розвитку методів поліфонічної розробки теми (на відміну від професіоналізму усної традиції, що спирається на одноголосий варіантно-варіаційний розвиток);

- виникнення поліфонії строгого та вільного стилів, закладення бази для розвитку сонатно-симфонічних принципів становлення музичного тематизму;

- відчуження створеної і записаної композиції від її творця, поява виконавства як окремого різновиду музичного професіоналізму;

- включення музики – вільно дрейфуючого у культурному просторі записаного нотного тексту – у синтетичні твори, у яких поєднуються різні види мистецтва (балет, опера, театр тощо);

- поява нотного друку у XVI столітті, що призвело до активного обміну мистецькими традиціями професіоналами різних країн та утворення канонічних орієнтирів – мистецьких зразків – для творчості².

Прагненням до збереження традиції як культурно-мистецької бази, ґрунту для подальшого становлення професіоналізму, зумовлене становлення осередків музичного навчання. Як відомо, у Європі воно відбувалося на базі монастирів, у містах виникали професійні цехи, придворні музиканти навчали учнів в особистій манері. У слов'янських народів – сербів, хорватів, словаків – окрім шкіл при церквах у XVI – XVII століттях активно формуються цехи для навчання музикантів та збереження традиції народних музикантів-професіоналів. Одним із таких освітніх центрів був Іриг у Сремській області, де до 1780 року існувала так звана «сліпецька академія». У ній навчали співу, грі на гусях, вивчали кралемарський епос³. У XVIII столітті в Україні навчання відбувається у братських школах, гімназіях, Острозькій, Києво-Могилянській академіях. З'являється перша музична школа у Глухові (1738 рік).

¹Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма : исследование / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 53.

²Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма : исследование / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 53–54.

³Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [зб. ст.]. – К., Наук. думка, 1991. – С. 5–35.

Система збереження професійної традиції та культурної пам'яті, транслювання її через покоління стала об'єктивною основою для постійної еволюції музичного професіоналізму та виявилася стабілізуючим началом, яке скріплювало у єдине ціле національні культури, сприяючи поступовій їх інтеграції у загальноєвропейський культурний простір. Вивіщення у професійному мистецтві естетичного пов'язане із розумінням самоцінності артефактів, запереченням їх залежності від побутових реалій та конкретно життєвих проявів. Створення уявного світу і його матеріалізація, унаочнення через оригінальну художню систему, стиль є метою будь-якого творчого акту. Усвідомлення категорії естетичного як основи професійного мистецтва відбувається в епоху Відродження, коли в атмосфері ствердження верховенства людського начала – духовного і тілесного – над природою і Космосом «пролунав твердий голос про повну самостійність естетичного задоволення»¹. Естетика звільняється від моралізації, теології, містичних уявлень середньовіччя і стає основним орієнтиром професійного мистецтва. Сфера естетичного – відчуття прекрасного та потворного, комічного чи трагічного – належить найтоншим духовним переживанням людини і межує з трансцендентними впливами під час творчого процесу, інтуїтивним пізнанням найглибінніших законів творчості, перенесенням зі сфери підсвідомого у свідоме вільних, не скутих законами моралі та інтелекту буттєвих імпульсів та їх фіксація під час мистецького процесу в артефакті. Як зв'язок духовності людини із навколишнім світом через мистецтво трактує естетичне О. Лосев: «Естетичне, відповідно до нашого розуміння, є сфера вираження, а вираження є проявом внутрішнього у зовнішньому, сутності у явищі, суб'єктивного в об'єктивному, ідеального в матеріальному, внутрішнього життя предмету в його зовнішніх відповідностях»². Саме у процесі єднання художнього й естетичного народжується справжнє мистецтво: «Мистецтво починається там, де майстер, не обмежуючись тільки своїми естетичними переживаннями, бере в руки ті чи інші матеріали, досить невпорядковані та повзуче-чуттєві, і створює з цих матеріалів деяку матеріальну річ, яка відповідає його естетичним намірам»³. Із лосєвським трактуванням ролі естетичного у створенні артефакту перегукуються роздуми І. Франка. Поет стверджує, що «малювання краси не є метою штуки <...> краса лежить не в матеріалі, що служить її основою, не в моделях, а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів досягнути те враження»⁴. Характеристики «внутрішнього» (за О. Лосевим) – у мистецтві багатоманітні і доповнюють одна одну. У деяких акцентується залежність естетичного почуття від позасвідомого, його зародження у глибинах людської екзистенції. Так, І. Франко стверджував, що поетичній вдачі властиво «<...> час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, не раз також несвідомо, на

¹ Лотман Ю. О природе искусства / Юрий Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа : [сборник] – М. : Гнозис, 1994. – С. 152.

² Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М., 1978. – С. 6-15.

³ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М., 1978. – С. 9.

⁴ Франко І. Що таке поступ? / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50 т. – Т. 45. – С. 176.

денне світло верхньої свідомості»¹. Відомий піаніст ХХ століття Е. Фішер вважає, що для того, щоб створити мистецтво, яке «здатне захоплювати, впливати і підносити» (тобто вповні реалізувати естетичну ідею) потрібно «<...> тихо зануритися у темні глибини особистісного буття, туди, де ви перебували у дитинстві, і прислухатися до відзвуків своїх бажань і устремлінь»².

Ю. Лотман знаходить специфіку мистецтва у втіленні можливого, ймовірного світу уяви, історії, яка не відбулася, але не втрачена завдяки мистецтву: «<...> саме з тим, що історія, яка відбулася, являє собою лише один із можливих шляхів, і пов'язана необхідність мистецтва; <...> воно дає проходження не пройдених доріг, тобто того, що не сталося. А історія, що не сталася – це велика і дуже важлива історія. І мистецтво – завжди можливість пережити не пережите, повернутися назад, переграти і переробити наново»³. Особливості професійного творчого процесу розкриває Леся Українка. Поетеса неодноразово у своїх нотатках стверджує про необхідність натхнення (*la folie divine* – «божественного божевілля») для народження віршів⁴. У поезії «Як я люблю оці години праці» авторка називає його таємничим перелесником, що уночі «спадав летючою зорею в хату». Саме відчуття естетичного, властиве серед живих істот лише людині і пов'язане з її духовними поривами й підсвідомими та свідомими пошуками ідеалу, робить мистецтво мистецтвом і підвищує над повсякденністю та забезпечує прорив у світ платонівських узагальнюючих ідей: «Творчість не є “життя”, творчість є прорив і зліт, вона підноситься над “життям” і спрямована за кордони, за межі, до трансцендентного. <...> У світі творчості все цікавіше, значніше, оригінальніше, ніж у реальному житті, ніж в історії або у смислі рефлексій та відображень»⁵.

Найдовше формувалася ознака професіоналізму, пов'язана з усвідомленням спрямованості в часі становлення музичного матеріалу, необхідності якісних змін тематизму, наповнення озвученого в музиці часу потужною енергією тематичних перетворень і повернення професійного мистецтва від дотримання канонів, замкненості образно-смислової сфери та її залежності від обряду (церковного) і словесного тексту до самостійного, самоцінного музичного розвитку, опредметнення часу чистою звуковою енергією. Активне усвідомлення часової спрямованості мистецтва пов'язують із ХVІІ – ХVІІІ століттями – часом виникнення годинника та прискорення науково-технічного прогресу. Учені розглядають становлення професійної музичної культури як феномену створення індивідуального творчого методу розвитку музичного матеріалу від найпростіших одноголосих форм, жанрів, залежних від вербального чинника, із нестійкою структурою та простою

¹ Там само. - С. 96.

² Франко І. Із секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Рад. письменник, 1969. – 199 с.

³ Лотман Ю. О природе искусства / Юрий Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа : [сборник] – М. : Гнозис, 1994. – С 432 – 438.

⁴ Українка Леся. Про мистецтво / Леся Українка. – К. : Мистецтво, 1966. – С. 156.

⁵ Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н. Бердяев. – М. : Книга, 1991. – С. 54.

композиційною логікою, до утворення складних, масштабних художніх артефактів із послідовним розгортанням музичного матеріалу та застосуванням чисто музичних, незалежних від інших мистецтв принципів організації композиції. Для визначення віх становлення європейського музичного професіоналізму обрали за критерій появу нових конструктивних методів організації матеріалу та ускладнення логіки розгортання художньої композиції. На основі цього критерію визначають такі основні етапи європейської музичної історії:

– Мистецтво нідерландської поліфонічної школи¹, у межах поступово формувалася одноголоса тема як основна ідейна теза композиції і виник прийом імітації та виявлення ознак індивідуального стилю у композиціях представників фламандської школи (Ж. Депре, Я. Обрехт, Й. Окегем).

– Розвиток інструментальної музики (для лютні, клавесину, органу), яка ставала основою концертного життя європейських міст у XVI – XVII століттях, та становлення класичної скрипкової італійської школи (А. Вівальді, А. Кореллі), у якій відпрацьовувалися різні варіанти взаємодії музичних елементів (ритму, інтонації, динаміки, агогіки, артикуляції) залежно від емоційного тону музики та можливостей інструменту, випробовувалися методи динамізації музичного матеріалу (виникнення різновидів тематичного, тембрового контрасту, способів інструментального варіювання матеріалу), закріплювалася темперована мажорно-мінорна система як звукорядна ладова основа композицій. Важливим етапом на шляху вдосконалення принципів музично-композиційної логіки стали експерименти з інструментальними формами Д. Скарлатті, у яких сформувався тип старовинної сонати із зачатками тонально-тематичних контрастів.

– Виникнення наприкінці XVI століття опери, завдяки чому інструментальна музика збагатилася новими типами мелодики (кантілена), тематизму та формування музичної тканини (гомофонно-гармонічний виклад), відпрацювання тричастинності з експозиційним, розвиваючим та репризним розділами як основного принципу розбудови композицій (арії *da capo*) та виникнення в увертюрах до опери (симфоніях А. Скарлатті) логіки тематичного становлення та взаємодії різних тематичних елементів у межах інструментальної композиції.

– Становлення жанру сонати-симфонії у творчості віденських класиків та методу симфонізму як вершинного етапу у опрацюванні звукового матеріалу чисто музичними методами, основи перетворень музичного тематизму та утворення логіко-структурних зв'язків усередині композиції задля досягнення цілісності твору. Головною ознакою професійної музики, характеристичною рисою професіоналізму стає утвердження розвитку (за словами Б. Асаф'єва,

¹ Нідерландська школа (франко-фламандська школа) – найбільша композиторська школа в [музиці епохи Відродження](#). Перший період – рання нідерландська школа («бургундська»), середина XV ст., представники: [Гійом Дюфаї](#), [Жиль Беншуа](#), [Йоганнес Окегем](#), [Якоб Обрехт](#), [Жоскен Депре](#), Ніколаус Гомберт, [Клеменс Якоб](#), [Орландо ді Лассо](#).

перетворення руху на розвиток¹, ідеї постійного й безперервного перетворення тематичного матеріалу в часі².

Становлення симфонічного методу та пріоритету активних змін у пошуках нової якості під час музичного становлення над пасивним наслідуванням зразка та переспівуванням класичних канонічних сюжетів підготували проголошену у ХІХ столітті парадигму примату новаторства над традицією, яка отримала динамічне продовження у модерністському мистецтві минулої епохи.

Таким чином, характеристичною ознакою професійного мистецтва є створення методу розбудови художньої композиції, базованого на потенціях до розвитку та перетворень, притаманних тільки звуковому матеріалу. У системі музичної культури основні зазначені якості професійної музики реалізуються у духовно-матеріальних фактах, подіях, ситуаціях – так званому «культурному ландшафті»: «Засвоєння й продукування культурних цінностей нації визначається характером тих осередків, які відіграють роль центрів культурного життя і стимулюють взаємодію різних соціальних верств. Це знаходить прояв і в розміщенні центрів передачі культури від покоління до покоління, від осередку до осередку»³. Пам'яттю та реальністю професійної музики, мистецтва стають індивідуальності, осередки культивування музики, засоби та місця передачі практичного досвіду, збереження традицій. Тому важливими елементами музично професійної культури є не тільки збережені твори та письмові свідчення про виконавців, манеру гри на окремих інструментах, а й, здавалося б, незначні факти з музичного життя країн, окремих регіонів, великих міст, містечок та селищ. Мистецькі події – визначальні чи другорядні – ставали важливою складовою контексту культури, завдяки якому з'являлися її вершинні, класичні у своїх проявах зразки. Поєднання у понятті «професійної музичної культури» елементів освітнього, естетичного, практично-виконавського, комунікативного музичного досвіду, що були невід'ємною складовою культуротворчих процесів епохи, відповідає сучасній концепції «екології культури» та її інтертекстуальності, висунутої в останні десятиліття ХХ століття. Суть її полягає у важливості детального дослідження, обґрунтування та включення до контексту людської пам'яті будь-яких культурних проявів епохи, незалежно від їх подальшої долі та визнання, оскільки будь-яке явище у несподіваному ракурсі може бути відображеним у мистецьких та культурних реаліях, найдрібніша подія може стати чинником виникнення артефакту, вплітаючись у метатекстуальний простір культури. Розуміння професійної музичної культури у всій повноті її

¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс // Асафьев Б. В. Избранные труды / академик Б. В. Асафьев : в 7 т. – Т. 5 : Избранные работы о советской музыке, «Музыкальная форма как процесс», библиография и нотография. – М. : Изд. Академии наук СССР. – С. 191.

² Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма : исследование / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 53–54.

³ Попович М. Нариси історії культури України / Мирослав Попович. – 2-е вид., випр. – К. : Арт Ек, 2001. – С.309.

проявів та різноспрямованості є основою істинного осягнення картини світу, світосприйняття та специфіки мистецьких реалій розглянутої епохи чи періоду.

Ключові слова: музичний професіоналізм, майстерність, екзистенція.

Запитання

1. Поняття музичного професіоналізму.
2. Музичний професіоналізм: еволюція понятійної системи.
3. Музичний професіоналізм та майстерність – семантика понять.

Література

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс // Асафьев Б. В. Избранные труды / академик Б. В. Асафьев : в 7 т. – Т. 5 : Избранные работы о советской музыке, «Музыкальная форма как процесс», библиография и нотогрaфия. – М. : Изд. Академии наук СССР. – С. 153-278.
2. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н. Бердяев. – М. : Книга, 1991. – 445 с.
3. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Білоус Владислава Павлівна. – К., 2005. – 194 с.
4. Бочелюк В. Й. Професіоналізм особистості: теоретико-методологічний аспект / В. Й. Бочелюк, с. А. Білоусов, Г. О. Горбань та ін. / Гуманітарний ун-т «Запорізький ін-т держ. та муніципального управління»; Віталій Йосипович Бочелюк (ред.). – Запоріжжя : ГУ «ЗІДМУ», 2007. – 248 с.
5. Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [зб. ст.]. – К., Наук. думка, 1991. – С. 5–35
6. Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 278 с.
7. Давидов М. А. Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів / Микола Давидов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 37–38.
8. Деркач А. А., Селезнёва Е. В. Акмеологическая культура личности: содержание, закономерности, механизмы развития / А. А. Деркач, Е. В. Селезнёва. – М. : МПСИ ; Воронеж : МОДЭК, 2006. – 496 с.
9. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М., 1978. – С. 152.
10. Лотман Ю. О природе искусства / Юрий Лотман // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа : [сборник] – М. : Гнозис, 1994. – С 432 – 438.
11. Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967. – 414 с.
12. Попович М. Нариси історії культури України / Мирослав Попович. – 2-е вид., випр. – К. : Арт Ек, 2001. – 728 с.
13. Професионалізм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://azps.ru/handbook/p/prof838.html/Професионалізм>.

-
14. Радзивон В. А. Вопросы методологии в свете проблемы формирования профессионального мышления музыкантов : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Радзивон В. А. – К., 1969. – 283 с.
 15. Українка Леся. Про мистецтво / Леся Українка. – К. : Мистецтво, 1966. – 300 с.
 16. Франко І. Из секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Рад. письменник, 1969. – 192 с.
 17. Франко І. Що таке поступ? / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50 т. – Т. 45. – С. 176.
 18. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма : исследование / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с., с. 53–54
 19. Юдкин И. Н. Профессиональное искусство в системе художественно-творческой активности масс / Игорь Юдкин // Социалистическая культура и художественная активность масс. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 192–257.
 20. Ясіновський Ю. П. Інструментальна музика. Ірмолой та ірмолойний спів / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 730–737.
 21. Ясіновський Ю. П. Музика / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 460–466.

ТЕМА № 2 «Формування основних чинників професіоналізму в музичній культурі України»

Усвідомлення мистецького професіоналізму як індивідуалізованого прояву екзистенції, одного з різновидів реалізації її життєвих духовно-практичних потреб відбувається ще у межах стародавніх язичницьких культів, обрядів. У діях, які супроводжували та означували основні події у житті людини (смерть, народження, усвідомлення своєї ролі та місця у племені¹, посередництва між реальним життям та потойбічними силами, владними над людиною) та передавалися з покоління, вироблялися типізовані форми проведення обряду. Їх збереження, знання та усталене трактування символіки елементів культу ставало обов'язком окремих особистостей-професіоналів – голосильниць, плакальниць, весільного «старости», колядного «берези», шаманів та ворожбитів². У культурі Київської Русі основні чинники музичного професіоналізму реалізовувалися переважно у світській та церковній музиці. Специфіка мистецтва цього часу розкривається у синкретичній єдності слова та звуку – уособлення Божественного начала, знака присутності Святого Духа у житті людини, оскільки «спочатку було слово». На розспів викладалося «Слово о полку Ігоревім». Билини та інші епічні піснеспіви-сказання розвивалися разом із поезією, народжуючись у колах дружинників, професіоналів-поетів та співаків. Такими були «славетний співак» Митуса, згадуваний у Галицько-Волинському літописі близько 1242 року, Боян зі «Слова о полку Ігоревім», «який свої пісні супроводжував на струнному інструменті, ймовірно гусях»³. У професійному мистецтві цього періоду час немов повернутий назад, до подій минулого (билини – те, що було). Ведеться зворотній відлік від теперішнього виконання у глибину віків, до славетних подій – зразка для сучасників.

Опора на зразок, усталений звукосимвол із певною семантикою – знак божественної присутності – визначає особливості збереження традиції у мистецтві того часу. Вона виявлялася у багатоманітному переспівуванні текстів Святого письма в усталених давньою християнською візантійською, грецькою, а згодом – і болгарською традицією співу – «літургійного речитативу» у системі загальноприйнятих жанрів – кондаків, ірмосів, тропарів, канонів тощо. Верховенство слова у збереженні традиції підкреслено у способі крюкової (знаменної) нотації: достатньо умовні знаки, що позначали переважно напрямки, інтенсивність насичення звуками мелодії та емоційні градації виконання зображувалися над основним словесним текстом.

¹ Як зазначає с. Грица, «ранньоплемінний культ ініціацій базується на віковому і статевому розподілі праці» [1, с. 9].

² Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [збірка статей]. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 9.

³ Тоцька І. Ф. Музика. Театральні видовища / І. Ф. Тоцька // Історія української культури : у 5 т. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 826–835.

Особливості комунікативного чинника також визначалися спрямованістю сакрального мистецтва на осягнення християнського культу. Весь обряд розглядався у середньовічній церкві як особлива форма спілкування з Богом, прилученням до Божественної ідеї, молінням про вищу благодать. Звертатися до Бога можна було лише у формі, освяченій і благословенній церквою. Такою формою на Русі стала грецька система з восьми ладів – осьмогласся, упорядкована Іоанном Дамаскіном у VII столітті¹. Прийшовши в Україну через болгарські та інші західнослов'янські переписи, вона насичується інонаціональними інтонаціями та набуває певних індивідуалізованих рис, національного колориту завдяки невизначеності знаменної фіксації мелодії та можливості її варіативного виконання разом з одним і тим же канонічним текстом. Більш канонічним, «ученим» був демественний спів, поширений переважно у великих містах з XI століття. Він поширюється завдяки професіоналам-доместикам, привезеним із Греції після Хрещення Русі князем Володимиром у XI столітті до Києва. Доместики були обізнаними у диригуванні хором, гарно співали й вправно викладали співацьку справу.

Окремий пласт музикантів складали скоморохи. Їхнє мистецтво займало посередницьку позицію між світською культурою музикування та язичницькими ігрищами, у яких скоморохи виступали носіями традиції і знавцями обряду. В історичних документах, на фресках Софії Київської збереглися зображення цих народних музик разом з інструментами різноманітної конструкції (навіть з органом), гра на яких, і особливо під час ансамблевого музикування, вимагала високого професіоналізму та усталеної традиції навчання гри на інструментах.

Таким чином, серед основних чинників професійного мистецтва доби Київської Русі особливого значення набуває ремісницька осначеність музикантів. Дотримання традицій та збереження культурної пам'яті набуває канонізованого характеру – орієнтація на зразок стає основним принципом мистецтва. Із цим пов'язана особлива форма сприйняття часу – коли все визначне, зразкове було в минулому, і свідомість творців музики рухалася від сучасної буденності до досконалого і героїчного минулого, зафіксованого в текстових старовинних зразках. Спрямованість духовного мистецтва до Бога визначала специфіку комунікативного чинника професійного сакрального мистецтва. Синкретичний обряд став особливою формою колективного звернення до Вищої сили, тому його музична складова виконувала функцію підсилення емоційності звучання слова-молитви.

У добу пізнього середньовіччя (XIII – перша половина XV століття) українська професійна музика зосереджувалася при дворах князів (світська), при церквах та монастирях (церковна) і продовжувала розвиватися як феномен народного професіоналізму (жанри билини, думи, історичної пісні). У цей час, як зауважують дослідники, через Україну проходить шлях проникнення східної

¹ Система з восьми ладів, частково запозичених з давньогрецької музики (дорійський, фригійський, лідійський та міксолідійський), а частково скомпонованих Іоанном Дамаскіном разом із Козьмою Маюмським, викладена у книзі «Святоградець» [6, с. 107–110].

професійної інструментальної традиції у країни Європи: «Наші землі були ланкою на шляху, яким знання і вживання музичних інструментів ішло зі Сходу на Захід. Відомо, що гра на інструментах на Близькому Сході під кінець першого тисячоліття була досить розвинена. Щойно звідти інструментальна музика просякала в західну Європу. Шляхи цього просякання були Іспанія, Італія, Балкани й Україна»¹. Характерні її риси у вигляді вибору тематики (звертання до героїчних історичних сюжетів, їх поетизація та піднесення), опора на імпровізаційність музичного вислову із великою долею речитативного начала та примхливою ритмікою, оздоблення орнаментальними, чуттєвими елементами звукорядів-ладів (збільшені секунди, хроматизми), запозичення інструментарію (подібні до лютні кобза та бандура), солідарність музик-виконавців у пильному збереженні традиції виконання та komponування композицій і передавання досвіду молодим музикантам чи початківцям – лише посвяченим – зосередилися у творчій манері та способі мистецької комунікації виконавців билин, кобзарів та лірників. Знаходячи типологічну спорідненість ознак українського та східного народного професіоналізму, с. Грица виокремлює низку спільних ознак такого мистецтва².

У цей період активізується комунікативна функція музичного мистецтва. Поширеним стає явище мандрівних виконавців: традиції лицарських співаків-вагантів, руських скоморохів, сербських мандрівних музик змішуються і потрапляють в Україну, приносячи з собою європейські пісенні та інструментальні традиції, нові музичні інструменти. Натомість багато українських музикантів працюють при дворах польських королів і магнатів. Наприклад, «у рахунках короля Ягайла з 1394 року і пізніше [числяться – В. Б.] Андрійко, Лук'ян, Подолян, Стешко та ін.»³. У світській музиці при дворах найбільш за все реалізується ремісничий аспект професіоналізму. Музикантів використовували для зустрічі та проводів війська, організації його діяльності. Різноманітні ансамблі під час розваг при дворі супроводжували танці.

Активізується комунікативний аспект церковної професійної музики. З великих кафедр Києва, Чернігова, Луцька, Володимира, Холма, Перемишля сакральна монодія потрапляє до менших кафедр, розташованих у селах та містечках. Грецький та болгарський церковний спів на місцях спрощуються, скорочуються, насичуються елементами національної пісенності, що закладає передумови для створення національного стилю церковної гімнографії. Музична частина служби фіксується і зберігається у нотованих книгах (кондакарях), яких із періоду XI – першої половини XV століття залишилося близько ста (серед них Ірмологіони Григоровича та Погодінський уривок XIII ст., Стихирар мінейний

¹ Ясіновський Ю. П. Пісенний фольклор і музичне мистецтво / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 326.

² Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [збірка статей]. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 24.

³ Ясіновський Ю. П. Пісенний фольклор і музичне мистецтво / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 325.

XIV ст. тощо). Демократизм сакрального наспіву того часу, що будувався на перетині різних традицій, притаманний і знаменній системі музичного запису – змішаній у своїй суті. Вона складалася з трьох основних видів – кондакарної, крюкової та кулізм'яної нотацій. Уже з цих текстових збірок видно, що все більшої популярності набувають святкові та найурочистіші пісні, які стають прикрасою богослужінь у святкові дні, а також богородичні піснеспіви – догматики – виконувані у вечірніх службах. О. Кошиць відзначав особливу значимість піснеспівів цього сакрального жанру для української духовної музики, оскільки саме в них кристалізуються типові національні звороти церковної монодії, спільні для всього українського етнічного простору¹. Активні процеси проникнення у канонічні наспіви рис національної мелодики та ритміки, активізація типової для української ментальності святкової, прославної сфери та піднесення культу Богородиці у церковних службах вказують на початок формування національного музичного стилю у сакральному професійному мистецтві. Дослідники відзначають, що «вже в княжу добу виникає власний музично-поетичний стиль, який став першим етапом формування національної професійної музики писемної фіксації»².

Характерною рисою професійної музичної культури другої половини XV – першої половини XVI століття є початок секуляризації мистецтва та активізація естетичного начала, його вивільнення з церковно-обрядового світогляду, спрямованого на поклоніння та возвеличення християнської ідеї. Інструментальна музика, представлена творчістю скоморохів, набуває більш стабільної форми. Мандрівні музиканти осідають у містах, що розвиваються у цей період і стають на службу до нових представників знаті – магнатів, багатіїв, задовольняють музичні потреби міського магістрату. У зв'язку з цим значно зростає професійний рівень музикантів: в умовах осілого способу життя у них з'являється можливість глибше осягнути ази майстерності. А творча конкуренція підштовхує до постійного оновлення репертуару та пошуку більш ефективних способів впливу на слухачів. Таким чином, у міському побуті від професійного музичного вимагався високий рівень ремісничої майстерності, музикант своєю грою мав прикрашати основні ритуали міського життя та наснажувати його емоційним пафосом. До їх обов'язків, наприклад, входило сповіщати про початок і кінець дня, приїзд до міста гостей чи наближення ворогів, виникнення пожеж та стихійних лих, а також брати участь у міських святах: «Магістерські музики були безпосередніми попередниками цехової організації музики, що прискорило зростання їхньої майстерності, сприяло оновленню репертуару»³.

Однією з головних ознак професійної музичної культури цього періоду стає формування класичного репертуару дум та історичних пісень. У них віддзеркалюються основні домінанти тогочасної картини світу: туга і печаль

¹ Ясіновський Ю. П. Пісенний фольклор і музичне мистецтво / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 332.

² Там само. – С. 330.

³ Ясіновський Ю. П. Музика / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 462.

народу, який потрапив у монголо-татарську неволю («Невольницький плач», «Про азовських братів», «Про Марусю-Богуславку»), виокремлення козацтва в особливий прошарок суспільства, у якому поєднуються народний героїчний дух («Пісня про Байдю»), ідеали української освіченості та паростки соціальної організованості, що привели в подальшому до створення Козацької держави. Висока освіченість козаків – основних творців та професійних виконавців дум й історичних пісень – забезпечувала активну еволюцію цих жанрів, формування виконавського стилю, узгодженого з постійно оновлюваною тематичною та образною палітрою, її зв'язками з літературними, поетичними прообразами того часу, стилем та стилістикою світських та духовних пісень. У козацькому середовищі виникли і перші форми багатоголосся. На думку дослідників, багатоголосний гуртовий спів досягнув своєї кульмінації саме у козацькому виконавстві¹.

У професійній сакральній музиці продовжуються і розвиваються традиції гімнографічного співу, закладені у попередні епохи. Більш відчутними і різноманітними стають греко-візантійські та південнослов'янські тенденції, під впливом яких формується національний каллофонний (у перекладі з грецької – «прекраснозвучний») стиль. Посилюється естетичний чинник професіоналізму. У цей період досягають певної кульмінації такі основоположні мистецькі принципи, «як художня міра, досконала форма, вдала рівновага матеріалу і техніки його обробки, співвідношення загального мистецького задуму і декору»².

Особливо популярними стають наспіви світлого, радісного характеру, притаманного мажорним за колоритом балкано-слов'янським наспівам, які поширювалися у той час в Україні. Серед найпопулярніших жанрів називають поліелеї (або многомислостивії, у яких часто повторюється фраза «многоя милость»), та величання, виникнення яких пов'язане з іменем Філофея Монаха, логофета волоського господаря Мірчі Старого (приблизно у 1400–1418 роки). Ці піснеспіви належали до святкових відправ і поширилися в Україні у XV столітті. Зберігалася співоча традиція у кулізм'яних рукописах, а також у збірниках без зазначення нотного матеріалу – Псалтирях³. Неточність кулізм'яного запису, умовність музичних позначень, переважно усний характер передачі наспівів розкривали широкі можливості для варіювання усталених поспівок, створення нових варіантів із внесенням у них національних народнопісенних інтонацій та елементів народних ладів.

В епоху культурно-національного відродження, яка охоплює другу половину XVI – першу половину XVII століття, українська культура, за визначенням дослідників, набуває суто характеристичних, притаманних тільки їй рис і активно залучається до європейських еволюційних та цивілізаційних процесів. «Створюється картина надзвичайно стрімкого (менш як за століття) долання

¹ Там само. - С. 463.

² Ясіновський Ю. П. Музика / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 465.

³ Там само.

кількох європейських музично-культурних епох», – зазначає О. С. Цалай-Якименко. Перехід на нову нотолінійну нотацію сприймається як відгомін епохи *Ars nova* з її засвоєнням часових відносин у музиці; утвердження тонально-гармонічного мислення у «музичному», акордованому багатоголоссі є відгомомом Ренесансу; зближення і суміщення у межах одного артефакту стилістично різних явищ і принципів (зокрема, синтез слов'яно-греко-латинських музичних традицій), відтворення динаміки руху у композиціях відсилає до естетики Бароко¹.

У цей же період конкретизуються й рельєфніше виявляються основні принципи музичного професіоналізму. Однією з його основ визнається музична грамотність та обізнаність музикантів, композиторів із європейськими традиціями. Так, у статуті музичного цеху у Львові, який діяв із 1580 року, відрізняли узуалістів, які грали на слух для потреб простого населення, та високопрофесійних музик, яких називали «італійцями». Вони грали по нотах, репертуар складали з творів європейських композиторів – переважно італійців. Такі музики обслуговували міський патриціят². Шляхи інтеграції національної професійної музичної культури у західноєвропейський культуротворчий процес пролягали через утворення власного типу нотації (русько-київської) та поширення по всій етнічній території Ірмолоїв – нотолінійних збірок музичних текстів церковних служб. У практиці оформлення Ірмолоїв, репертуару, зосередженого в них, багатих маргінальних записах та високохудожньому оздобленні крізь призму побутового призначення відсвічували основні естетичні ідеали епохи національного відродження. Серед них відзначають:

– Піднесення естетичного критерію при створенні та оформленні явищ музичної культури («Ідеали прекрасного, високомистецького, майстерного стали визначальними у виборі образної тематики та засобів мистецької виразності й техніки»³.

Відтворення національної своєрідності, наголошення українських ментальних рис (в Ірмолях зокрема це проявилось в індивідуальному для кожного регіону відборі мелодій за тематикою, настроєм, досить вільному поводженні з канонічними текстами залежно від естетичних вимог переписувачів – скороченні, варіюванні, доповненні).

Значній демократизації музично-культурних процесів (створення та переписування Ірмолоїв не тільки у Києво-Печерській Лаврі, Софійському та Михайлівському соборах, Видубицькому монастирі, а й у великих та малих містах, містечках та селищах, залежно від потреб громади).

¹ Цалай-Якименко О. с. Шляхи відродження // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 760.

² Ясіновський Ю. П. Інструментальна музика. Ірмолой та ірмолойний спів / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 731.

³ Ясіновський Ю. П. Інструментальна музика. Ірмолой та ірмолойний спів / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 734.

Проникнення ренесансного життєствердного духу у професійну музичну культуру (побудова Ірмоліїв переважно на святкових та урочистих піснеспівах для святкових служб).

Поряд із музичною грамотністю та швидким поширенням нотованих записів музики церковної, значно оновлюється й розширюється сам тип музикування, пристосовуючись до європейського. До цього періоду вчені відносять появу в Україні ранніх форм багатоголосся, яке стало ще однією ознакою значного оновлення типу культури, зміни у розумінні її професійності та виявилось каталізатором подальшого зростання партесного співу. З'являються елементи кантового аранжування «на голоси» (із терцієвою мелодичною второю та гармонічним басом) у канонічних ірмолійних наспівах. У братських школах задля збільшення ефектності й емоційності впливу православного обряду й залучення ширших верств населення до православної церкви в умовах активного поширення уніатської та католицької віри на українських землях активно вивчається і вводиться багатоголосний спів. «Руський» ректор Львівської братської школи Стефан Зизаній, його брат Лаврентій Зизаній, Кирило Транквіліон-Ставровецький, київський митрополит Іов Борецький були серед перших прихильників та компоністів такого «мусикійського» співу. У зв'язку з палкими дискусіями з приводу можливості у церкві багатоголосного співу із прихильниками одноголосся – Гедеоном Балабаном та Іваном Вишенським, львівське братство звертається за роз'ясненням до олександрійського патріарха Мелетія Пігаса. Він у своїй посланні до православних Речі Посполитої 1594–1598 років видає дозвіл на славлення Бога як за допомогою гімнографічних ірмолійних напівів, так і партесного «мусикійського» багатоголосся. Це стало додатковим стимулом для швидкого поширення й удосконалення новонародженого партесного співу. У братствах студіювали як Ірмолії, так і підручники з хорального компонування музики, складені на основі обробок протестантських співів с. Фельштинського (Roxolanusa з-під Самбора, що на Галичині) та Й. Шпангеберга. Музична освіта в Острозькій академії, братських школах по всій Україні спрямовується на досягнення учнями нотної грамоти та спів музики за партесами – нотними партіями нового хорового мистецтва. Такий спів використовувався не тільки під час церковних служб, а й у заходах, не пов'язаних із церковним ритуалом (святкові дні в братських школах, вітання визначних гостей тощо). Так з'являється нова форма побутування музики – концертна, у якій народжується хоровий концерт – значний етап на шляху секуляризації музичного мистецтва.

Особливий різновид партесного співу з'явився у Києві, основним осередком якого стала Києво-Могилянська академія. Виникаючи на основі козацької ідеології в культурно-освітньому русі та козацького стилю (ранній киево-братський період 1615–1632 рр.), він у подальшому розгортається як альтернатива «латинським» впливам у православній музиці (центральному киево-могилянському періоду 1630 – 1650 рр.). Під егідою козацького свідомого заперечення уніатства та католицизму, свідомої позиції оборони православ'я

формується і стиль партесного співу, у якому синтезуються традиції козацько-селянського гуртового співу та «мусикійського» звучання голосів. Так виникає жанр багатоголосої псалми¹.

На основі нової системи музичного виховання та залучення до інших стильових орієнтирів, вивіщення естетичного критерію як основи оцінювання музичного професіоналізму у Києві народжується особливий стиль виконання – «київське пініє». На думку дослідників, він відзначався особливими акустичними ефектами, умілим використанням можливостей різних груп хору, силою контрастів у поєднанні зі злагоженістю звучання. Формування окремих стилів свідчить про виникнення в Україні того часу цілих шкіл, у яких майстерність проявлялася на всіх рівнях: у навчанні, концертній діяльності – у виборі репертуару, як основної якості сучасного мистецтва, що відповідає ідейним та духовним настановам епохи.

У другій половині XVII – XVIII столітті в українській музичній культурі розвиваються засади професіоналізму, закладені у попередньому періоді. Кульмінації досягають барокові тенденції, які у XVIII столітті змінюються класицистичною естетикою. Одним із критеріїв визначення професіоналізму у мистецтві, як і у попередній період, стає відповідність духовно-естетичного, стильового змісту артефактів великим стильовим європейським епохальним напрямкам. Так, кульмінації у своєму розвитку досягають думи та історичні пісні, які за часів визвольної війни під приводом Б. Хмельницького насичуються історичною конкретністю завдяки безпосередній близькості подій, описуваних у творах. У стилістику дум та історичних пісень проникають барокові риси у вигляді підвищеної емоційності речитативного вислову, на що вказує Л. Корній².

Традиційною рисою національного музичного професіоналізму стає зближення народного та світського, освіченого мистецтва. Відомо, що інструментальні ансамблі, які утворювалися на базі цехових об'єднань музикантів, за складом нагадували народні «троїсті музики». У міських оркестрах, а також у «полковій музиці», поширеній у козацькому середовищі, поряд із навченими спеціально для цього сурмачами, литавристами, трубачами, брали участь і народні професіонали – скрипалі, кобзарі та лірники.

Український фольклор впливається у річище європейського професійного мистецтва завдяки створенню на його основі композицій великими митцями сучасності. Так, до відомої пісні «Їхав козак за Дунай» звертаються у пошуках інтонаційно-мелодичних ідей італійський композитор Т. Траєтта, Л. ван Бетховен, К.-М. Вебер та інші.

Важливою ланкою національного професійного мистецтва стають маєтки українських, російських поміщиків та польських магнатів. Кожний із них стає мініатюрною моделлю системи секуляризованої культури, орієнтованої на

¹ Цалай-Якименко О. С. Шляхи відродження // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 750.

² Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 981.

найкращі досягнення європейської цивілізації. Але матеріально-технічною базою, духовним стрижнем її залишалося національне начало. В оркестрах і театрах К. та А. Розумовських, Г. Галагана, М. Комбурлея, П. Румянцева-Задунайського, Я. К. Іллінського, С.-Щ. Потоцького грали й співали переважно українські актори й музиканти під керівництвом запрошених із Європи (Німеччини, Італії) композиторів, капельмейстерів, диригентів. Тут же була налагоджена освіта, у якій місцеве навчання, передавання музичної майстерності поєднувалося із прагненням досягти європейських стандартів професіоналізму. Так, магнат Потоцький відправив навчатися до Італії Федора – сина місцевого коваля. Він повернувся через шість років знаним скрипалем і композитором під іменем Теодоро Феррарі¹. Загалом, освіта у новонародженому секуляризованому мистецтві мала спорадичний, часто меценатський характер. Осередки навчання створювалися при музичних цехах та міських адміністраціях. При київському магістраті у середині XVIII століття був постійний оркестр із капельмейстером. При ньому функціонувала музична школа для навчання музикантів оркестру. Для навчання співаків для власних капел та театрів графи Шереметєви відкрили кілька музичних шкіл у слободах Олексіївці, Борисівці, Михайлівні, на Слобідській Україні в тодішній Курській губернії². За ініціативи К. Розумовського (1737 рік) була створена музична школа у Глухові для навчання талановитих дітей співу із подальшим направленням їх до Придворної співацької капели у Петербурзі. Така доля спіткала українських композиторів М. Березовського та Д. Бортнянського, що творили в Росії, а у своїй музиці розвивали традиції національного партесного співу та хорового концерту у контексті європейських (італійських) традицій хорового письма.

Потужними осередками музичного професіоналізму того часу були школи при церквах та монастирях, колегіуми, приходські та братські школи, школи при козацьких полках (найвідоміша з них – школа «вокальної музики і церковного співу» (1770), яка знаходилася у слободі Орловщина на нинішній Дніпропетровщині і керував якою відомий майстер співу Михайло Кафізма)³. Найвідомішим центром музичного мистецтва залишалася Києво-Могилянська академія. З її традиціями навчання та високого співочого музичного професіоналізму пов'язана творчість А. Веделя та Г. Сковороди. Тут створювали канти – жанри на перехресті професійної музики та поезії – Л. Баранович, Ф. Прокопович, Д. Туптало, Т. Щербицький, Є. Славинецький.

Найвищим злетом професійного мистецтва тієї доби можна вважати становлення й досягнення кульмінації розвитку партесного, а пізніше – хорового концерту. У цьому жанрі, що знаходиться на перехресті духовного й світського музикування, повною мірою відобразилася специфіка національного мистецтва, спрямована водночас на засвоєння європейських досягнень професіоналізму і

¹ Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 985.

² Там само. - С. 987.

³ Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 988.

створення оригінальної національної професійної музики. У творчості М. Дилецького, с. Пекалицького, І. Домарацького, Г. Левицького у партесному концерті досягають кульмінації барокові естетичні засади творчості. Їхня музика сповнена динамізмом змін тематизму, масштабністю контрастів, заглибленням в емоційно чуттєву сферу переживань людини та звуковим осягненням, опредмеченням простору, насиченням його змінною динамікою звучання. Найсильніше ці риси виразилися у вкрай контрастних жанрах – панегіриках (святково-радісна емоційна сфера «Воскресенського канону» М. Дилецького) та «плачах» – лірико-драматичних концертах. Висока практика національного концертного стилю стимулювала і появу першої на східнослов'янських землях «Граматики музикальної» М. Дилецького – практичного посібника для композиторів та тих, хто навчається партесному співу.

У хоровому концерті другої половини XVIII століття, вершиною якого стала творчість М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя відбувається значний вплив класицистичної естетики з її стрункістю та впорядкованістю форми (на зміну одночасному партесному концерту приходить циклічний твір), індивідуалізацією особистісного, ліричного начала, більш камерним хоровим звучанням, розбудованим на прозорій фактурі класичної гармонії з опорою на сформовану мажоро-мінорну систему. З'являються прикметні риси особистісного стилю творчості у кожного з цих композиторів, які проявляються як у хоровій, так і в оперній («Креонт», «Алкід» Д. Бортнянського), камерно-інструментальній музиці (соната для скрипки й чембало М. Березовського).

Таким чином, професіоналізм музичного мистецтва цього періоду свідчить про чітку орієнтацію національного мистецтва на загальноєвропейські досягнення, прагнення залучитися до світових стандартів музичної майстерності, залишаючи, водночас, у змісті артефактів верховенство за національною інтонацією, образністю та орієнтацію на емоційний тип ментальності українця. Водночас професійне мистецтво втрачає один з основних своїх чинників – збереження традиції. Із руйнуванням Катериною II Запорізької Січі (1775) – основного осередку та ідейного середовища для створення дум, історичних пісень і динамізації креативних процесів усередині національного фольклору – завершується етап формування основних жанрів народної професійної творчості. Вивезення найталановитіших українських митців (серед них – М. Дилецький, М. Березовський, Д. Бортнянський, співаки Придворної співацької капели тощо) в Росію приводило до «розпорошення» національної традиції, нівелювання під впливом іншої культури низки характеристичних рис, що призвело у першій половині XIX століття до занепаду та гальмування культуротворчих процесів.

Ключові слова: музичний професіоналізм, фольклор, ірмолыйний спів, партесний концерт.

Запитання

22. Формування музичного професіоналізму в добу Середньовіччя.
23. Релігійний фактор як умова становлення світського музикування.

Література

24. Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [збірка статей]. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 5–35
25. Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 278 с.
26. Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 980–1005.
27. Тоцька І. Ф. Музика. Театральні видовища / І. Ф. Тоцька // Історія української культури : у 5 т. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 826–835.
28. Цалай-Якименко О. с. Шляхи відродження // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 737–761.
29. Ясіновський Ю. П. Інструментальна музика. Ірмолой та ірмолойний спів / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 730–737.
30. Ясіновський Ю. П. Музика / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 460–466.
31. Ясіновський Ю. П. Пісенний фольклор і музичне мистецтво / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 322–333.

ТЕМА № 3 «Музичне мистецтво: функції та класифікація»

Безліч дискусій та наукових поглядів викликає питання щодо еволюції музичного мистецтва, а відтак і зародження колективних форм музикування, що стали предтечею потужного мистецького напрямку – оркестрового виконавства. Ймовірність кожного з існуючих факторів його розвитку вимагає наукового осмислення й обґрунтування, схилиючи науковців до різних версій та положень. Метою даного розділу є виокремлення найбільш вагомих чинників з багаторівневої фактологічної сітки, з метою конкретизації основних структуро-творчих факторів музичного мистецтва. Відразу постає питання, що є музичним мистецтвом і на основі чого було сформовано даний категоріальний комплекс. За основу його класифікаційної сітки візьмемо градацію музичних хронотопів М. Старчеус, де виділено наступні його різновиди:

- музично-акустичний;
- інтонаційний;
- архітектонічний;
- нотно-письмовий¹.

Аналітико-раціональний підхід до проблеми виокремлення музичного мистецтва, як окремої категорії, з площини загальних положень вимагає деяких пояснень. Що ми маємо, розглядаючи музичне мистецтво – мистецький напрям, предметом реалізації якого є звук. Власне це і є музично-акустичним хронотопом, в основі якого покладено звук як певне акустичне явище, що є відображенням взятого поза контекстом звукового комплексу. Дане поняття існує як в системі антропологічного поля, так і поза його межами, мається на увазі звукові комплекси навколишнього середовища (звуки явищ природи, неусвідомлені звукові комплекси)².

Концепція формування музичного мистецтва бере свій початок з інтонаційного хронотопу, що дає можливість виокремити звуковий комплекс з хаотично-неусвідомленої площини у свідоме раціонально-обґрунтоване явище. Власне, на даному рівні звук розглядається не тільки як акустично абстраговане поняття з комплексом його фізичних характеристик, а як усвідомлений художньо-організований звук зі всіма його складовими (фіксована висота, ритмічна впорядкованість, гучність, тембральна характеристика)³. Лише процес соціальної адаптації дає можливість диференціації звуку на акустичне та художньо-організоване явище, що і сформувало стереотип функціонування окремого мистецького напрямку – музичного мистецтва.

Визначити пріоритети на початкових етапах кожного з напрямків складно, але в процесі еволюції вони сформували ранні форми колективного мистецького дійства, що були узагальнені і означені, як синкретизм і слугували, більшою мірою, для обслуговування примітивних форм дозвілля.

¹ Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – С. 76.

² Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб. : Лань, 2000. – С. 32.

³ Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – С. 80, 86, 91.

Синкретизм – не розчленованість, злитість та органічна єдність самостійних тепер видів мистецтва: співу, пантоміми, танцю, гри на музичних інструментах, декору¹. Але, як правило, поняття синкретизму є категорією що відображає злиття не тільки мистецьких форм а й поєднання несумісних образів мислення та суспільних поглядів, він є повним відображення буття як такого.

Формування нових соціальних стандартів, зміна суспільно-ідеологічних нормативів первісного устрою змушують до виокремлення з первісно-синкретичного дійства в самостійні мистецькі напрямки танець, інструментальну музику, спів, акторську гру і ін. Синкретичність, як спосіб організації ранніх суспільних форм займає активну позицію і в практиці сучасного соціуму, насамперед у традиційних ритуальних дійствах певних соціально-маргінальних груп (інструменти-обереги як елементи музичної терапії в традиціях ворожбитів, інструменти «вабці» і роги в мисливстві, трембітні сигнали, пастуші роги та дзвінки в Карпатах, вертепна та весільна драма)².

Похідною формою синкретичних категорій музичного мистецтва в процесі суспільної еволюції став мистецький синтез.

Синтез – одержаний внаслідок штучного поєднання декількох елементів (ансамблі пісні і танцю, де синтез академічно сформованих елементів відбувається в штучний мистецький, а не органічно природний як у первісному фольклорному середовищі, спосіб)³.

У процесі суспільної організації музичного мистецтва сформувалося ряд його класифікаційних принципів, у результаті чого воно виокремилося як:

1. Традиційне – відображає сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь норм і правил. Для даного виду притаманна, насамперед, доцентрова функція музичного мистецтва, яка спрямована на ствердження неповторних сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві⁴.

2. Самодіяльне (аматорське) – вид мистецтва, що передбачає задоволення внутрішніх потреб особистості не з обов'язку чи професійного інтересу. Аматорське виконавство існує як перехідний вид, що став сполучною ланкою між традиційно-автентичним та академічним мистецтвом. Для даного напрямку характерна відцентрова функція музичного виконавства, в котрій природно об'єднуються впливи інонаціональних культур, західноєвропейські стильові віяння, що тяжіють до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації сталих художніх тенденцій⁵.

¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 251.

² Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 252.

³ Там само. - С. 253.

⁴ Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М–Я / Сергій Безклубенко. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2010. – С. 185.

⁵ Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку / Давидов М. А. // Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ. 2 грудня 2005 р. – К., 2005. – С. 5.

3. Академічне – універсальний напрямок художньої творчості, в якому використано уніфіковану інтонаційну мову, здатну за допомогою особливих художньо-виражальних засобів і осмислених емоційно-чуттєвих інтонацій відтворювати й транслювати антропосоціальні відносини. Звідси, академізація музичного мистецтва є процесом еволюціонування синкретичного фольклорного мислення, мови й творчості в універсальну систему академічного мистецтва¹. Академічний – неухильне дотримання усталених норм і правил, який передбачає відповідний рівень музичної освіти і відповідає традиціям класичної академічної мистецької школи. Академічному мистецтву притаманне: удосконалення і реконструкція музичного інструментарію, створення оригінального репертуару в усіх існуючих формах, жанрах, характерах і стилях – від народного, квазікласичного до авангардних течій; утворення професійної академічної музично-освітньої системи; створення науково-теоретичної бази методології і методики викладання; активна пропаганда жанру².

Виходячи з цих трьох основних класифікаційних критеріїв, музичне мистецтво України зазнало значної диференціації, в результаті чого розділилося за такими ознаками:

– Хронологічна періодизація: давні часи (від первісного ладу – III тис. до н. е.); античність (III тис. до н. е. – V ст. н. е.); середньовіччя (V ст. – XVI ст.); бароко (XVII – перша половина XVIII ст.); просвітництво (друга половина XVIII – XIX ст.); романтизм (30–90 роки XIX ст.); XX століття – модернізм ; постмодернізм (друга половина XX ст.)³.

– Загальнонаціональне – мистецтво, що є відображенням національних ознак суспільства.

– Регіональне – мистецтво певного регіону.

– Локальне (місцеве) – мистецтво комунікативного та рекреативного окремо взятого середовища.

– Маргінальне – належне певній соціальній групі⁴.

Музичне мистецтво, як важлива ланка загального здобутку культури, у процесі становлення та суспільної адаптації сформувало функції, кожна з яких відіграє важливу роль у системі особистісних та суспільних поглядів. В основі понятійної системи музичного мистецтва закладено два важливі аспекти: загальний та одиничний, кожен з яких дає можливість класифікації на різних

¹ Антонюк В. Етнологізація вокальної та академізації народно-інструментальної творчості: культурологічні спостереження / Антонюк В. // Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова. 20–21 грудня 2010 року. – Луцьк. – 2010. – С. 39.

² Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку / Давидов М. А. // Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ. 2 грудня 2005 р. – К., 2005. – С. 5.

³ Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М–Я / Сергій Безклубенко. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2010. – С. 38,108.

⁴ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 258.

концептуально-аналітичних рівнях. Відтак, аналізуючи загальні¹ функції музичного мистецтва В. Холопова виділяє наступні – функція відображення дійсності, яка в розрізі синтезує: відображення ідеї, відображення емоцій, відображення предметного світу².

Відображення ідеї – музичне мистецтво розглядається як віддзеркалення суспільно-ідеологічних стандартів певного соціуму³. Відтак у результаті соціо-політичних, релігійних та інших чинників, у площині музичного мистецтва відбувається формування нової жанрово-стильової структури (прийняття християнства на Русі стимулює до радикального розподілу музичного мистецтва на духовне (хорове) та світське (інструментальне). Канони православ'я, в силу своїх ідеологічних поглядів, категорично забороняли використання інструментальної музики, як елементу відсторонення від віри, тоді як хорове виконавство мало привілеї щодо свого функціонування. Така система поглядів стала основою розвитку українського інструменталізму винятково в площині усної традиції, тоді як хорове виконавство розвивалося шляхом писемності та академізації); З утворенням першого музичного цеху Б. Хмельницьким на Задніпрів'ї 1648 року розвивається потужна ланка професійного музичного мистецтва, яка знайшла своє продовження у освітній системі музичних цехів пор всій Україні.

Відображення емоцій – передача за рахунок звукового комплексу певного емоційного стану композитором та виконавцем. До функції відображення емоційного плану слід віднести і викликання емоцій виконавцем у реципієнта⁴.

Відображення предметного світу – відбувається за рахунок повного або часткового моделювання факторів зовнішнього середовища (відображення певного звукового комплексу засобами музичного виконавства: скрип дверей, спів птаха і ін.)⁵.

Серед одиничних функцій музичного мистецтва слід виділити цілий комплекс, який формувався в процесі суспільної організації та, відповідно до цього, соціальної адаптації музичного мистецтва.

Отже: у примітивних формах суспільної організації музичне мистецтво та музичні інструменти виконували такі функції:

- магічні (в традиції ворожіння);
- символічні (бандура, литаври як козацький атрибут);
- прикладні – мистецтво дитячих ігор, епічні, розважальні;
- обрядові – обслуговували фізіологічні потреби суспільства (весільні, поминальні);
- сигнальні (військове, мисливське, пастуше виконавство);

¹ Загальні функції – модель, яка ототожнює в собі певний комплекс більш дрібних класифікаційних структур.

² Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб. : Лань, 2000. – С. 7-8.

³ Там само. – С. 8.

⁴ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб. : Лань, 2000. – С. 8.

⁵ Там само.

– виробничо-трудові – у побутових та господарських стосунках між людьми¹.

Як уже зазначалося, у процесі історичної, і, насамперед, суспільної адаптації, музичне мистецтво переходить в іншу площину свого розвитку та набирає більш досконалих і функціонально вагомих рис, в результаті чого було сформовано:

1. **Суспільно-перетворюючу функцію** (мистецтво як діяльність). Виявляється у тому, що художній твір здійснює ідейно-естетичний вплив на суспільство, включає його у цілісно спрямовану діяльність і тим самим бере участь у його реорганізації.

2. **Гнєсеологічну** (пізнавальну) – пов'язана із природним потягом людини до отримання нової інформації, формуванням її досвіду.

3. **Сугестивну** (функція навіювання) – мистецтво здатне навіювати спосіб мислення, почуття, інколи гіпноотично впливає на людську психіку.

4. **Художньо-концептуальну** – мистецтво як аналіз об'єктивної дійсності.

5. **Функція передбачення** – використання інтуїції.

6. **Комунікативну** – мистецтво як повідомлення і спілкування.

7. **Виховну** – формування цілісної особистості.

8. **Гедоністичну** – функція насолоди.

9. **Дидактичну функцію** – музичне мистецтво як система засобів виховання емоцій та естетичних ідеалів.

10. **Компенсаційну** – мистецтво компенсує людині обмеження у певних переживаннях чи емоціях.

11. **Соціальну** – формує ідеологічні та моральні принципи соціальних мас, маргінальних груп і інститутів, індивідуальних проявів особистості².

Обґрунтовуючи функціональний комплекс музичного мистецтва, зазначимо, що в процесі еволюції даний напрямок вийшов далеко за межі одиничних мистецьких категорій. Сформувавши потужний потенціал, воно активно інтегрувало в різні наукові площини, що дало можливість раціонального аналізу музичного мистецтва в аспекті полі наукових тенденцій.

Ключові слова: музичне мистецтво, порівняльний аналіз, функціональні чинники.

Запитання

32. Поняття музично-акустичного та інтонаційного хронотопу музичного мистецтва.

33. Синкретичні та синтетичні форми музичного мистецтва.

34. Функції музичного мистецтва в аспекті загальних та одиничних класифікаційних чинників.

¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 251-254.

² Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб. : Лань, 2000. – С. 10-23.

Література

35. Антонюк В. Етнологізація вокальної та академізації народно-інструментальної творчості: культурологічні спостереження / Антонюк В. // Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова. 20–21 грудня 2010 року. – Луцьк. – 2010. – 182 с.
36. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид.: у 2 т. – Т. 2: М–Я / Сергій Безклубенко. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. – 256 с.: іл.
37. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку / Давидов М. А. // Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ. 2 грудня 2005 р. – К., 2005. – С. 4–14.
38. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Кияновська Любов Олександрівна; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 38 с.
39. Кулікова В. М. Художнє мислення музиканта. Традиції та інновації. Навчально-методичний посібник для студентів та викладачів виконавських факультетів вищих музичних навчальних закладів III – IV рівнів акредитації. – К.: Купріянова, 2007. – 132 с.
40. Сохор А. Музыка как вид искусства / А. Сохор. – М.: 1961. – 133 с.
41. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К.; Дрогобич, 2007. – 543 с.
42. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с. – (Мир культуры, истории и философии).
43. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія / Юрій Чекан. – К.: Логос, 2009. – 227 с.

**ТЕМА № 4 «Скомороше мистецтво в розрізі української
інструментально-виконавської практики»**

В аналізі будь-якої культурної структури подається, перш за все, її етнічна сутність, належність, яка і є визначальним фактором у подальшій специфіці, особливостях та засобах її функціонування. В основі етносу покладено родове начало, яке зумовлюється: космічно-земними енергіями, геолого-географічними структурами, кліматичними особливостями, що є визначальним фактором у подальшому процесі формування певних етнічних характеристик: рис характеру, ментальності, світогляду, культури матеріальної та духовної. Щодо проукраїнського етносу, то його специфіку і особливості функціонування зумовлені численними факторами, серед яких, передусім, оптимальне географічне розташування – в середині сучасної Європи. Територія сучасної України, протягом багатьох століть, слугувала шляхом масових міграційних рухів народів Азії до Європи, а відтак населення модифікувалося, асимілюючи в собі тенденції попередніх етнічних верств, що в подальшому дало свої прояви як матеріальному так і духовному прояві⁷⁰. Відтак твердити, що культурні і матеріальні здобутки, включаючи, звісно, і музичне мистецтво України, є автономним, абстрагованим явищем не варто, адже спорідненість племен, а відтак і спільність обрядів (що включав і музичні дієства) є об'єднуючим елементом певних традицій: музичного інструментарію, способів гри, жанрів і т. д.

До слов'янських народів входять етнопредставники – Болгарії, Білорусі, Польщі, Росії, Сербії, Словаччини, Словенії, Македонії, України, Чехії, Чорногорії, Хорватії та інших (всього близько 15 слов'янських народів загальною чисельністю, за даними 1980 року, – понад 282 млн. чоловік). У результаті міграційних процесів даного полі-етнічного елементу відбувався потужний взаємообмін, наслідування і асиміляція з іншими етносами та культурними надбаннями. Мова, економічна та етнокультурна спільність під впливом нових контактів були порушені. Ослаблювалися традиційні зв'язки, готуючи ґрунт для міжплемінних союзів. Відтак східнослов'янські племена у IX – першій половині X століття утворили державу Русь з осередком у Києві⁷¹.

Київська Русь у X – XI століттях вступає у нову стадію свого розвитку. Взаємовідносини з Візантією стають стимулюючим аспектом потужної консолідації всіх ланок Русі, в тому числі освітньої та музичної системи. Візантійська культура сформувала основні концептуальні засади розвитку

⁷⁰История русской музыки: ученик: в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А.; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М.: Музыка, 2009. – С. 18.

⁷¹ Там само. – С. 17.

нової держави – радикальний відхід від язичницької світоглядної системи спонукав до детермінічно впроваджених тенденцій переймання основ усіх державних систем, в тому числі і музичної⁷². Відтак відбувається розподіл мистецтва на два типи: світський та церковний. Світський напрямок є відображенням етосу слов'янських світоглядних концепцій, що сформувалися на ґрунті язичницьких моделей буття з їх синкретичною основою⁷³. Прийняття християнства вносить дискретні ознаки щодо синкретизму як основи язичницького світогляду, спонукаючи цим самим до втрати сакральності численних дійств. Проте синкретичні ознаки суспільної організації, притаманні середньовічному періоду, надалі знаходять своє відображення у фольклорних пластах музичної культури, що говорить про часткову асиміляцію культури Київської Русі зі світовими культурними надбаннями⁷⁴. Щодо церковного напрямку, то він розвивався в контексті професійного академічного музичного мистецтва України, ґрунтуючись на релігійних канонах християнства з основою хорового співу.

У результаті асиміляції візантійської культури на Русі, було виокремлено світський вид музикування який сформував стереотипи професійного інструменталізму сучасного вітчизняного виконавства – скомороше мистецтво. Відомості про їх діяльність відображено у працях арабських істориків, мандрівників (Ібн-Гордаде, Ібн-Даста, Аль-Бекрі, Ібн-Фодлан), давньоруських літописах (XI – XII ст.), піснях і билинах, народних переказах, малюнках фрески Софіївського собору в Києві 1037 року⁷⁵. Скомороство, на початкових етапах свого функціонування, мало одиничні прояви – як віддзеркалення візантійської придворної культури з її акторами-мімами. В результаті потужної трансформації і асиміляції відбувається формування нової моделі інструментальної культури, яка ототожнила в собі слов'янські язичницькі та візантійські мистецькі надбання. Такі нові виміри функціонування скоморохів стали предтечею для означення їх як елементів язичницької культури, які категорично заборонялася релігійними канонами християнства. Нова для Київської Русі⁷⁶ релігійна основа – християнство, визнавало щодо власних релігійних уподобань світське мистецтво у лиці народних боянів з відповідним інструментарієм⁷⁷. Негативні тенденції породила, так звана «сміхова» культура, яка ототожнювала в собі діяльність скоморохів, являючи собою певне викривлення існуючих соціальних стандартів, де відбувалося осміювання ідеологічних концепцій, і релігійних в

⁷² История русской музыки : учебник : в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. ; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М. : Музыка, 2009. – С. 23.

⁷³ Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – С. 9.

⁷⁴ Там само. – С. 13.

⁷⁵ История русской музыки : учебник : в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. ; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М. : Музыка, 2009. – С. 34.

⁷⁶ Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – С. 14.

⁷⁷ У період Київської Русі існував розподіл музичного інструментарію на високий (гуслі – як елемент епічного музикування, труби як символ військових походів русичів) та низький – сопелі, ріжки, які є віддзеркаленням язичницьких тенденцій [4, с. 36].

тому числі. Як форма протистояння різним утискам та неправомірним нормам існуючого суспільного устрою, скомороство було визнано як бісівський елемент, що не є допустимим канонами християнства.

Етимологія назви «Скоморох» має декілька тлумачень. Серед основних наведемо такі:

– Скоморохи – назва мандрівних акторів (співаки, музиканти, танцюристи, акробати, дресирувальники диких звірів) у Давній Русі⁷⁸.

– Скоморохи – російські середньовічні музиканти, актори-лицедії, перші представники світського професійного мистецтва на Русі, репрезентанти своєрідної міжнародної родини, до якої входили міми, шпільмани, гістріони, ваганти, жонглери, гоети та ін.⁷⁹.

Дослідниця Л. Рапацька зазначає, що поняття скоморох походить від арабського «maskara», що означає – сміх, насміювання, глумота, а в мовній традиції Київської Русі закріпилося як «маскарас», «скоморос», «скоморох»⁸⁰. Н. Я. Марр твердить, що в основі слова «skomorsos», покладено визначення: бродячий музикант, танцюрист, комедіант. Звідси простежується спільність у визначенні скоморохів у численних європейських мовах: італійське «скарамучча» («scaiamuccia») та французьке «скарамуш». Дослідження Н. Марра підтверджує гіпотезу про виникнення скоморохів на основі професіоналізації учасників язичних релігійних обрядів древніх слов'ян, в основі яких було покладено синкретичне мистецтво.

Генеалогічна спорідненість слов'янських племен стала результатом чисельних синонімічних комбінацій даної назви. Відтак у Білорусії скоморох є відображенням народного музиканта, у Західній Європі дана назва використовується для означення циркового або придворного блазня і потішника, билинно-гусельна традиція Київської Русі при спробах утвердження її на новгородській землі Росії трансформувалась в усноповідну чи співацьку без супроводу інструмента.

У кінці XVI століття мистецтво скоморохів долучилося до церковно-шкільного та лялькових [театру](#), [балаганів](#).

Серед інструментарію, характерного для цього періоду М. Хай виділяє наступні:

– X–XIII століття – гуслі, гудок, сопілі (сопелі), труби, бубни, тумпани, дудки і ріжки;

– XV–XVII століття – до традиційно існуючих додаються скрипелі й орган;

Як форма колективного музикування з засадами професійного інструментального виконавства, скомороша традиція зайняла чільне місце в

⁷⁸ Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – С. 144.

⁷⁹ Соломонова О. Нариси з історії російської музики : навч. посібник для студ. вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв / Ольга Соломонова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 6.

⁸⁰ Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – 384 с. : ноты.

системі світського інструменталізму України. З XVI століття, виокремлюючись у потужний напрям, скоморохи стали основою утворення ремісничих музичних цехів – фундаменту професійного інструментального виконавства. Їх об'єднання складали від 60–70 і до 100 осіб, на чолі яких стояли археміми⁸¹. З XVI століття, скоморохи, як і більшість ремісників, оселялися цілими поселеннями (скажімо на Новгородських землях їх було 29). Як результат активної діяльності даного виду музикування в традиції українського мистецтва, збереглися назви адміністративних одиниць України, зокрема: «Скоморохи», «Скоморошки», «Скомороше», «Нові Скоморохи»⁸². У Луцьку, Клевані, Володимиріві з скоморохів, як і з ремісників брали податки, що мала назву «мзда», «гудочна плата».

Діяльність скоморохів та їх репертуар залежав, насамперед, від суспільних запитів. Відомо, що при дворі князів: Святополка, Святослава Ярославовича, Ізяслава Мстиславовича, Всеволода Мстиславовича, Володимира Святославовича були придворні скомороші колективи⁸³. Офіційно, з 1571 року набирали «веселих людей» для державної потіхи, а в XVII столітті, трупа скоморохів існувала при «Потішній палаті» у Москві у царя Михайла Федоровича. У літописах XV століття зазначається про участь скоморохів у весільних та поминальних обрядах, русальних дійствах і т. д.⁸⁴.

А. С. Фамінцин визначав епоху до середини XVII ст. як епоху скоморохів⁸⁵.

З середини XVII століття (указ царя Олексія Михайловича про заборону діяльності скоморошого мистецтва), у практиці колективного музикування українців зникає таке явище як скомороше мистецтво, віддаючи привілеї іншим мистецьким формам, серед яких традиційне музикування «Троїстих музик», ансамблів й оркестрових колективів західноєвропейського складу⁸⁶.

Отже, аналізуючи скомороше мистецтво дослідниця О. Соломонова виділяє такі його головні функціональні ознаки:

– Синкретизм діяльності: скоморохи-музиканти (співачи, виконавці на різних музичних інструментах), актори комічного амплуа, танцюристи, акробати, фокусники, жонглери, кукольники, дресирувальники, автори-імпровізатори.

⁸¹ Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – С. 15.

⁸² Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В. Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.

⁸³ История русской музыки: ученик: в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А.; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М.: Музыка, 2009. – С. 33.

⁸⁴ Там само. – С. 34.

⁸⁵ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб., 1995. – 535 с.

⁸⁶ Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – С. 17.

– Виконавський синкретизм⁸⁷ як нерозривна, первинна єдність слова, музики, моторно-пластичного і драматичного компонентів; звідси – виконавська манера скоморохів, відзначена імпровізаційністю, співом у синтезі з декламацією, особливою енергетикою звучання, акторським вмінням відтворювати різні звукові комплекси.

– Професіоналізм, що припускає високий рівень майстерності і одержання фінансової оплати за роботу.

– Переважно сміховий характер мистецтва (що породжує специфічну установку на комізм з характерними для неї образами: лайкою, бійками).

– Скомороше мистецтво – є зразком професіоналізму усної традиції, не було замкненим у своєму середовищі. Виконувало посередницьку та обмінну функцію, інтегруючи в собі впливи чисельних жанрових зразків, що побутували в системі українського мистецтва.

Скомороший репертуар представлений полі жанровою площиною, домінуючою ланкою якої є скоморошина – синкретичний жанр усно-професійної давньоруської традиції, художньо-естетична та інтонаційна унікальність якого обумовлені установкою на комізм, функціональною специфікою (від розважальності до соціального викриття); агітаційно-демократичним характером мистецтва; пісенно-мовною, театралізованою манерою виконання. Три жанрові різновиди скоморошини (танцювальна, билинно-приспівкова, пародійна) є стилістично-своєрідними, обумовленими генезисом і функціональним призначенням кожної з них⁸⁸. Відтак скомороший репертуар поділявся на дві функціональні ланки:

– оригінальний скомороший репертуар⁸⁹;

– репертуар, що являв собою комплекс існуючого музичного матеріалу, визначеного його географічним та соціально-побутовим аспектом (билини, історичні пісні, духовні і танцювальні вірші, гімни і голосіння, ліричні і соціально-побутові твори).

В основі діяльності скоморохів покладено соціальну функцію – розвеселити суспільні маси, виявити негативні сторони життя, піддаючи їх публічному осміюванню. «Сміховий модус мислення» – характерний тип художнього освоєння дійсності під знаком комічного, що проявляється в гумористичному, сатиричному, саркастичному та гротескному погляді на світ.

Жанровий зміст скоморошин, її образний світ – нестримні веселощі, гумор, емоційна відкритість, соціальна заостреність.

⁸⁷ Виконавський синкретизм – представлений універсалізмом діяльності (необхідність співати, кривляти різні голоси, стрибати, танцювати). Вокальне інтонування скомороха не можна назвати співом, це мелодизована декламація. Скоморох причитує свою небилицю, порушуючи мелодію, по-акторськи виділяючи важливі слова, жестикулюючи. Орієнтація на велику аудиторію під відкритим небом породжували певний тон висловлення – інтенсивний, відкрито-емоційний, динамічний. Неймовірно швидкий темп впливав на виконавську манеру як співаків, так і музикантів виконавців [7, с. 14–15].

⁸⁸ Соломонова О. Нариси з історії російської музики : навч. посібник для студ. вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв / Ольга Соломонова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 34.

⁸⁹ Оригінальний скомороший репертуар поділявся на первинні скоморошини (ті, в яких скоморохи проявляли себе як незалежні автори) та вторинні – пародійні опуси, музична мова яких втілювала в собі елементи різних жанрово стилістичних площин культури [7, С. 8–9].

Манера виконання – творча, розкута, імпровізаційна.

Головна ознака скоморишини – її синкретична природа. При цьому спів, будучи одним з елементів комплексного дійства, існує у нерозривній єдності з усіма компонентами ігрища (словом, танцем, інструментальним супроводом, театралізованим показом).

Виконавська манера – проявляється у виконавському синкретизмі (єдність слова, музики, моторно-пластичного і театральнo-драматичного компонентів)⁹⁰.

Відтак зазначимо, що мистецький напрямок, представлений до огляду, займає достатньо вагому роль у становленні та визначенні пріоритетів розвитку українського інструментального виконавства. Маючи в своїй структуро творчій основі, передусім, емпіричні ознаки (оскільки функціонування заявлених виконавських форм представлені здебільшого в літописній літературі) даний напрямок фокусує увагу на домінуванні таких позицій як формування перших професійно-організованих виконавських форм, укріплення мистецьких традицій та синтезування численних мистецьких тенденцій в єдиний культуро творчий комплекс українського колективного музикування.

Ключові слова: скоморох, скоморошина, синкретичне дійство.

Запитання

44. Визначити ступінь взаємоспорідненості ранніх етнічних форм суспільної організації.

45. Дати аналіз такому явищу як «скоморохи» у контексті світського та релігійного світогляду українців.

46. Зробити класифікацію форм музикування та інструментарію скомороший колективів.

Література

47. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – 256 с. : іл.

48. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – М.: Знак, 2006. – 472 с.

49. Зинькевич Е. Смеховая парадигма украинской музыки / Елена Зинькевич // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры : сб. ст. – Нижний Новгород, 2001. – С. 270–283.

50. История русской музыки : ученик : в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. ; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М. : Музыка, 2009. – 560 с. : нот.

⁹⁰ Соломонова О. Нариси з історії російської музики : навч. посібник для студ. вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв / Ольга Соломонова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 13-14.

-
-
51. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В. Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.
 52. Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – 384 с. : ноты.
 53. Соломонова О. Нариси з історії російської музики: навч. посібник для студ. вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв / Ольга Соломонова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 108 с.
 54. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб., 1995. – 535 с.
 55. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

ТЕМА № 5 «Традиційні мистецькі форми як прояв самобутності українців»

Традиційна форма музичного мистецтва є генотипом українського інструменталізму. Будучи архетипом національної самобутності, традиційне музикування проходить окремою сторінкою в площині музикознавчих досліджень, оскільки його функціонування формує модель національної музичної культури з її своєрідним, індивідуально-оригінальним буттям.

Традиційна музика⁹¹ – народна художня традиція, що виникає й існує передусім з потреби задоволення практично утилітарних, комунікативних, ритуальних та духовних запитів людей і передається один одному (з покоління в покоління) у безпосередньому контакті⁹². В основі традиційного мистецтва покладено дотримання звичаєвої традиції певного етносу. Звідси, **звичай** – один з найістотніших елементів традиції, втілений у стійких загальноновизнаних стереотипах поведінки та діяльності людей, спосіб орієнтації на певні реальні чи бажані моделі співжиття та життєдіяльності соціальних суб'єктів (спільнот, індивідів), найважливіші компоненти соціальних норм. Звичай є засобом регулювання соціальних відносин та охоплює усі сфери життєдіяльності суспільства⁹³.

Основою традиційного виконавства України є аудіальність (усна форма передачі інформації) з безпосереднім контактом виконавця та реципієнта, тоді як в академічних виконавських формах, реалізація музичного матеріалу здійснюється більшою мірою через посередника (композитора, виконавця)⁹⁴. Характерною ознакою традиційного музичного мистецтва є його колективна форма творення. М. Хай зазначає, що в основі традиційного музичного матеріалу (від зародження і до його кінцевого результату – реалізації), колективне начало домінує над індивідуальним, оскільки в основі первинної суспільної організації було покладено принцип колективізму. Тому, враховуючи всі переконливі аспекти щодо авторства народного музичного полотна з конкретно вираженими стильовими ознаками певного творця, відбувається: «сповзання із фольклористичних позицій на композиторсько-авторські»⁹⁵. Відтак, надання авторства конкретним композиторам нівелює тенденції традиційного музичного мистецтва і відображає лише втілення у реальному звучанні певних звукових комплексів, накопичених у характерному для них середовищі впродовж тривалого історичного періоду.

⁹¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 251.

⁹² Філософія. Словник-довідник : навчальний посібник / за ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця ; редкол.: І. Ф. Недольний, В. А. Бітаєв, І. В. Кузнецова, В. Ф. Баранівський, В. В. Пархоменко, Г. Б. Черушева. – 3-є вид., доп., випр. і перероб. – К. : НАКККіМ, 2011. – С. 396.

⁹³ Там само. – С. 145.

⁹⁴ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 145.

⁹⁵ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 261.

Виокремлюючи музичний матеріал з генетично сформованої площини у авторську, простежується вже рівень композиторської інтерпретації мелодичної будови з чітко вираженим імпровізаційно-конкретизованим виявом, що є відображенням чіткого нівелювання автохтонних пластів українського культурно-музичного доробку.

Класифікаційний принцип українського інструментального музичного мистецтва традиційної форми виконавства передбачає такі критерії, а саме: структурний, соціально-побутовий, функціональний.

Структурна класифікація – (за М. Грінченком) відображає систематизацію музичного мистецтва та його жанрів за стилем та інтонаційною структурою:

- Нетанцювальна (вільність композиційної будови, імпровізаційність, інтонаційна наближеність до стильових критеріїв автентичного інструменталізму);

- Строфічно-танцювальна (композиційна строгість структури, її форми, метро ритмічної будови, тенденція до подальшої квадратизації форми, темпового, ритмічного й інтонаційного ступенів загострення мелосу, спрощення та стильового нівелювання ритмоінтонаційної його структури)⁹⁶;

Соціально-побутова – (за К. Квіткою) це система групування народних інструментів та музики за сферами їх застосування:

- сліпі мандрівні співці-кобзарі та лірники;

- зрячі музики (скрипалі, басисти, дударі-волинщики, цимбалісти, бубоністи та наймані пастухи-сопілкарі, трембітарі, флоєристи)⁹⁷;

Відповідно до зазначеної класифікації, сформувався і принцип організації репертуарної площини традиційного музичного мистецтва, що чітко відповідає лише сталим основам його застосування⁹⁸.

Структурно-функціональна – (за І. Мацієвським) побудована по принципу диференціації музичного мистецтва за формою його застосування у різних явищах і сферах народного побуту:

- музика, пов'язана з трудовим та дитячим ігровим звукоутворенням;

- музика для праці і обряду;

- ритуальна музика;

- міфологізована та «вільна» музика (для слухання);

- музика для розваг⁹⁹.

Суб'єктами традиційного музикування є виконавці, які часто не мають належної технічної підготовки та необхідних музичних здібностей, а

⁹⁶ Там само. – С. 253.

⁹⁷ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 262.

⁹⁸ В основі формування репертуарної площини даної класифікаційної сітки покладено принцип функціонування виконавців. Від так існував чіткий розподіл матеріалу за жанровими ознаками: для першої категорії характерним є наявність релігійної та соціально-побутової тематики, для другої – відповідність до обрядових та соціальних умов застосування (матеріал весільного обряду, соціально-побутовий і т. д.).

⁹⁹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 262.

відтворення ідейно-художнього змісту твору, досягнення художності звучання здійснюється за допомогою оптимальних засобів, якими володіє музично-виконавська аудиторія. Форми і способи реалізації – простота, доступність як для виконання, так і для сприймання, в безпосередньому зв'язку з реальним буттям і народними традиціями.

Головною відмінністю традиційного музикування від академічного є його понятійна система, яка розглядає такі категорії музичного мистецтва, як стиль, інтонаційний стрій, ладо-тональний, темпо- та метроритмічний аспекти, взаємозв'язок форми та драматургії, динамічні та тембральні показники в контексті багаторівневої класифікаційної системи. Усі перераховані складові традиційного музикування слід розглядати і піддавати раціональному аналізу виключно в контексті історико-часових, регіонально-мелодрафичних, субрегіональних, локальних, сублокальних, маргінальних та індивідуально-варіативних чинників.

Поняття цілісності музичної форми в традиційному музикуванні дещо завуальоване і має релятивні ознаки як зі сторони виконавця, реципієнта так і музикознавця. Структурні ознаки і художньо-саментичне спрямування мелодичного матеріалу виражені несталістю та численним варіюванням, що стимулює, в процесі аналітико-раціональних висновків, вдаватися до індуктивних методів з метою диференціації та виокремлення окремих семантично-сталих структур.

Головною формою традиційного колективного музикування в Україні є мистецтво малих ансамблево-інструментальних форм – «троїстих музик». Етимологія назви має декілька своїх виражень. У сучасному енциклопедичному словнику зазначено, що «Троїсті музики» – український музичний народний інструментальний ансамбль¹⁰⁰. У зв'язку із закріпленням даного виду ансамблевого виконавства у практиці по всій території України утворилося ряд синонімічних комбінацій даної назви. Відтак «троїсті музики» – це ототожене поняття, яке синтезує в собі всі похідні форми даних ансамблів, зокрема: «веселі», «веселі люди», «музика», «веселики», «капеля», «бурса», «базар», «гудаки», «гусяші» та ін.¹⁰¹

Серед версій, щодо назви даного колективу, існує декілька. Відтак, назва походить:

- від кількісного складу колективу;
- від функціонального розподілу музикантів (мелодія, гармонічний і ритмічний супровід).

Кожний з представлених класифікаційних критеріїв має власне місце існування, але зупинимось більш детально на кожному з них. Відтак, як

¹⁰⁰ Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – С. 189.

¹⁰¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 176.

свідчить практика функціонування даного виду музикування, кількісний склад колективу мав такі напрямки:

– Сольна – використовується здебільшого в практиці обслуговування рекреативних дійств одним інструменталістом – скрипалем, бандуристом, лірником, цимбалістом, що пов'язувалося, головним чином, із платіжною спроможністю замовника (гра «для себе», «для слухання» і «до співу»).

– Дуетна (двоїста) – склади зі скрипкою (скрипка і бас; скрипка і бубон).

– Подвоєна – 2 скрипки, два басы і цимбали.

– Терцетна – характерним є функціональна градація виконавців: мелодія («передні», ті «що ведуть перед»); втора-секунда (скрипки «контри»); виконуваний партією третьої скрипки бас¹⁰².

– Варіативна – склад не є сталим, і залежить від багатьох чинників. До цієї форми належать троїсті ансамблі розширеного складу, які утворюються від поєднання двох (або більше) колективів у єдиний ансамбль.

З XVI століття ансамбль троїстих музик, окрім традиційно-визначених форм музикування, активно залучається до театральної практики проведення Вертепу.

Зазначені структурні комбінації колективів концентруються навколо провідної ролі хордофонів, тобто скрипки, рідше сопілки, дримби і цимбалів. За свідченням професора М. Хая, ансамблеві форми з дуд, трембіт, рогів мають експериментально-частковий характер функціонування, а не природно обумовлений¹⁰³. Із найхарактерніших складів малих ансамблевих виконавських форм слід виділити скрипкові дуети у складі: скрипка-скрипка втора, скрипка-басоля, скрипка-сопілка, скрипка-дримба, скрипка-бубон, скрипка-цимбали. У традиційному виконавстві України дослідник М. Хай виділяє дві головні групи виконавців.

1. Автентичні – група виконавців, що є найортодоксальнішим носієм традиційного середовища, чинником, що найбільшою мірою консервує традиційний і автохтонний стиль творення і виконання народної інструментальної музики¹⁰⁴. Для цього напрямку характерною є **астрофічна** група жанрів, що представлена виключно автохтонним матеріалом (сигнальні пастуші награвання на трубах, трембітах і рогах; імпровізації на закритих і відкритих флейтах, дримбах; обрядово-ритуальні награвання на сопілці і скрипці)¹⁰⁵. Жанровий розподіл цього напрямку вказує на головні аспекти його функціонування:

– хатнє музикування;

– вуличне виконавство;

– гра для себе;

– гра для слухання;

¹⁰² Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 176.

¹⁰³ Там само. – С. 173.

¹⁰⁴ Там само. – С. 170.

¹⁰⁵ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 281.

- до співу;
- до коляди;
- до ладкання¹⁰⁶;

Дана форма виконавства характеризується доцентризмом зі значним ступенем імпровізаційної свободи ритму, мелодики, темпу, агогіки, композиційної побудови та тембрових характеристик: естетики звукового комплексу, застосування чисельних комплексів щодо звукоутворення та звуковидобування, штрихів, прийомів гри, характеру поведінки як виконавців так і слухачів у момент музикування;

2. Весільні музики – народні професіонали різних рівнів професіоналізації й уніфікування стильової манери гри. Для даної форми виконавства притаманна, насамперед, відцентрова функція музичного мистецтва, для якої характерним є синтез традиційного та академічного напрямків музичного виконавства з частковим або й повним нівелюванням традиційних ознак українського інструменталізму за рахунок ірраціонального наслідування європейських тенденцій музичного виконавства, а відтак і репертуару¹⁰⁷. Серед репертуарного пласту, що є традиційним для практики колективного музикування українців виділимо наступні жанрові комплекси, які, своєю чергою, помітно трансформувалися та модифікувалися залежно від історико-часових, регіонально-мелографічних, субрегіональних, локальних, сублокальних та індивідуально-варіативних чинників¹⁰⁸. Для даного напрямку є характерною:

– **строфічна** група жанрів – представлена потужним жанровим доробком у вигляді таких інструментальних форм як: традиційні марші, козачки і гопакі, коломийки, польки, ритуальні і сюжетні танки й награвання, народні вальси, народні фокстроти¹⁰⁹;

– **напливова група жанрів**¹¹⁰ – відображає собою явище рецепції (запозичення) з усіма позитивними (взаємозбагачення) і негативними (нівелювання, асиміляція) результатами її впливу на автохтонне музикування українців: польські (оберек, каув'як, краков'як), чеські (полька), німецькі (штаєр), австрійські (вальс), французькі (падеспань, кадрили), угорські (застольна, чардаш), російські (частушки, коробочка, бариня), єврейські (карапет, ойра, шир) румунсько-молдавські (гора, сирба, молдовеняска), циганські (циганочка, сербіяночка), білоруські (лявониха, крижачок)¹¹¹.

¹⁰⁶ Там само.

¹⁰⁷ Там само. – С. 70-171.

¹⁰⁸ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 158.

¹⁰⁹ Там само. – С. 281.

¹¹⁰ Напливові танці – традиційні для сусідніх з Україною народів танці, що мають обмежену амплітуду жанрово-стильової трансформації, але зате вагому здатність пристосовуватися до нових умов побутування і традицій «захоплених» ними територій, водночас не втрачаючи при цьому свого питомого етнічного колориту [4, с. 279].

¹¹¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 279.

Починаючи з другої половини XIX століття відбувається потужна трансформація даного виду колективного музикування. Причиною цього стало виокремлення в площині інструментального мистецтва, насамперед, ансамблевих форм західноєвропейського типу та створення еклектичних форм колективного музикування із залученням різного інструментарію. Відтак такі форми ансамблевого виконавства, як троїсті музики, зберегли свою первинну сутність (як елемент традиційної форми колективного музикування) більшою мірою в локальних вимірах української практики інструментальної творчості (переважно на території Західної України). Та все ж мистецтво троїстих музик сформувало стандарти сучасного народно-інструментального виконавства, у вигляді непохитного стереотипу традиційного ансамблевого мистецтва українців.

В контексті аналітико-раціонального вивчення практики традиційного виконавства українців слід розглянути таке явище як фольклор та похідну його форму – фольклоризм. Враховуючи сучасний погляд на основи понятійного апарату, комплекси синонімічних комбінацій, формується певна термінологічна невпорядкованість, що, інколи, диференціює єдину понятійну систему на окремі, етимологічно-розбіжні поняття. Відтак, досліджуючи основи традиційного музикування українців, обов'язковим є вивчення комплексу наукових напрямків, серед яких фольклор займає чи не перше місце.

Фольклор – народна мудрість, знання, художня творчість усної традиції (Дж. Томс 1846 р). Поєднує відомості про народний спів, музику, прозу, їжу, медицину, народний одяг, образотворче мистецтво, ремесла й інші види народної традиційної культури¹¹². Фольклор – явище самотутнє і неординарне. Саме в ньому природно співіснують і взаємодіють, здавалося б, діаметрально-протележні категорії, такі як типове-нетипове, закономірне-випадкове, загальне-часткове, істотне й характерне – із несуттєвим і непритаманним¹¹³. Тому, як зазначає дослідник українського інструменталізму М. Хай, робити висновки, щодо основних концептуально вагомих класифікаційних критеріїв такого поняття як фольклор слід досить обережно, оскільки тенденція релятивізму в даному випадку є достатньо вагомою і вимагає усвідомлено-раціонального його аналізу¹¹⁴.

Фольклоризм – форма вторинної роботи з автентичними зразками фольклорного матеріалу, його реконструкція, інтерпретація та реалізація засобами аматорського й академічного мистецтва.

Фольклорне музикування є відображеннями доцентрових функцій музичного мистецтва, ознаками якого є: недоторканість, або повільний процес реконструювання музичного інструментарію, обмеженість у впровадженні нових прийомів гри, виконавського стилю, з орієнтацією,

¹¹² Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 13.

¹¹³ Там само.

¹¹⁴ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 13.

переважно на традиційність, повільне впровадження нового репертуару зі збереженням переважної уваги до історичного пісенного та танцювального матеріалу, відсутність розмаїття форм і жанрової складової¹¹⁵.

Види фольклоризму:

Композиторський – коли композитор сучасними симфонічними засобами музичного мистецтва відображає автентизм звучання (опера Є. Станковича «Цвіт папороті», кантата «Панахида за померлими з голоду»). Виникнення композиторських форм фольклоризму відноситься до XVIII – XIX ст. (М. Глінка, П. Сокальський, М. Лисенко). До фольклоризму тяжіють і сучасні форми народно-сценічної масової культури – етно-, фольк-колективи¹¹⁶.

Науково-виконавський – передбачає виконання музичних творів у формі оригіналу, з метою його вивчення та популяризації¹¹⁷. Даний напрямок дає можливість використання традиційного мистецтва академічними і народними колективами. При цьому різні рівні виконавського фольклоризму стають основою сценічної інтерпретації традиційного виконавства.

Оскільки традиційно-автентичне виконавство є специфічним мистецьким напрямком, широке використання його у раціонально-невмотивованих умовах породжує процес девальвації етнокультури. Традиційне виконавство потребує окремих, спеціальних умов для музикування, у яких збереглися б його специфічні компоненти. Сучасні концертні зали, на яких виступають автентичні колективи, знищують його природну первинність та особливість. Таке мистецтво розглядається як загальний стандарт виконання, при якому особливості регіональних стилів (декламація, спів й костюм), простежується з тенденцією до уніфікації, руйнуються його іманентні ознаки: особливість інтонування, імпровізаційність, варіантність співу та ін.

Відтак виникає таке поняття як репродуктивне виконавство – відтворення первинного музичного матеріалу науково-експериментальними фольклорними ансамблями, які функціонують в умовах, що не відповідають вимогам традиційного мистецтва. Відбувається масове використання автентичного виконавства засобами, що склалися в академічному та самодіяльному інструментальному мистецтві. Виконавські традиції піддано різноманітним переробкам зі сторони інструментальних колективів, які використовують на практиці лише окремі елементи даної музичної тканини, формуючи вже інтерпретований виконавський формат. А це означає, що порушується механізм спадковості народної культури, руйнується регіональна манера виконавства. Відтак М. Хай виділяє негативні тенденції фольклоризму:

– псевдонародні стилізації;

¹¹⁵ Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку / Давидов М. А. // Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ. 2 грудня 2005 р. – К., 2005. – С. 4–5.

¹¹⁶ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 17.

¹¹⁷ Там само.

-
-
- надмірна модернізація традиції;
 - комерційні форми фольклору¹¹⁸;

Отже, в розрізі аналітичних висновків, можна переконливо стверджувати, що досліджуючи пріоритети розвитку будь-якої етнічної групи, важливою складовою даної структурної організації є, насамперед, її духовна спадщина, виражена доробком синкретичних та похідних від неї форм. Плинність сьогодення вносить свої корективи щодо сприймання та розуміння поняття традиційності як такої, та все ж дане означення є акумулюючим сегментом у розбудові всіх похідних від неї виконавських форм.

Ключові слова: традиційні музичні виконавські форми, троїсті музики, фольклор, фольклоризм.

Запитання

- 56. Що включає в себе поняття «Традиційне виконавство»;
- 57. Визначити позитивні і негативні тенденції у функціонуванні такого явища як фольклоризм.
- 58. Що є основною складовою таких мистецьких напрямків як традиційне та самодіяльне виконавство?

Література

- 59. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – 256 с. : іл.
- 60. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку / Давидов М. А. // Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ. 2 грудня 2005 р. – К., 2005. – С. 4–14.
- 61. Філософія. Словник-довідник : навчальний посібник / за ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця ; редкол.: І. Ф. Недольний, В. А. Бітаєв, І. В. Кузнецова, В. Ф. Баранівський, В. В. Пархоменко, Г. Б. Черушева. – 3-є вид., доп., випр. і перероб. – К. : НАКККиМ, 2011. – 480 с.
- 62. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

¹¹⁸Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

ТЕМА № 6 «Класифікаційний принцип музичного інструментарію»

Музичний інструментарій явище самобутнє і безпрецедентне, яке в процесі раціонального аналізу стимулює до залучення численних аналітико-концептуальних методів дослідження. Перебуваючи в стані релятивної моделі, інструменталізм, як категорія музичного мистецтва, є явищем неординарним і розглядати його зі сторони певних суб'єктивних поглядів не є коректним. Проблема музичного інструментарію є преферентною в аспекті класифікації музичного мистецтва, зокрема його домінуючих напрямків, таких як: традиційне, самодіяльне та академічне. Виокремивши музичний інструментарій в окрему одинично-абстрактну категорію ми не зможемо дати об'єктивну оцінку такому явищу як інструментальне мистецтво певної нації чи соціальної групи, тому досліджувати проблему музичного інструментарію української традиції слід в контексті численних наукових концепцій та методологій.

Оскільки інструментальна практика колективного музикування України являє собою достатньо розгалужене явище з різними виконавськими формами і напрямками, у даному дослідженні ми свідомо апелюємо до проблеми класифікації інструментарію як традиційних так і академічних виконавських форм. Закономірним є явище взаємодії різних мистецьких тенденцій, їх синтезу і як наслідок потужних асиміляційних процесів, тому диференціація музичного інструментарію в площині сучасного інструментознавства та етноорганології цілком виправдана. Розглядаючи традиційні форми колективного музикування України слід визначити такі домінуючі наукові напрямки як етноорганологія¹¹⁹ та етноорганофонія¹²⁰.

В аспекті етноорганолонічних висновків М. Хай зазначає: «Народний музичний інструментарій – галузь одночасно духовної і матеріальної культур – на початкових стадіях розвитку людини, коли музичні інструменти були невід'ємною часткою її виробничого побуту (збиральництва, мисливства, пастушої культури, рільництва, військового побуту), виконував здебільшого комунікативні функції. В міру виокремлення народного музичного інструментарію із первісного синкретизму, еволюції, вдосконалення й поширення у традиціях різних народів, серед різних соціальних верств, вони за різних побутових умов набували надто вже різних функціональних ознак»¹²¹. Перебуваючи невід'ємною складовою синкретичного дійства, музичний інструментарій виконував магічні, символічні, прикладно-утилітарні, сигнальні та виробничо-трудова функції та

¹¹⁹ Етноорганологія – наука, що визначає народний музичний інструментарій основним об'єктом своїх досліджень [4, с. 20].

¹²⁰ Етноорганофонія – наука, що досліджує проблему виконавства на традиційних музичних інструментах [4, с. 20].

¹²¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 140.

з розвитком суспільних відносин, соціальної адаптації, відбувається невідповідне застосування музичного інструментарію, що призводить до нівелювання стильових ознак традиційного мистецтва, а відтак і функцій музичного інструментарію. Щодо проблеми еволюції академічного інструментарію, який закріпився в практиці оркестрового виконавства України як напливовий, але в концепції сучасного інструментознавства займає чільне місце, то сторінки його еволюції вказують на значний історичний шлях становлення, розвитку та закріплення в площині світового інструментального виконавства.

Відтак, в процесі еволюційних парадигм музичний інструментарій зазнав чисельних змін і модифікацій, в результаті чого виокремилися численні погляди щодо класифікації та належності інструментів до тих чи інших характеристик. Історія інструментознавства зазначає про безліч теорій та концепцій щодо класифікації музичного інструментарію. В основі усіх характеристик було закладено окрему понятійну систему, яка включала в себе: історичний період, регіональну основу та способи застосування інструментарію. Відтак сучасна класифікаційна сітка музичних інструментів у процесі еволюції ввібрала в себе досвід Стародавнього Китаю з характеристикою інструментів за матеріалом виготовлення; систему Боеція (VI ст.) – за способом видобування звука; середньовічний розподіл на природні (гармонічні), духові (органічні), струнні та ударні (ритмічні); класифікацію Дж. Царліно, Л. Цакконі, Е. Ботрігарі (XVI – на початку XVII ст.) за типами темперації та настроюю звукоряду: фіксованою висотою (у яких висота тону не залежить від волі виконавця, це всі клавішні), нефіксованою (тромбон, скрипка), частково фіксованою (у яких висота тону може коригуватися виконавськими прийомами, усі духові з ігровими отворами і струнні з ладками); принцип А. Агацарі (1607) – з розподілом інструментів на фундаментальні – з функцією генерал-басу, і орнаментальні – з функцією виконання мелодичного матеріалу; досвід М. Преторіуса (кінець XVI – початок XVII ст.), який поділяв інструменти на дві групи: духові та ударні; класифікацію Ф. Геварта і Г. Берліоза (середина XIX ст.) яка відображала поділ інструментів на струнні, духові й ударні; практику В. Маійона який поділив усі музичні інструменти на чотири групи за єдиним критерієм – залежно від джерела звука: самозвучні, перетинкові, струнні, духові; класифікацію К. А. Шеффнер за соціальною ознакою: музичні інструменти хлопчиків, чоловіків, жінок; дослідження Е. Горнбостеля і К. Закса, які поділили інструменти кожної групи на підгрупи залежно від способу видобування звука. Саме Е. Горнбостель і К. Закс запропонували багатовекторну систему індексації музичних інструментів, яка в дійсності стала міжнародною мовою інструментознавців. За наявності великої кількості синонімічних, омонімічних, співзвучних назв народних інструментів, лише завдяки відповідному індексові можна

зрозуміти, що це за інструмент, які його конструктивні особливості, спосіб звуковидобування тощо¹²².

Класифікація музичних інструментів

Отже, музичні інструменти поділяють на:

- **структурні** – ті, що систематизують інструментарій за принципом будови (від примітивних до більш досконалих конструкцій);
- **функціональні** – що групують інструменти відповідно до функції, виконуваної ними в музичному побутовому процесі (від участі у синкретичному дійстві до поступового виокремлення в окрему площину музичного мистецтва¹²³).

При аналізі музичних інструментів слід враховувати:

- форму;
- конструкцію;
- джерело звуку;
- спосіб звукоутворення;
- спосіб звуковидобування;
- стрій;

Звукову характеристику:

- тембр;
- подовженість (тривалість) звуку – від початку звукоутворення і до його закінчення;
- динамічну шкалу (на всій відстані від атаки до закінчення);
- фактурні і віртуозні можливості;
- спосіб гри;
- репертуарну складову.

За спорідненістю музичні інструменти поділяються на:

Однорідні – інструменти однієї сім'ї – бо в основі своєї специфіки мають спільне джерело звуку і спосіб звуковидобування (сім'я кларнетів, гобоїв тощо).

Відносно однорідні – інструменти, що належать до різних підгруп (приміром, скрипка і фортепіано), мають спільне джерело звуку, але відрізняються способом звуковидобування (усередині кожної з груп є підгрупи, як наприклад, дерев'яні, мідні, клавішно-духові – в групі духових інструментів тощо).

Різнорідні – інструменти, що належать до різних груп, відмінні джерелом звуку і способом звуковидобування (наприклад, струнний інструмент скрипка і духовий кларнет). Різнорідні інструменти (наприклад,

¹²² Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – 122 с.

¹²³ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 138.

орган і баян) інколи наближаються за характером звучання більше, ніж однорідні (скрипка і контрабас)¹²⁴.

У результаті аналізу виділимо групи музичного інструментарію, які, власне і є стійким фактором у аналізі колективних форм музикування – ансамблів і оркестрових колективів.

Ідіофони.

Ідіофони: (самозвучні) – джерело звуку: сам інструмент або окремі його частини.

За способом звуковидобування поділяються на:

Ударні:

- з визначеною висотою звуку (дзвони, дзвіночки);
- без визначеної висоти – шумові (било, калатало, тарілки, підкова, коса).

Щипкові (дримба).

Фрикційні ідіофони – підгрупа ідіофонів, де звук видобувається тертям (деркач, рубель, качалка, пральна дошка, гребінь, пила);

Ідіофони, що струшуються (бубонці і тарілочки, що розташовані на ободі та хрестовині бубна);

Мембрафони.

Мембрафони (перетинкові або мембранні) – підгрупа інструментів, де джерелом звуку яких є мембрана.

За способом звуковидобування поділяються на:

Ударні:

- з визначеною висотою (тулумбаси);
- без визначеної висоти звуку (решітко, барабан).

Щипкові – (африканські барабани; в українській традиції аналоги відсутні).

Фрикційні – (бугай, бербениця);

Мирлитони – джерело звуку: коливання мембрани і людського голосу (очеретина, гребінець);

- Одномембранні;
- Двомембранні.

Хордофони.

Хордофони (струнні) – група музичних інструментів, де джерелом звуку є струна, що коливається.

За способом звуковидобування поділяються на:

- **Ударні** (цимбали);
- **Щипкові** – (гуслі, кобза, бандура, торбан);
- **Смичково-фрикційні** (гудок, скрипка, бас, колісно-клавішна та смичкова ліри).

За конструктивними особливостями:

¹²⁴ Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 14.

– **Прості** (безгрифні) – при грі струна не змінює висоти (гуслі, бандура, цимбали);

– **Складені** (з грифом) – струна вкорочується (ліра, гудок, скрипка);

– з ладком;

– без ладка;

Аерофони.

Аерофони (духові) – джерело звуку: стовп повітря.

За способом звуковидобування поділяються на:

Вільні аерофони – це власне не музичні інструменти, а використовувані у їх ролі предмети з навколишнього середовища (трава, лист, целофанова плівка, пластмасова пластинка);

Флейти – найчисленніша група духових, яка за різними ознаками поділяється на підгрупи:

– лабіальні (губні);

– поздовжні;

– поперечні;

– окарино подібні;

Шалмеї (язичкові);

– з одинарним язичком (дідик, джоломійка, дуда, ріг, пастуша труба);

– з подвійним (гобоєподібним) язичком (козацька сурма, поліський та полтавський ріжок);

Труби амбушюрні (мундштучні). У сучасному українському побуті найчастіше ще можна зустріти карпатські трембіти, роги з рогів вола чи корови, дерева і рідше кори, дерев'яні й металеві пастуші труби, роги і ріжки. Поділяються за типом мензури на:

– **вузькомензурні** (трембіти, карпатські або гуцульські та поліські роги.

– **широкомензурні** (пастуші роги з рогу вола або корови, дерев'яні, з кори дерев, бляхи тощо а також відомі з літератури давньоукраїнські сигнальні *литаври та козацькі труби*.

Електронні.

Електронні – музичні інструменти, в яких джерелом звуку є коливання електронного сигналу.

За способом звуковидобування поділяються на:

– **Ударні;**

– **Фрикційні;**

– **Щипкові;**

– **Язичкові;**

Язичкові.

Язичкові – музичні інструменти, у яких звук утворюється за допомогою коливання язичка.

За способом звуковидобування розрізняють:

– **Проскакуючі** (баян, акордеон, фісгармонія);

– **Б'ючі** (орган);

– **Тростинкові** (гобой, кларнет, фагот);

– *Мундштучні*;

Аналізуючи проблему становлення академічно-професійного інструментарію слід зазначити про декілька важливих етапів у його становленні, що кардинально змінили напрямок розвитку, визначили його подальші пріоритети функціонування та популяризації. Відтак було проведено ряд реформ академічного інструментарію, який має чітко визначені хронологічні межі. Кардинально-вирішальним етапом у вдосконаленні інструментарію є реформа XIX століття, що ознаменована переходом від класичних до романтичних концепцій музичного мистецтва. Реформа проходила у три етапи:

- 1726 рік – основоположник німецької флейтової школи Й. Кванц робить перші реформаторські кроки щодо духового академічного інструментарію;

- 1830–1832 роки – створення французьким майстром Т. Бемом першої професійної моделі флейти та винайдення вентильного механізму для мідних духових інструментів (хроматизація валторни, труби);

- 1832–1840 роки – французький майстер А. Бюффе удосконалює конструкцію кларнета, створивши голкоподібні пружини для клапанів, канал і мундштук кларнета збільшив до сучасних розмірів;

- у 1832 році Т. Бем створює основу сучасного механізму для всіх флейтово-язичкових інструментів (флейти, гобоя, кларнета).

- з 1840 року – А. Сакс створює новий інструмент саксофон (з 1845 року – цілої оркестрової родини даного інструмента). Вдосконалення інструментарію продовжується і по цей час. Серед відомих майстрів, що доклали зусиль до вдосконалення інструментарію назовемо: Ф.Трієберта, Х. Хазенеєра, К. Альменредера, В. Геккеля і т. д.¹²⁵.

Як висновок зазначимо, що розходження наукових теорій щодо класифікаційної системи українського музичного інструментарію спонукає до переосмислення багатьох з них і висунення нової теорії щодо їх характеристик. Виникає безліч запитань щодо сучасних дефініцій таких як «традиційні», «народні» та «академічні» музичні інструменти. Зрозуміло, що раціонально-аналітичну класифікацію музичного інструментарію можливо зробити лише поза конкретно взятим його контекстом, тобто розглядати його як абстрактне явище. Лише контекст, в якому досліджується той, чи інший об'єкт інструментознавства зможе побудувати чітку концептуальну модель класифікаційної структури музичного інструментарію.

Ключові слова: музичний інструментарій, класифікаційна характеристика, традиційні, народні та академічні музичні інструменти.

Запитання

63. Назвати основні класифікаційні положення музичного інструментарію.

¹²⁵ Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття / Ю. Рудчук. – К., 2006. – С. 35-37.

-
-
64. Дати аналіз основних груп музичного інструментарію.
 65. Провести порівняльний аналіз музичного інструментарію в контексті традиційних, народних та академічних форм виконавства.

Література

66. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. – К. : Муз. Україна, 2004. – 290 с.
67. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Кияновська Любов Олександрівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 38 с.
68. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – 122 с.
69. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.
70. Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття / Ю. Рудчук. – К., 2006. – 227 с.
71. Незайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – 254 с. : нот.
72. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с. – (Мир культуры, истории и философии).

ТЕМА № 7 «Освітні осередки в аспекті становлення музично-інструментального виконавства України»

Аналізуючи оркестрове виконавство, як форму професійно-академічного мистецтва, обов'язковим є врахування освітньої ланки в процесі його становлення, закріплення та популяризації в контексті загальнонаціонального вітчизняного мистецтва. Апелюючи до освітньої основи інструментального мистецтва, відтворимо певний ланцюг, що сформував стереотипи розвитку даного напрямку, а саме: функціонування музичних цехів, Глухівська музична школа (підготовка бандуристів та малих ансамблево-виконавських форм), музичні заклади при поміщицьких маєтках, діяльність Києво-Могилянської академії, державні навчальні заклади, функціонування ІРМТ, відкриття середніх та вищих навчальних мистецьких закладів на державному рівні з дотриманням навчально-освітньої програми.

Кожний з перерахованих вище аспектів відображає собою базові положення щодо становлення та розвитку музично-освітньої системи України. Детальне розкриття даної проблематики вимагає окремо взятого дослідження, тому ми зупинимось виключно на фактологічних моментах освітнього аспекту українського ансамблево-інструментального музикування.

Отже, відтворимо певну хронологічну почерговість з акцентом на головні структуро творчі фактори формування освітньої системи в контексті інструментально-ансамблевого та оркестрового мистецтва України.

Формування і функціонування музичних цехових об'єднань у площині вітчизняного культурно-мистецького простору, які стали причиною перманентного переосмислення такого поняття як професійне мистецтво в практиці інструментального виконавства. Генезисна основа даного аспекту відтворює наступну хронологічну послідовність:

- 1652 рік – Музичний цех у м. Корсунь;
- 1578 рік – Музичний цех у Кам'янці-Подільському;
- 1580 рік – Музичний цех у Львові;
- з XVII ст. – Музичні цехи у Острозі, Ніжині, Києві, Степані, Золотоноші і т. д.;
- 1736 рік – А. Полуботок організовує в Михайлівці оркестрову капелу, відкриваючи в історії інструментального мистецтва України новий період – період формування професійного освітньої системи з акцентом на тенденції західноєвропейського мистецтва;
- 1723 рік створення першого методологічного посібника «Граматика музикальна» М. Дилецького. Відбувається процес професіоналізації та академізації інструментального жанру. «Граматика музикальна» М. Дилецького 1723 року є першим зразком академічного посібника де звертається увага до проблеми інструментального виконавства в українському мистецтві;
- 1737 рік – граф П. О. Румянцев засновує Глухівську музичну школу, де закладалися основи професійно-академічного інструментального мистецтва

(М. Березовський, Д. Бортнянський) та академічних форм колективного бандурного виконавства (як інструментальні так і вокально-інструментальні);

Розглядаючи проблему професіоналізації та академізації музичного мистецтва, слід віддати належне важливому освітньо-мистецькому осередку не тільки України а й Європи – Києво-Могилянській академії. Цей заклад став центром не тільки наукових досягнень, а й заклав основи потужного алгоритму вітчизняної естетичної цінності, формуючи перманентно-переосмислену модель професійно-академічного сольного та ансамблевого виконавства України.

На початку ХІХ століття митрополит Гавриїл ІІ затверджує положення, що дозволяє викладання інструментальної музики у освітній програмі навчального закладу. Такі інноваційні зміни стимулювали організацію інструментального колективу, на посаду капельмейстера якого у 1802 році було запрошено Савелія Цесарського. Курс інструментального виконавства набрав мистецько-освітньої ваги, оскільки проходив стабільно кілька разів на тиждень, про що свідчить складена інструкція академії від 1803 року¹²⁶. При академії був створений оркестровий колектив, який складався майже зі 100 виконавців. Згодом з членів «музичного братства» було організовано міський оркестр, а з часом і музичну школу при ньому.

Інноваційні зміни освітньої системи ХІХ століття в аспекті інструментального мистецтва відповідають періоду активного становлення світських навчальних закладів. Така соціокультурна ситуація сформувала певну контурну мапу, на якій чітко відображено реформаторські кроки у напрямку інтеграції та консолідації вітчизняної музичної системи з пріоритетами подальшого закріплення в площині не тільки вітчизняного простору а й світового.

Така постановка питання пов'язана зі створенням низки вищих навчальних закладів України, зокрема; Віленського університету (1578) і відкриттям при ньому 1819 року семінарії де готували органістів; 1805 р. – Харківського університету, статутом якого було передбачено підготовка виконавців для оркестрових колективів; 1834 р. – університет Св. Володимира у Києві з діяльністю якого пов'язані такі видатні імена української музичної культури як М. Максимович, М. Костомаров, О. Маркович¹²⁷. Окрім вищих навчальних закладів освітня площина української культури представлена функціонуванням не менш важливих осередків по підготовці музичних діячів, а саме: функціонуванням гімназій, ліцеїв та приватних пансіонів. Кожний з представлених до огляду освітніх напрямків є відображенням системного підходу щодо становлення, розвитку

¹²⁶ Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – № 6. – 1971. – С. 243.

¹²⁷ Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині ХІХ століття / К. І. Шамаєва. – К., 1996. – С. 54-56.

та популяризації музичної освіти в практиці вітчизняної культурно-освітньої структури.

Переломним етапом у становленні, розвитку, професіоналізації та академізації українського музичного мистецтва стала друга половина XIX століття, коли було зроблено потужні кроки у реформаторській справі музично-освітньої системи Росії, а Відтак і України. З метою консолідації музичної освіти Росії¹²⁸ та підтримки всіх напрямків музичного мистецтва: виконавців, композиторів та викладачів, у Петербурзі за ініціативою А. Рубінштейна 1859 року було організовано – Російське музичне товариство (з 1873 року Імператорське). Головним завданням ІРМТ було проведення мистецької реформи, яка передбачала відхід від анахронічних тенденцій музично-освітньої програми XIX століття та впровадження нових нормативних аспектів щодо академізації музичної системи Росії. Відтак акцент діяльності об'єднання було зроблено на:

- упровадженні в площину російської культури нових базисних концепцій музичної освіти, які базувалися б на традиціях європейських стандартів музичної системи, в першу чергу фахових предметів, таких як: спеціальність, сольфеджіо, гармонія, поліфонія, теорія музики;

- фундації комплексної музичної освіти у губерніальних центрах імперії, що зміцнювало стандарти академізації музичного мистецтва регіонального масштабу;

- консолідації у провінційних культурних центрах музичного життя за рахунок залучення до концертних програм видатних діячів різних мистецьких напрямків (інструменталістів, вокалістів, диригентів);

- стимулюванні композиторської діяльності вітчизняних майстрів¹²⁹;

Відділення ІРМТ, згідно з його правовими нормами, мали право на відкриття музично-навчальних закладів трьох типів:

- музичні класи – форма музичної освіти, в основі якої покладено вивчення виключно музичних дисциплін. Після закінчення музичних класів випускнику видавалося свідоцтво, яке не надавало жодних особливих прав;

- музичні училища – форма музичної освіти, в основі якої покладено обґрунтовану освітню програму. Окрім спеціальних музичних предметів, статутом закладу передбачалися загальноосвітні класи об'ємом 4-х класів гімназії. Після закінчення училища видавався атестат з правом займатися виконавською та викладацькою діяльністю;

- консерваторії – заклади, що надавали завершену вищу музичну освіту, після закінчення яких випускник отримував атестат або диплом «Вільного Художника»¹³⁰.

¹²⁸ Згідно з адміністративним поділом XIX століття, значна частина України входила до складу Російської імперії.

¹²⁹ Васюта О. П. Передумови відкриття Чернігівських Музичних класів Імператорського Російського музичного товариства / Васюта О. П. // Художньо-освітній простір в контексті новітньої історії: мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К.: Вид-й дім Дмитра Бурого, 2007. – С. 168-169.

До створення та діяльності даного об'єднання в Росії долучилася когорта видатних постатей музичної культури XIX століття, серед яких: брати Антон та Микола Рубінштейни, М. Римський-Корсаков, О. Бородин, Г. фон Бюлов, П. Чайковський, С. Танєєв, С. Рахманінов і ін. В Україні відділення РМТ було відкрито 25 листопада 1863 року в Києві на чолі з П. Селецьким, М. Рігельманом, Р. Пфенінгом¹³¹. Серед основних завдань даного відділу РМТ стало відкриття в Україні російської опери. Відтак 27 жовтня 1867 року розпочато діяльність російської опери в Києві постановкою опери О. Верстовського «Аскольдова могила»¹³². Підготовка кадрів для потреб оперного театру стимулювали до організації системи освітніх закладів з професійним академічним спрямуванням. Відтак 1868 року в Києві було організовано першу в Україні музичну школу при Київському ІРМТ, діяльність якої визначила подальші пріоритети у вигляді потужних кроків професіоналізації та академізації музичного мистецтва України. Вже з 1890 років відкривається низка музично-освітніх закладів по всій Україні, що вказує на підвищення загального рівня та консолідацію музично-освітньої вітчизняної системи (відділення ІРМТ 1871 р. – у Харкові, 1884 р. – у Одесі та ін.). Таким чином, ІРМТ, як концептуально-домінуюча ланка професійної академічної музично-освітньої системи, сформувала потужні стандарти українського мистецтва. Своєю діяльністю дане об'єднання сприяло закріпленню вітчизняного виконавства в площині загальноєвропейського мистецтва, формуючи модель академічно-професійної школи вітчизняного мистецтва. Саме ІРМТ, в усіх його проявах, дало поштовх у напрямку інтеграції та консолідації українського інструменталізму, виокремивши три основні види музичного мистецтва: традиційне, аматорське та академічне.

Вирішальним кроком у становленні академічного напрямку музичного мистецтва України стало відкриття 1904 року музично-драматичної школи в Києві М. Лисенком та у листопаді 1913 року – Київської консерваторії¹³³. Саме консерваторія сформувала ціннісно-орієнтаційну концепцію розвитку камерно-інструментального та оркестрового мистецтва в Україні. Відтак із заснування оркестрового факультету (кафедри струнних, духових та ударних і народних інструментів) та відкриттям низки музичних дисциплін (інструментовка, диригування, читка партитур і т. д.) сформовано повноцінний професійно-академічний напрямок камерно-інструментального та оркестрового вітчизняного мистецтва. Із діяльністю оркестрового факультету консерваторії пов'язана історія створення численних мистецьких

¹³⁰ Васюта О. П. Передумови відкриття Чернігівських Музичних класів Імператорського Російського музичного товариства / Васюта О. П. // Художньо-освітній простір в контексті новітньої історії: мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К.: Вид-й дім Дмитра Бураго, 2007. – С. 168-169.

¹³¹ Кузьмін М. І. Українська школа музичної майстерності / М. І. Кузьмін. – Вид. 2. – К., 2007. – С. 8.

¹³² Там само.

¹³³ Академія Музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. – К.: Муз. Україна, 2004. – С. 8.

колективів які сформували новітню сторінку вітчизняного колективного музикування.

Ключові слова: музично-освітня система, ІРМТ, традиційне, аматорське та академічне інструментальне виконавство.

Запитання

73. Дати характеристику основним освітнім структурам в контексті формування професійного інструментального виконавства України.

74. Зробити аналіз основних освітніх положень ІРМТ.

75. Зробити порівняльний аналіз освітньої програми до відкриття державних освітніх закладів, та з часу заснування музичних шкіл, училищ та консерваторій.

Література

76. Академія Музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лашенко та ін. – К. : Муз. Україна, 2004. – 560 с.

77. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.

78. Васюта О. П. Передумови відкриття Чернігівських Музичних класів Імператорського Російського музичного товариства / Васюта О. П. // Художньо-освітній простір в контексті новітньої історії: мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К. : Вид-й дім Дмитра Бураго, 2007. – С. 167–171.

79. Кузьмін М. І. Українська школа музичної майстерності / М. І. Кузьмін. – Вид. 2. – К., 2007. – 60 с.

80. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

81. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – № 6. – 1971. – С. 239–245.

82. Фільц Б. Музичні цехи на Україні XVI – XIX ст. / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – №17. – 1982. – С. 33–43.

83. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – №5. – С. 22–29.

84. Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – 512 с.; Т. 3. – 582 с.

85. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині XIX століття / К. І. Шамаєва. – К., 1996. – 110 с.

ТЕМА № 8 «Музичні об'єднання як аспект професійного музикування України»

Апелюючи до основних структуро творчих факторів становлення професійного музичного мистецтва України, та закріплення його в площині світових культурних надбань, слід виділити ряд вагомих чинників, які стали основою потужних культурно-мистецьких змін. Серед низки факторів, які безпосередньо чи опосередковано впливали на адаптацію музичного виконавства до умов української традиції, слід виділити діяльність різних за формою організації та функціонування товариств, об'єднань, організацій та спілок. Увагу даного дослідження сконцентровано на діяльності музичних цехів, бандурницьких та старцівських об'єднаннях.

Як свідчить практика, до XVII століття музичні об'єднання на території умовної України були представлені скоморошою формою колективного музикування, яке передбачало не стільки освітній осередок, скільки об'єднане спільними принципами діяльності і метою однодумців товариство. Новим етапом у формуванні професійного академічного та традиційного музичного мистецтва є період XVII століття, коли в площині української культури з'являється нова форма освітньої музичної системи – музичні цехи та братства¹³⁴. В практиці сучасного музикознавства існує безліч думок і наукових обґрунтувань щодо кожного з даних напрямків, але значення і місце їх у розбудові ансамблевого виконавства не викликає сумнівів.

Музичні цехи

Становлення даного напрямку в системі музичного виконавства пов'язане з суспільним вимогами, зміною соціально-нормативних стандартів та розвитком міст в Україні. З метою консолідації всієї державної політики країни було зроблено акцент на розвитку торгівлі в містах з виокремленням приватних ремісничих майстерень у повноцінні цехи, що давало можливість утворенню мануфактур у різних площинах, в тому числі й музичній. Назва «цех» означає «знак», оскільки кожна група ремісників мала свій знак-емблему. Першим, офіційно створеним об'єднанням музикантів на Україні був музичний цех на Задніпров'ї (у Чигирині), очолюваний цехмістром Грицьком Ілляшенком-Макушенком, підтвердженням чого є «Універсал музикам на Задніпров'ї», виданий Б.Хмельницьким у 1652 році¹³⁵. У період активного введення магдебурзького права в містах, музичні цехи з'являються у: Кам'янці-Подільському, Львові, на Волині, Києві, Полтаві, Прилуках, Стародубі, Ніжині, Чернігові, Харкові, Золотоноші, Корсуні. Створення при містах музичних цехів дало поштовх для консолідації всієї музичної системи України.

¹³⁴ Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

¹³⁵ Документи Богдана Хмельницького / упоряд.: І. Крип'якевич, І.Б. утич. – К. : Вид-во АН УРСР. – 1961. – С. 272.

Музичний цех став осередком зародження ансамблевих виконавських форм, головною метою якого було піднесення інструментального виконавства на новий мистецьких рівень зі збереженням традиційного аудіального методу навчання¹³⁶. Характерною особливістю діяльності цеху, була розгалужена система навчання на музичних інструментах. Відтак учень засвоював виконавську техніку на різних інструментах, що давало можливість залучення його до різних форм колективного музикування та розширення уявлень щодо специфіки як традиційного так і європейського інструментарію. Дослідниця Б.Фільц вказує про освоєння практикою музичного виконавства членами київського музичного цеху на фортепіано, кларнеті, флейті, віолончелі та контрабасі. Саме в їх середовищі зароджувалися й розвивалися різні форми та види інструментального виконавства – сольного, яка включала в себе гру на бандурі, лірі, скрипці, сопілці, та ансамблевого, який синтезував у собі європейський та традиційний український інструментарій¹³⁷.

Характерною особливістю функціонування такого осередку було дотримання основ християнства (в даному випадку розглядаються музичні цехи православного віросповідання), що формувало ідеологічні погляди об'єднання, його принцип навчання та функціонування. Як повноцінна установа, що була підвладна міській адміністрації, музичний цех передбачав наявність чіткої системи самоврядування – створення статуту організації, що видавався міським магістратом, де чітко прописувалися права і обов'язки кожного з членів музичного цеху. В статуті основна увага зосереджувалася на захисті професійних інтересів членів цеху. У статуті Київського музичного цеху зазначалося:

- головний цех-майстер обирається з-поміж членів цеху за спільним погодженням всіх його учасників;
- музиканти повинні чітко дотримуватися форми оплати за свою діяльність, що встановлена статутом цеху;
- категорично забороняється особам, що не входять до складу цеху, займатися професійною діяльністю на території, яка визначена магістратом для функціонування відповідного об'єднання;
- у разі перешкоди одним музикантом іншому у обслуговуванні певного заходу, винуватець особисто обслуговує дійство, віддаючи гроші братству;
- при вступі музиканта до цеху, обов'язковим є сплата відповідного внеску;
- при потребі всі учасники об'єднання збираються на зібрання;
- кожної п'ятниці всі вносять до братської каси добровільне пожертвування на службу в церкві¹³⁸;

¹³⁶ Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – С. 22.

¹³⁷ Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.

¹³⁸ Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 26.

Відтак, цехові майстри мусили обов'язково відвідувати богослужіння, брати участь у релігійних церемоніях, виконувати церковну музику. За порушення встановлених норм (пропуски, запізнення і ін.) до них застосовувалися різні форми покарання (від обговорення на цехових зібраннях до ув'язнення).

До складу цеху входили:

- цехмайстер або старший брат, що обирався з-поміж членів-братчиків;
- ключник або підскарбій, який зберігав ключі від скрині з документами та відповідав за майно і гроші;
- писар, який відповідав за документацію цеху;
- підмайстри – особи, які вже навчилися ремеслу, але не внесли вступних грошей до загальної братської казни і воску на потреби цеху;
- майстри – мали право тримати у себе учнів, яких вони навчали протягом кількох років, і зобов'язані були вивести їх в підмайстри з наступним переходом у ранг майстрів свого фаху;
- учні – мали право лише на навчання у майстра;

Музиканти, щоб отримати свідоцтво цеху, складали спеціальний іспит членам музичного братства, і лише тоді мали право займатися музикуванням. За дотримання і виконання правил щодо музичної діяльності цеха і його представників, відповідала міська управа ремісничих цехів і якщо музиканти порушували правила, щодо заняття музичною діяльністю, вони каралися грошовим стягненням.

Цех мав приміщення, де, окрім навчання, відбувалися зібрання його учасників, а також знак із зображенням виробничих знарядь свого фаху, печатку і прапор з вишитою емблемою.

В діяльності цехових корпорацій виробилися традиційні форми оголошення і ведення зборів. Для скликання цехових братів на сходку використовувалася цешка або цеха, тобто знак з емблемою того чи іншого музичного цеха (у Ніжинських – цешка – маленька мідна скрипка, харківському – кілька музичних інструментів, зображених разом, київського – басоля, смичок, труба, нотний зошит)¹³⁹.

Репертуар цехових музикантів залежав від численних факторів, серед яких, насамперед, його регіональні особливості, принцип функціонування (залежав, скажімо, від обрядового дійства) та безлічі інших чинників. Переважно це були пласти традиційного інструментального матеріалу (весільні марші, вітальні мелодії, народні танці – гопак, метелиця, горлиця козачок, коломийка), а також супровід народнопісенного матеріалу та інше.

У зв'язку з історичними та соціополітичними умовами країни змінилися і функції цехових організацій. Відтак київські цехи стали діяти згідно з виданим – 1785 року «Річним Положенням», а потім 1799 року «Уставом цехів», що скасовувало автономний устрій цехів і виборну адміністрацію. З

¹³⁹ Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 26.

1802 року музичний цех став підлягати київській «Управі ремісничих цехів». 1835 року управа підпорядкована міській Думі, згодом ремісниче управління реорганізоване, а київський музичний цех ліквідовано (1886 р.).

Крім цехів-музикантів, на Україні існували цехи, що об'єднували майстрів по виробленню музичних інструментів. Відтак у Кам'янець-Подільському у кінці XVI століття функціонували скрипковий та гусярський цехи. Вже у другій половині цього століття розгорнули свою діяльність італійські майстри скрипок, згодом цілі скрипкові школи з'явилися у Франції, Німеччині, Польщі, Чехії, а завдяки багатьом факторам вони потрапляли і на Україну. Дослідник І. Фундуклей у третьому томі «Статистичного опису Київської губернії» вказує про діяльність в Києві цехового об'єднання по виготовленню фортепіано 1852 року¹⁴⁰.

Зникнення такого явища як цехове музикування стає поштовхом до заснування музичних товариств, які стали основою популяризації професійної академічної музики. Відтак з 1848 року у Києві починає працювати «Симфонічне товариство», «Філармонічне товариство» за участю. М.Лисенка та диригента В. Велінського, з'являються музичні об'єднання на Західній Україні (Львів) та Одесі.

Кобзарські та бандурницькі музичні об'єднання

Генетичні концепції колективного виконавства українців формують модель цілісно-потужного і водночас розгалуженого напрямку інструментального мистецтва – кобзарські та бандурницькі форми колективного музикування. Деструктурність форми їх діяльності змушує до чіткої диференціації та свідомого розподілу двох паралельно існуючих культурно-мистецьких напрямків на кобзарів (старців-виконавців) – представників автентичного напрямку музикування зі збереженням старосвітських традицій виконавства та бандуристів (представників міських музичних осередків з ремісничою формою функціонування). Невизначеність у пріоритетах між старцівською традицією та концертним мистецтвом призвела до багатьох непорозумінь в історії кобзарства. Як зазначає В. Кушпет, виконавці (як зрячі, так і незрячі) ремісничою форми діяльності розглядаються як окрема категорія бандурного мистецтва і не мають реального зв'язку із діяльністю старцівських об'єднань.

Осередки ансамблево-бандурного виконавства

Бандурництво – форма світського музикування зрячих бандуристів, які належали, переважно, до міських ремісничих об'єднань, або були на службі

¹⁴⁰ Фундуклей І. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – С. 239.

при поміщицьких дворах, вельмож чи королівської знаті¹⁴¹. Для даного напрямку характерним є акцент, власне, на світській формі мистецького прояву (на відміну від старців, де основою є мистецька сакралізація), яке існувало як в аматорській, так і професійній площині українського мистецтва. Для бандуристів притаманними є декілька виконавських форм:

- перцептивна (усна), що включала інструментальну, вокально-інструментальна (залежала від глядацького попиту і носила чітко виражені розважальні риси);

- письмова (кінець XIX – початок XX століття) – коли для розучування музичного матеріалу використовувалися посібники (з метою розширення репертуарної площини)¹⁴²;

Колективні форми бандурного виконавства в традиції українського мистецтва представлені як:

- однорідні за складом малі ансамблеві форми (більшою мірою вокально-інструментальної традиції);

- змішані виконавські форми (беручи за основу бандуру чи ліру, до неї додавалися ряд ударних інструментів (бубон), інколи – бас та скрипка, які настраювалися на звучання тієї ж бандури;

- колективи, функціонування яких є епізодично-частковим (утворення таких колективів є наслідком хаотичного поєднання декількох малих ансамблевих форм у єдине ціле. Виникає спонтанно, у місцях масового скупчення людей (базари, ярмарки) не маючи конкретної мети функціонування);

- колективи, які являють собою усвідомлено-організовану виконавську форму музикування з чітким розподілом функціональних обов'язків (розподіл музичного матеріалу на мелодичну та гармонічні функції з дотриманням темпо-ритмічного та ладо гармонічного ансамблевого виконавства)¹⁴³;

Репрезентація бандурного виконавства вказує на його залучення до різних форм колективного музикування, бандуристи входили до складу королівських капел Польщі, Німеччини, Росії. Практика створення бандурних колективів при знатних дворах активно розвивалася ще з XVII століття, що формує модель аристократичного бандуриста, який за свою службу отримував численні привілеї. До категорії ансамблевих бандурних колективів можна віднести школу бандуриста Каєтана Віторда, який у 60-х роках XVIII століття при дворі цариці Катерини II давав уроки

¹⁴¹ Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського: зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 70.

¹⁴² Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К.: Муз. Україна. – 1980. – С. 46.

¹⁴³ Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К.: Муз. Україна. – 1980. – С. 31.

гри на торбані. Він зібрав колектив виконавців із шести козаків. Окрім співу та гри на інструменті, їх виступ доповнювався ще й танцювальними елементами, які мали назву «14 фігур козака». Навчання проходило спочатку в окремій спеціально відведений кімнаті за допомогою мотузок, прикріплених до стелі. Коли учні засвоювали всі танцювальні елементи, накладалася гра на торбані, утворюючи єдиний комплекс виступу.

Уже з XVIII століття професійні бандуристи виховувалися у Глухівській школі, звідки, по мірі потреб, направлялися до роботи. Як зазначає І. Панасюк, саме у Глухівській школі відбувався процес становлення та популяризації професійного академічного напрямку колективного бандурного виконавства – капел¹⁴⁴.

Новим етапом колективного виконавства бандурництва є період XIX століття, що ознаменований формуванням авторського репертуару та заснуванням бандурно-лірницьких шкіл. До когорти видатних представників даного напрямку слід віднести Т. Падура, В. Ржевуського, М. Чайковського (Садик-Паша), які заснували у Саврані (тепер Одеська обл.) 1825 року бандурно-лірницьку школу, традиції якої продовжили родинний осередок Вітордів (Грегор, Каетан, Франц)¹⁴⁵. Серед музичних об'єднань, характерних даній традиції ансамблевого музикування слід віднести школу бандуристів Остапа Ревухи, в якій працював місцевий композитор – Т. Падур. Дослідник А. Русов зазначає, що значну частину репертуару колективу становили саме авторські твори Т. Падури, які пропагувалися під час гастрольних поїздок Каневом, Чигирином та іншими містами¹⁴⁶.

Визначальним у професіоналізації та академізації бандурного виконавства та його колективних форм музикування стала діяльність Г. Хоткевича¹⁴⁷, який у 1902 році на XII Археологічному з'їзді представив до огляду першу капелу бандуристів, чим започаткував перші в Україні форми колективного професійно-академічного музикування – дуети, тріо, секстети, капели.

З цього часу відбувається процес активного вдосконалення виконавських форм бандурного виконавства та заснування його професійних освітніх закладів. У 1904 році М. Лисенко організовує у Києві музично-драматичну школу, в якій відкриває клас бандури на чолі з І. Кучугурею-Кучеренком. З цього часу бандурництво набирає нових обертів свого

¹⁴⁴ Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського: зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 71.

¹⁴⁵ Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського: зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 71.

¹⁴⁶ Русов А. Торбанисты: Грегор, Каэтан и Франц Видорты / А. Русов // Киевская старина. – 1892. – Март. – С. 365–380.

¹⁴⁷ Гнат Хоткевич – заклав основи професіоналізації та академізації кобзарства і бандурництва в Україні. Автор навчальної методики для бандуристів, вихователь першої когорти академічних бандуристів, автор близько 400 оригінальних творів для бандури, організатор першої капели бандуристів [6, с. 73].

розвитку і стає повноцінною складовою професійного академічного інструментального мистецтва України.

Старцівські об'єднання

Окремим явищем ансамблевої культури українського мистецтва є діяльність кобзарсько-лірницьких об'єднань. Як зазначає дослідник В. Кушпет, сторінка функціонування даного напрямку колективного музикування була відкрита XVII століттям – як форма протистояння католицьким та соціополітичним утискам, що об'єднала в собі поліжанровість псалмоспівців, кобзарів, лірників та бандуристів. Синонімічні утворення даних назв передбачали такі комбінації як: гурт, товариство, братство, цех. До зазначеного періоду даний напрямок музичного мистецтва складав частину хаотично сформованих мистецьких гуртів та входив до скомороших інструментальних об'єднань.

На відміну від музичних цехів, що діяли як невід'ємна складова міського ремісничого забезпечення, активно розвивалася потужна форма колективного виконавства – старцівство¹⁴⁸. Основою даного напрямку було дотримання християнських засад, відданість вірі та переконливість своєї мети – служіння Богу. Його світогляд, структура організації, репертуар, обряди, принцип функціонування були направлені на християнські канони. Музичне виконавство (спів, декламаційний матеріал, інструментальні форми виконавства) слугували методом досягнення мети – служіння Богу, що визначало їх відмінність від усіх інших виконавських форм українського музичного мистецтва¹⁴⁹.

Головною концепцією даного є об'єднання було дотримання чітких освітніх критеріїв, які передбачали:

1. Словесно-співану частину (вивчення молитов, жебранок, звернень, подяк, псалмів, звичаїв, ритуалів та характерного лише для них вербального спілкування).

2. Співану частину (розучування пісенного матеріалу та його супроводу). Практика ансамблю декількох музичних інструментів у старцівстві була відсутня, незалежно від того чи складався дует з однакових музичних інструментів (наприклад, дві бандури), чи з різних (ліра, бандура). Основною причиною таких інструментальних обмежень були самі інструменти, які настроювалися індивідуально під голос кожного з виконавців. Настроювати два інструменти разом було, з погляду старців, не раціонально, тому, співаючи разом, акомпанували по черзі. Разом грали тільки з бубном, виконуючи переважно твори танцювального характеру.

3. Музикову частину (формування світського репертуару у вигляді інструментальних мелодичних побудов – танців). Музичними інструментами

¹⁴⁸ Старцівство – форма суспільної поведінки: об'єднувалися люди за спільною метою, ідеологічними інтересами, а також фізичними вадами.

¹⁴⁹ Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

характерними старцівським об'єднанням були бандура та ліра, що передбачало практику володіння декількома музичними інструментами.

Як і всі музичні цехи, старцівські об'єднання мали:

- чітко визначену братським статутом територію для музикування;
- систему управління (громадські зібрання, де вирішувалися внутрішні проблеми цеху: обиралися цех майстра, розподіл коштів, прийняття учнів і т. д.);

- чітку систему розподілу коштів (спільна каса, з якої виділялися кошти на потреби товариства);

- право контролю над навчанням учнів;

- традиційні положення щодо вступу учня до братства (знання певної кількості пісень та мови товариства);

- певні соціальні нормативи (після вступу до товариства старець протягом усього свого життя був під контролем братчиків, але виключити його зі складу об'єднання могли у будь-який час);

Старцівське братство передбачало суворе дотримання канонів внутрішньої дисципліни завдяки чому стало єдиною народно-соціальною інституцією, що не розпалася через внутрішні суперечності. Ієрархія цеху передбачала наступну градацію:

- голова – цехмайстер (представник вищого рангу в старцівській ієрархічній будові. Його обирали тільки зі старшинського середовища під час ради;

- братчики з дозволом вільних ходок (мали право на вільне старцювання);

- братчики з дозволом ходок в декількох повітах (початківці, які після повного навчального курсу перебували у статусі молодшого брата);

- учні – група людей, які не мали прав на самостійну діяльність, а тільки обов'язки перед учителем. У статусі учня особа перебувала, в середньому три роки (залежно від індивідуальних здібностей);

- старцівська старшина – (панотці¹⁵⁰, панмайстри¹⁵¹, які мали відповідний ступінь освіти; володіли співом у супроводі кобзи, бандури, ліри; мали дозвіл на вільне старцювання та викладання основ старцівства; прийняли присягу і громадську висвяту; ознайомились зі статутом цехового товариства. Старцівська старшина – це рада (центральної осередок товариства, який збирався кілька разів на рік у чітко визначений період і вирішував внутрішні питання братства: визначення суми пені, суд над порушниками статуту, питання освіти, вибір скарбника¹⁵² та ключника¹⁵³);

- поводитир – людина, що приставлена до співця, з метою його супроводу (найманий робітник, який отримував за свою роботу гроші. Попередньо з батьками чи опікунами поводитиря укладалася домовленість: про термін

¹⁵⁰ Поняття «панмайстер» ідентичне поняттю «педагог», «співець-музикант».

¹⁵¹ Панотець – назва аналогічна поняттю «вчитель», «наставник».

¹⁵² Скарбник – людина, що відповідає за ведення фінансів цеху.

¹⁵³ Ключник – людина, що відповідає за збереження заробітку співців.

роботи (не менше року), про зобов'язання старця годувати, одягати та виплатити певну суму. Оплата залежала вона від віку та досвіду поводиря. В обов'язки поводиря входило водити старця та попереджати від небезпеки. Поводир не мав права перебувати на цехових сходах та ритуальних дійствах. Він не повинен був жебрачити чи виконувати будь-які інші принизливі вимоги свого господаря. Саме статус найманого робітника був відмінною рисою між поводитрем та учнем. Особливих вимог до залучання поводитрів не існувало. Кожний старець на власний розсуд вирішував це питання. Його могли водити власні діти чи дружина, якщо була зряча.

Старці, як і переважна більшість їхніх односельців, були соціально-адаптованими, тобто: одружувались, створювали сім'ї, мали дітей, онуків. Перебуваючи вдома, співці-бандуристи знаходили собі підробіток (виготовлення побутових речей, допомога у господарській роботі), що значно поліпшувало їх матеріальне становище. Переважна більшість бандуристів та лірників проживали у селах та невеличких містечках. В українських містах ХІХ століття романсовий стиль співу та нові музичні інструменти (гітари, гармоні, шарманки) досить швидко витіснили старосвітську музику та її інструментарій. А в сільському середовищі старцівство, залишилося єдиним напрямком музичного мистецтва, що зберігало старосвітську музичну традицію бандурного виконавства. Традиційною формою старцювання були співи на ярмарках, базарах, храмових та інших релігійних святах. На масових зібраннях виконавці надавали перевагу моралістичним, сатиричним пісням та псалмам пізнавально-біблійної тематики. Географічні стандарти старцівських мандрівок включали практично всю територію України. Маршрути не змінювалися десятиліттями, оскільки храмові та релігійні свята так само, як і ярмарки, проводилися в один і той час.

З 30-х років ХХ століття в силу соціополітичним гноблень, і сільське, і міське вуличне старцювання назавжди припинило своє функціонування.

Аксіомою дослідження є визначення значної ваги музичних об'єднань у становленні та розбудові професійної музично-освітньої системи вітчизняного мистецтва. Власне музичні цехи, товариства та об'єднання створили потужну концепцію подальшого культурно-освітнього руху української спільноти до анастазису та ренесансу усіх ланок її функціонування, відкривши нові горизонти для її підйому та закріплення в системі професійного музикування не тільки України а й світу.

Ключові слова: музичні цехи, бандурництво, старцівство.

Запитання

86. Охарактеризувати музичні об'єднання в контексті культурно-освітнього та економічного функціонування України.

87. Охарактеризувати музичний цех в аспекті професіоналізації та академізації інструментального виконавства України.

88. Здійснити порівняльний аналіз старцівських та бандурницьких об'єднань.

Література

89. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.
90. Документи Богдана Хмельницького / упоряд.: І. Крип'якевич, І.Б. утич. – К. : Вид-во АН УРСР. – 1961. – 739 с.
91. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – 180 с.
92. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.
93. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – 1971. – №6. – С. 239–245.
94. Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П.І. Чайковського: зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 68–76.
95. Русов А. Торбанисты: Грегор, Каэтан и Франц Видорты / А. Русов // Киевская старина. – 1892. – Март. – С. 365–380.
96. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.
97. Фільц Б. М. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – К. – 1982. – № 17. – С. 33–45.
98. Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – 512 с.; Т. 3. – 582 с.

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМ.
П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО
КАФЕДРА БАЯНА І АКОРДЕОНА**

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Проректор з навчальної роботи
в. о. проф. Бондарчук В.О.

ПРОГРАМА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

**ІСТОРІЯ
ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА**

Першого рівня вищої освіти

галузь знань: 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність: 025 «Музичне мистецтво»

**Освітньо-професійна програма: «Народні інструменти: балалайка,
гітара, домра, цимбали»**

Освітній ступінь «Бакалавр»

Київ – 2019 рік

Програма навчальної дисципліни **«Історія оркестрового виконавства»** для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво», Освітньо-професійна програма «Народні інструменти: балалайка, гітара, домра, цимбали» - 71 с.

Розробник: Бондарчук В. О., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна і акордеона НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Рецензент: Семешко А. А. – заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри баяна та акордена.

Давидов М.А. - доктор мистецтвознавства, професор

Черказова Є.І. – Народна артистка України, професор.

Програма навчальної дисципліни затверджена на засіданні кафедри народних інструментів НМАУ імені П.І.Чайковського.

Протокол від « » 20 року №

Завідувач кафедри, професор _____ Черказова Є. І.

Декан факультету, в. о. доцент — Бензюк О. О.

Схвалено Науково-методичною радою НМАУ ім. П. І. Чайковського для студентів освітнього ступеня «Бакалавр» в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво», спеціалізації «Народні інструменти: балалайка, гітара, домра, цимбали».

Протокол від № « » 20 року №

Пояснювальна записка

Курс «Історія оркестрового виконавства» розроблено з метою вивчення студентами основних положень щодо становлення і розвитку оркестрового виконавства та його ролі у формуванні музичного професіоналізму України. У виборі тем і напрямів даного курсу враховано його актуальність і проблематику, що дає можливість більш глибокого та диференційованого аналізу оркестрового виконавства та його напрямків у контексті українського інструменталізму. Панорама сучасного музичного мистецтва висвітлює одну з головних і найбільш актуальних, на сьогодні, реалій – проблему підготовки та виховання високопрофесійних оркестрових виконавців і диригентів. В умовах масових глобалізаційних процесів, орієнтація сучасної освіти передбачає використання новітніх культурно-освітніх концепцій, що дають можливість більш широкого диференційованого підходу до проблеми музичної освіти і оркестрового виховання зокрема.

Структурна цілісність освітньо-виховного процесу оркестрового виконавця і диригента передбачає потужний масив практичних занять на кафедрах оркестрового факультету Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Та все ж вивчення проблеми становлення та розвитку ансамблево-оркестрового виконавства розглядається, здебільшого, в оглядовій формі, мало висвітлюючи при цьому, актуальність і значимість заявленої тематики.

Програма «Історія оркестрового виконавства» розрахована для студентів I курсу факультету народних інструментів і включає 195 годин (лекційних – 40 год., семінарських – 28 год., самостійних – 127 год.), що забезпечує послідовність у вивченні курсу та поглибленні знань щодо проблеми українського інструменталізму.

Програма курсу включає теоретичну, методичну частини, семінарські та самостійні заняття.

Матеріалом для ілюстрації основних положень курсу є доробок численних дослідників музичного виконавства, а також матеріали архівних, як історичних, так і музичних фондів України.

Для аналізу оркестрового виконавства України використовуються фотоматеріали, аудіо, відео носії, та прослуховування концертних виступів чинно-діючих музичних колективів.

Мета курсу – ознайомлення з принципом становлення камерно-інструментального та оркестрового виконавства в українському мистецтві.

Завдання курсу: підготовка високопрофесійних оркестрових виконавців та диригентів. Формування комплексу знань щодо проблеми ансамблевого та оркестрового виконавства в Україні.

Представлений лекційний комплекс передбачає ознайомлення студентів з маловідомими зразками українського ансамблевого та оркестрового мистецтва, сприяє формуванню їх світогляду щодо становлення, розвитку та функціонування інструментального виконавства в цілому.

Термін викладання (семестр) – 1-2 семестри.

Обсяг курсу – 195 годин.

Заняття групові.

Форми контролю та облік успішності.

Стартовий контроль – відбувається на першому занятті: студенти знайомляться з навчальною програмою, тематикою даного лекційного курсу, списком основної та додаткової літератури, графіком проведення контрольних робіт, правилами по підготовці та проведенню семінарських занять.

Поточний контроль – здійснюється протягом проведення занять згідно даної програми даного курсу.

Рубіжний контроль – проводиться з метою отримання інформації щодо рівня поточної успішності студентів за певний період навчання (на конкретну дату).

Підсумковий контроль – здійснюється на останньому занятті, де підсумовується загальний рівень успішності студентів.

Залікові вимоги. З метою визначення повноти знань і практичний навичок, набутих у процесі засвоєння курсу «Історія оркестрового виконавства», передбачено залік з оцінкою наприкінці II семестру. До його складання допускаються студенти, які виконали всі види робіт, передбачених навчальним планом і робочою програмою курсу та за результатами поточного контролю допущені до складання заліку.

Опис навчальної дисципліни

«ІСТОРІЯ ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА»

Найменування показників	Галузь знань, напрям підготовки, освітній рівень	Характеристика навчальної дисципліни
		Денна форма навчання
Кількість кредитів ECTS – 6,5	02 Культура і Мистецтво	Нормативна циклу фундаментальної підготовки
	025 Музичне мистецтво	
Модулів: 2	Спеціалізація «Народні інструменти: балалайка, гітара, домра, цимбали»	Рік підготовки: 1
Змістових модулів: 4		Семестр: I – II
Індивідуальне науково-дослідне завдання: –		Теоретичні, лекційні – 40
Загальна кількість годин: 195		
Тижневих годин для денної форми навчання: <u>аудиторних</u> – 2 самостійної роботи студента – 5,3	Освітній ступінь бакалавр	Семінарські: 28
		Самостійна робота: 127
		Індивідуальні завдання: * --
		Вид контролю: залік – II семестр.

*виконання індивідуальних завдань здійснюється за рахунок самостійної роботи

Структура залікових кредитів дисципліни

Кількість модулів та змістових	Кількість годин, відведених на:	
	Аудиторні	Індивідуальна робота

1	Музичний професіоналізм: історіографія питання.	8	2	2	15	Опитування.
2	Формування основних чинників професіоналізму в музичній культурі України.	6	2	2	15	Опитування.
3	Музичне мистецтво: функції та класифікація.	8	2	2	7	Опитування.

Змістовний модуль 2. «Формування музичного професіоналізму в традиційних формах вітчизняного виконавства»

1	Скороше мистецтво в розрізі української інструментально-виконавської практики.	6	2	2	4	Опитування.
2	Традиційні мистецькі форми як прояв самобутності українців.	6	2	2	8	Опитування.
3	Класифікаційний принцип музичного інструментарію.	6	2	2	8	Опитування.
4	Освітні осередки в аспекті становлення музично-інструментального виконавства України.	10	4	2	4	Опитування.
5	Музичні об'єднання як аспект професійного музикування України.	6	2	2	8	Опитування.

II семестр

6	Кобзарські музичні цехові об'єднання: види, структура, принципи функціонування.	6	2	2	2	Опитування.
Модуль II. «Форми колективного музикування як умова розвитку українського ансамблево-оркестрового виконавства»						
Змістовний модуль 3. «Форми колективного музикування XVII – XIX століття в Україні»						
1	Форми колективного виконавства військових угруповань на Україні.	6	2	2	10	Опитування.
2	Масткова культура в аспекті оркестрового мистецтва України.	8	4	2	10	Опитування.
3	Рогові оркестри в практиці українського музикування.	4	2		6	Опитування
Змістовний модуль 4. «Ансамблево-оркестрове музикування України в розрізі міжнаціональних виконавських практик»						
1	Становлення симфонічного оркестрового музикування України в розрізі інших виконавських практик.	8	4	2	5	Опитування
2	Міжнаціональні зв'язки як каталізатор становлення ансамблево-оркестрового мистецтва України.	6	2	2	5	Опитування.
3	Малі форми колективного музикування за участю язичкового інструментарію (гармошки).	4	2		10	Опитування.
4	Основні принципи розвитку ансамблево-оркестрового виконавства в Україні XX століття.	10	4	2	10	Опитування.
Всього		108	40	28	40	Опитування

Загальний підсумковий контроль полягає у підведенні підсумків виконання усіх практичних завдань, що виконувалися протягом навчання,

усуненням прогалин у засвоєнні окремих питань курсу та вирішенням питання про готовність кожного студента до заліку.

Підсумкове оцінювання результатів навчальної діяльності студентів проводиться на заліку з оцінкою.

Умови оцінювання та оцінки

– Оцінювання студентів здійснюється в процесі оволодіння ними змістом модульної програми відповідно до різних видів навчальної роботи.

– У кожному запропонованому виді навчальної діяльності є можливість кожному студенту набрати відповідну кількість балів.

– Для кожного виду навчальної роботи студента (поточне та підсумкове оцінювання рівня засвоєння теоретичного матеріалу під час аудиторних занять та самостійної роботи, виконання індивідуальної роботи, участь у конкурсах тощо) встановлена відповідна кількість балів і підрахована максимальна кількість балів за змістовий модуль та модулі курсу і за всю модульну програму.

– Для одержання допуску до підсумкової форми контролю – заліку з оцінкою – студент повинен набрати не менше 60 балів від максимальної кількості балів, але при цьому в кожному змістовому модулі повинен набрати не менше 50% максимальної суми.

– Прийом письмових домашніх робіт, тестування, написання поточних і підсумкових контрольних робіт

без поважних причин після встановленого терміну недоцільні.

–Академічні успіхи студента визначаються за допомогою системи оцінювання, що використовується у вищому навчальному закладі, реєструються прийнятим у вищому навчальному закладі чином з обов'язковим переведенням оцінок до національної шкали та шкали ECTS. Підсумкова оцінка навчальної діяльності студентів виставляється за такою шкалою:

За шкалою ECTS	Національна шкала	За шкалою навчального закладу
A	відмінно	90 - 100
BC	добре	75 - 89
DE	задовільно	60 - 74
FX	незадовільно з можливістю повторного складання	35 - 59
F	незадовільно з обов'язковим повторним курсом	1 - 34

Загальна організація оволодіння модульною програмою та оцінювання навчальної діяльності студентів

Діяльність викладача	Діяльність студента	К-сть балів	Термін
Проблемно-установочні лекції;	Відвідування лекційних занять;	16	Відповідно до розкладу занять та терміну, встановленого викладачем
Консультації до курсу чи окремих тем; Проведення практичних занять;	Вивчення теоретичного матеріалу тем; обговорення проблемних питань, тестування, написання самостійної роботи;	24	
Підготовка завдань для самопідготовки та перевірка письмових робіт; Підготовка навчально-методичних матеріалів;	Самостійна робота студента (виконання письмових домашніх завдань, вивчення окремих тем або питань, що винесені на самостійне опрацювання, доповнення конспектів лекцій тощо);	6	
Проведення тематичних та модульних форм контролю, перевірка рівня засвоєння студентами навчального матеріалу;	Індивідуальна робота (виконання науково-пошукових завдань, написання рефератів, виконання індивідуальних завдань на картках;	18	
Контроль самостійної роботи студентів;	Написання модульної контрольної роботи.	24	

Підсумковий контроль (екзамен).	Підсумковий контроль.	12	
Загальна кількість балів – 100 Підсумковий контроль - екзамен			

Загальний підсумковий контроль полягає у підведенні підсумків виконання усіх практичних завдань, що виконувалися протягом семестру, усуненням прогалин у засвоєнні окремих питань курсу та вирішенням питання про готовність кожного студента до іспиту.

Підсумкове семестрове оцінювання результатів навчальної діяльності студентів з методологічних основ дослідження лінгвістичних об'єктів проводиться на екзамені за чотирибальною шкалою у вигляді оцінок «відмінно», «добре», «задовільно», «незадовільно».

КРИТЕРІЇ ТА НОРМИ ОЦІНЮВАННЯ ЗНАНЬ СТУДЕНТІВ

Основними критеріями оцінювання знань студентів є: ступінь усвідомлення навчального матеріалу; повнота, правильність і точність відповіді; уміння застосовувати набуті знання; мовленнєве оформлення відповіді, вміння подати інформацію.

Оцінка «відмінно»: студент цілковито оволодів теоретичним матеріалом, логічно й повно викладає його, пов'язуючи з вивченим раніше, наводить самостійно приклади та коментує їх. У разі, якщо матеріал винесено на самостійне опрацювання, студент виявляє творчий підхід до вивчення, самостійно оцінює

нові факти, явища, погляди тощо. Під час підготовки до заняття, окрім запропонованих викладачем додаткових посібників, опрацював самостійно дібрану літературу, вміє критично її оцінити. Відповідаючи, студент не допускає фактичних і мовленнєвих помилок.

Виявляє сформовані вміння та навички щодо критичної оцінки інших наукових праць (рефератів своїх сокурсників, деяких наукових статей тощо) в плані послідовного застосування методики наукового дослідження.

Оцінка «добре»: студент добре володіє навчальним матеріалом, спроможний з незначною сторонньою допомогою аналізувати, узагальнювати його. При підготовці матеріалу самостійно спостерігаються елементарні вміння працювати з додатковою літературою, хоча у студента узагальнення спрощені і неточні. Більшість теоретичних положень підтверджуються прикладами. Фактичні помилки відсутні.

Добре володіє вмінням проведення самостійного наукового дослідження та аналізу якості наукових праць, однак у виконаних завданнях припускається незначних помилок.

Оцінка «задовільно»: студент може відтворити приблизно половину матеріалу теми. У разі самостійного вивчення теми – непослідовно і незв'язно відтворює зміст прочитаного. Виклад відзначається поверховістю, недостатньою осмисленістю й логічністю, значною кількістю фактичних помилок.

Відповідає на більшість запитань, що конкретизують відповідь. Може навести окремі приклади, проте не завжди точно.

Оцінка «незадовільно»: студент відтворює менше половини матеріалу теми. Якщо тема винесена на самостійне вивчення, то студент не може цілісно й точно її відтворити. Відповідь характеризується низьким рівнем усвідомлення, відсутні приклади, допускаються грубі фактичні помилки. Студент не має сформованих системних знань, не спроможний усунути порушення в ході екзамену, скористатися конкретизуючими запитаннями викладача.

Зміст курсу.

Вступ.

Визначено і обґрунтовано основні положення, що відображають мету, актуальність, новизну та завдання курсу.

I семестр

Модуль I. «Музичний професіоналізм в контексті вітчизняного мистецтва»

Змістовний модуль 1. «Музичний професіоналізм: поняття, етапи становлення та розвитку»

Тема № 1. Музичний професіоналізм: історіографія питання.

Поява музичного професіоналізму пов'язана з осмисленням музики як мистецтва звуків –

особливого прояву людської культури, що потребує усвідомленого творчого втручання особистості у процеси звуковидобування та звукосприйняття з метою створення духовно-художньої цінності. У розділі розглянуто системні уявлення щодо понять музичного професіоналізму та похідних його ланок – музичної майстерності, досконалості. Представлено до огляду науково обґрунтований матеріал щодо диференціації музичного мистецтва на професійне та непрофесійне, визначено принципи його класифікації.

Семінарське заняття «Музичний професіоналізм в розрізі різних виконавських форм».

Завдання для самостійної роботи:

1. Розглянути семантику поняття «Музичний професіоналізм».
2. Проаналізувати «Музичний професіоналізм» в розрізі різних виконавських практик.

Запитання для самоперевірки:

1. Що являє собою категорія професіоналізму в музичному мистецтві?
2. Чи є можливим диференціація понять «Професіоналізм» та «Непрофесіоналізм»?

Рекомендована література:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н. Бердяев. – М. : Книга, 1991. – 445 с.
3. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Білоус Владислава Павлівна. – К., 2005. – 194 с.
4. Бочелюк В. Й. Професіоналізм особистості: теоретико-методологічний аспект / В. Й. Бочелюк, С. А. Білоусов, Г. О. Горбань та ін. / Гуманітарний ун-т "Запорізький ін-т держ. та муніципального управління" / Віталій Йосипович Бочелюк (ред.). – Запоріжжя : ГУ "ЗІДМУ", 2007. – 248с.
5. Гузій Н. В. Педагогічний професіоналізм: історико-методологічні та теоретичні аспекти : монографія / Н. В. Гузій. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. – 243 с.
6. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва / Микола Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 223 с.
7. Давидов М. А. Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів / Микола Давидов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 37 – 38.

Тема № 2. Формування основних чинників професіоналізму в музичній культурі України.

У темі розглядаються основні чинники зародження, становлення та закріплення музичного професіоналізму у багаторівневій системі музикування України. Окрім інструментальних форм світського музикування, зроблено акцент на численних факторах професіоналізації та академізації музичного мистецтва зі сторони хорового виконавства – потужного напрямку колективного музикування України. У темі представлено основні фактографічні матеріали щодо процесу професіоналізації та академізації українського музичного мистецтва.

Семінарське заняття «Музичний професіоналізм в аспекті культури творчих процесів України».

Завдання для самостійної роботи:

1. Встановити головні чинники формування музичного професіоналізму в аспекті розвитку українського мистецтва.
2. Розглянути проблему «Виконавської школи» в аспекті формування професійного мистецтва України.

Запитання для самоперевірки:

1. Що являє собою музичний професіоналізм в українському мистецтві?
2. Чи є поняття професіоналізму в інструментальній виконавській традиції ідентичним поняттю інших виконавських напрямів українського мистецтва?

Рекомендована література:

1. Гузій Н. В. Педагогічний професіоналізм: історико-метологічні та теоретичні аспекти : монографія / Н. В. Гузій. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. – 243 с.
2. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва / Микола Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 223 с.
3. Давидов М. А. Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів / Микола Давидов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 37 – 38.
4. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтва, фольклористики та етнографії імені М. Т. Рильського. – Т. 1 : Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / ред. М. Гордійчук та ін. – К. : Наук. думка, 1989. – 448 с.; Т. 2 : Друга половина ХІХ ст. / ред. Т. Булат та ін. – К. : Наук. думка, 1989. – 464 с.; Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. / ред. М. Загайкевич та ін. – К. : Наук. думка, 1992. – 424 с.
5. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Кияновська Любов Олександрівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 38 с.

6. Кононенко П. П. Українознавство / П. П. Кононенко. – К., 2006. – 869 с.
7. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. – Ч. 3 : ХІХ ст. : підручник / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
8. Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 980 – 1005

Тема № 3.Музичне мистецтво: функції та класифікація.

Метою даного розділу є виокремлення найбільш вагомих чинників з багаторівневої фактологічної сітки з метою конкретизації основних структуро творчих факторів становлення музичного мистецтва. За відправні моменти обґрунтування даної проблеми взято два аспекти формування музичного мистецтва – «Музику живого світу» та «Фізичну музику». В процесі аналізу виокремлено основні функції музичного мистецтва та визначено критерії їх значимості в процесі суспільної організації.

Семінарське заняття «Музичне мистецтва в контексті різних мистецьких напрямів».

Завдання для самостійної роботи:

1. Визначити пріоритети розвитку музичного мистецтва в контексті різних мистецьких напрямків.
2. Проаналізувати функції музичного мистецтва та визначити рівень їх впливу на процеси суспільної організації.

Запитання для самоперевірки:

1. Що являє собою поняття «Музичне мистецтво»?
2. Визначити роль та значення музичного мистецтва в процесі формування суспільних відносин.

Рекомендована література:

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид.: у 2 т.: Т. 2 (М-Я) / Сергій Безклубенко. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. – 256 с.: іл..
2. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : автореф. дис.. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Кияновська Любов Олександрівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 38 с.
3. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

Змістовний модуль 2. «Формування музичного професіоналізму в традиційних формах вітчизняного виконавства»

Тема № 1. Скомороше мистецтво в розрізі української інструментально-виконавської практики.

Період середньовіччя (V - XVI ст.) відображений в традицій української культури, зміною релігійних стандартів, що стало причиною численних протиріч не тільки в музичному мистецтві а і в ідеологічних поглядах суспільства взагалі. Було виокремлено світський вид музикування який сформував стереотипи професійного інструментального виконавства сучасного вітчизняного мистецтва – скоморошу традицію. Від так у темі представлено до огляду даний вид колективного музикування, в розрізі професійного інструментального мистецтва України.

Семінарське заняття «Скомороша виконавська традиція як основа професійного розвитку українського інструменталізму».

Завдання для самостійної роботи:

1. Колективні форми музикування в період Київської Русі.
2. Скоморохова виконавська традиція як основа професійного розвитку українського інструменталізму.

Запитання для самоперевірки:

1. Чи є культура Київської Русі основою формування етнічних ознак українського інструменталізму?
2. Дати аналіз колективних виконавських форм періоду побутування скоморошою традиції.

Рекомендована література:

1. Кононенко П. П. Українознавство / П. П. Кононенко. – К., 2006. – 869 с.
2. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. – Ч. 3 : XIX ст. : підручник / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
3. Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 980 – 1005
4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

Тема № 2. Традиційні мистецькі форми як прояв самобутності українців.

Генотипом українського інструментального колективного музикування є традиційна форма музичного мистецтва. Будучи архетипом національної самобутності, традиційне музикування проходить

окремою сторінкою в площині музикознавчих досліджень, оскільки його функціонування формує модель національного ансамблевого виконавства. У темі подано до вивчення базисну основу традиційного музикування: класифікацію, функції, аналіз в контексті інших мистецьких напрямків.

Семінарське заняття «Традиційне музичне виконавство в аспекті культурного розвитку нації».

Завдання для самостійної роботи:

1. Проаналізувати синкретичні та синтетичні виконавські форми в аспекті формування музичного мистецтва України.
2. Розглянути традиційне музичне виконавство як важливу складову культурного розвитку нації.

Запитання для самоперевірки:

1. Чи є синкретизм основою становлення та розвитку традиційних виконавських форм?
2. Що включає в себе поняття «Традиційне виконавство», чи є його прояви в мистецьких напрямках інших виконавських форм?

Рекомендована література:

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид.: у 2 т.: Т. 2 (М-Я) / Сергій Безклубенко. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. – 256 с.: іл..
2. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К.: Музична Україна. – 1980. – с. 180.

3. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – С. 376.
4. Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П.І.Чайковського: зб.ст./редактор-упор. М.А.Давидов. – К., 2010. – С. 68-76.
5. Русов А. Торбанисты: Грегор, Каэтан и Франц Видорты / А. Русов // Киевская старина. – 1892. – Март. – С. 365–380.
6. Філософія: словник-довідник: навчальний посібник / За ред.: Ф 56 І.Ф. Надольного, І.І.Пилипенка, В.Г. Чернеця; редкол.: І.Ф.Недольний, В.А.Бітаєв, І.В.Кузнєцова, В.Ф.Баранівський, В.В.Пархоменко, Г.Б.Черушева. – 3-є вид., доп., випр. І перероб. – К.: НАКККіМ, 2011. – 480 с.
7. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

Тема № 3. Класифікаційний принцип музичного інструментарію.

Науковий підхід до проблеми класифікації оркестрових колективів (за принципом застосування інструментарію) вимагає численних операцій та застосування багатьох аналітичних концепцій, аби досконали і повноцінно зробити дану характеристику. Увагу дослідження сконцентовано на головних

структуро творчих факторах музичного мистецтва – музичному інструментарію. У темі до вивчення представлено основні його групи: ідіофони, аерофони, мембрафони, хордофони, електронні, язичкові. Досліджено їх чисельні розгалуження, враховуючи джерело звуку, спосіб звуковидобування та звукоутворення, структурні та функційні особливості.

Семінарське заняття «Класифікаційна система музичного інструментарію в практиці українського інструменталізму».

Завдання для самостійної роботи:

1. Розглянути класифікаційну систему музичного інструментарію в практиці українського інструменталізму.
2. Встановити основні положення при класифікації колективних форм музикування України.

Запитання для самоперевірки:

1. Чи впливає поняття контексту на класифікацію музичного інструментарію?
2. Чи є музичний інструментарій характерною ознакою загального розвитку культури?

Рекомендована література:

1. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): Підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. – К.: Муз. Україна, 2004. – 290 с.

2. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : автореф. дис.. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Кияновська Любов Олександрівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 38 с.
3. Сідлецька Т.І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч.І: навч. посібник / Т.І.Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2011. – 122 с.
4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

Тема № 4. Освітні осередки в аспекті становлення музично-інструментального виконавства України.

Аналізуючи оркестрове виконавство, як форму професійно-академічного мистецтва, обов'язковим є врахування освітньої ланки в процесі його становлення, закріплення та популяризації в контексті загальнонаціонального вітчизняного мистецтва. Апелюючи до освітньої основи інструментального мистецтва, відтворимо певний ланцюг, що сформував стереотипи розвитку даного напрямку, а саме: функціонування музичних цехів, Глухівська музична школа; музичні заклади при поміщицьких маєтках; діяльність Києво-Могилянської академії; державні навчальні заклади; функціонування РМТ; відкриття середніх та вищих навчальних мистецьких закладів на

державному рівні з дотриманням навчально-освітньої програми. Представлена тема являє собою розкриття основних етапів освітнього комплектування вітчизняного мистецького простору.

Семінарське заняття «Діяльність освітніх закладів в площині українського інструменталізму».

Завдання для самостійної роботи:

1. Визначити ступінь впливу освітніх закладів поміщицьких маєтків на загальний процес становлення та розвитку вітчизняного оркестрового музикування.
2. Дати характеристику освітніх навчальних закладів ХХ століття в контексті загальнокультурних тенденцій України.

Запитання для самоперевірки:

1. Чи стала діяльність музичних цехів вирішальною в процесі розбудови професійного музикування українців;
2. Що стало предтечею створення освітньої програми в Україні за закріплення її в практиці оркестрового музикування.

Рекомендована література:

1. Академія Музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя нац. муз. акад. України ім.

П.І.Чайковського / Авт.-упоряд.: А.П.Лашенко та ін. – К.: Муз. Україна, 2004. – 560 с.

2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.

3. Васюта О.П. Передумови відкриття Чернігівських Музичних класів Імператорського Російського музичного товариства / Васюта О.П. // Художньо-освітній простір в контексті новітньої історії: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22-23 листопада 2007 р. – К.: «Видавничий Дім Дмитра Бураго», 2007. – С. 167-171.

4. Кузьмін М.І. Українська школа музичної майстерності. – Київ. – 2007.- Видання друге. – 60 с.

5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – С. 376.

6. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – 1971. – №6. – С. 239–245.

7. Фільц Б. Музичні цехи на Україні XVI – XIX ст. / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – 1982. – №17. – 33–43 с.

8. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – №5. – С. 22–29.

9. Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – 512 с.; Т. 3. – 582 с.

10. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині ХІХ століття / К. І. Шамаєва. – К., 1996. – 110 с.

11.

Тема № 5. Музичні об'єднання як аспект професійного музикування України.

Музичні об'єднання, як форма суспільної організації та діяльності заклали основи становлення професійного ансамблевого виконавства України і визначили пріоритети розвитку форм колективного виконавства, їх напрямки та різновиди. Як свідчить практика, до ХVІІ століття музичні об'єднання на території України були представлені переважно синкретичною формою колективного музикування, яке передбачало, не стільки освітній осередок, скільки об'єднане спільними принципами діяльності і метою однодумців товариство. Новим етапом у формуванні професійного академічного та традиційного музичного мистецтва є період ХVІІІ століття, коли в площині української культури з'являється нова форма освітньої музичної системи – музичні цехи та братства. У темі представлено до вивчення основні положення щодо діяльності музичних об'єднань в Україні, визначено їх місце в площині професійної музичної системи нації.

Семінарське заняття «Музичні цехи як невід’ємна складова професійного виконавства України».

Завдання для самостійної роботи:

1. Формування професійних засад академічного інструментального виконавства (на прикладі діяльності музичних об’єднань України).
2. Музичні об’єднання в практиці традиційного, аматорського та академічного виконавства України.

Запитання для самоперевірки:

1. Визначити значимість такого явища як музичні об’єднання в контексті розвитку професійної музичної освіти України.
2. Чи є вирішальним практика функціонування музичних товариств у процесі популяризації професійного виконавства?

Рекомендована література:

12. Академія Музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського / Авт.-упоряд.: А.П.Лашенко та ін. – К.: Муз. Україна, 2004. – 560 с.
13. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.
14. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.

15. Кузьмін М.І. Українська школа музичної майстерності. – Київ. – 2007.- Видання друге. – 60 с.
16. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – С. 376.
17. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – С. 376.
18. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – 1971. – №6. – С. 239–245.
19. Фільц Б. Музичні цехи на Україні XVI – XIX ст. / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – 1982. – №17. – 33–43 с.
20. Фільц Б. Музичні цехи на Україні XVI – XIX ст. / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – 1982. – №17. – 33–43 с.
21. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – №5. – С. 22–29.
22. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – №5. – С. 22–29.
23. Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – 512 с.; Т. 3. – 582 с.

24. Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – 512 с.; Т. 3. – 582 с.

II семестр

Тема № 6. Кобзарські музичні цехові об'єднання: види, структура, принципи функціонування.

Генетичні концепції колективного виконавства українців формують модель цілісно-потужного і водночас розгалуженого напрямку інструментального мистецтва – кобзарські та бандурницькі форми колективного музикування. Деструктурність форми їх діяльності змушує до чіткої диференціації та свідомого розподілу двох паралельно існуючих культурно-мистецьких напрямків на кобзарів (старців-виконавців) – представників автентичного напрямку музикування зі збереженням старосвітських традицій виконавства та бандуристів (представників міських музичних осередків з ремісничою формою функціонування). У темі представлено до вивчення основні критерії щодо характеристики цехових об'єднань бандурного виконавства в Україні, визначено їх місце та роль в загальному розвитку музичної справи вітчизняного мистецтва.

Семінарське заняття «Проблеми автентичного та академічного музикування в аспекті сучасного бандурного мистецтва».

Завдання для самостійної роботи:

1. Бандурництво та старцівство в аспекті загального розвитку інструментального виконавства на бандурі.
2. Проблеми автентичного та академічного музикування в аспекті сучасного бандурного мистецтва.

Запитання для самоперевірки:

1. Встановити преферентні ознаки щодо класифікаційної системи бандурництва та старцівства.
2. Визначити пріоритети розвитку сучасного автентичного та академічного виконавства на бандурі.

Рекомендована література:

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.
2. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К.: Музична Україна. – 1980. – с. 180.

3. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – С. 376.
4. Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П.І.Чайковського: зб.ст./редактор-упор. М.А.Давидов. – К., 2010. – С. 68-76.
5. Русов А. Торбанисты: Грегор, Каэтан и Франц Видорты / А. Русов // Киевская старина. – 1892. – Март. – С. 365–380.
6. Фільц Б. Музичні цехи на Україні XVI – XIX ст. / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – 1982. – №17. – 33–43 с.
7. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – №5. – С. 22–29.

Модуль II. «Форми колективного музикування як умова розвитку українського ансамблево-оркестрового виконавства»

Змістовний модуль 3. «Форми колективного музикування XVII – XIX століття в Україні»

Тема № 1. Форми колективного виконавства військових угруповань України.

Важливим періодом української музичної культури є доба козацтва, яка охопила історичну площину з часу утворення гетьманської держави 1648 року до її ліквідації 1784 року. Цей історичний період сформував не тільки ідеологічні стандарти української нації, а й створив оптимальні умови для становлення та розвитку української професійної музичної культури. Саме в період козацтва закладено потужні освітні основи для формування професійних академічних форм колективного музикування України. Соціальні стандарти козацького устрою стали основою організації військових оркестрів та жанрових стандартів колективних мистецьких форм, які отримали своє продовження у військових оркестрових колективах Російської імперії на території України. У темі подано до вивчення основні етапи формування професійних форм колективного музикування, їх класифікація, різновиди, склад.

Семінарське заняття «Принцип колективного музикування козацьких військових угруповань: проблеми, характеристика».

Завдання для самостійної роботи:

1. Оркестрове музикування в період козащини: форми та напрямки розвитку.
2. Принцип колективного музикування козацьких військових угруповань: проблеми, характеристика.

Запитання для самоперевірки:

1. Чи є інструментальні форми колективного виконавства доби козацтва носієм автентичних виконавських форм України?
2. Визначити рівень впливу функцій оркестрового виконавства козащини на формування загальних рис колективного музикування українців.

Рекомендована література:

1. Богданов В. Шляхи розвитку духового мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Богданов Валерій Олександрович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 449 с.
2. Гармель О. Музика в українських маєтках XVIII–XIX століттях / Оксана Гармель // Музика. – 1998. – №3. – С. 26–27.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 2 кн. – Кн. 2 / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – 558 с.

4. Горенко-Баранівська Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст. : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Горенко-Баранівська Лариса Іванівна. – К., 2001. – 24 с.
5. Івченко Л.В. Реконструкція нотної колекції графа О.К.Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / НАН України. Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – К., 2004. – 646 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. – Ч. 3 : XIX ст. : підручник / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
7. Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 980 – 1005

Тема № 2. Маєткова культура в аспекті оркестрового мистецтва України.

Після підписання Катериною II 1783 року указів щодо прав російського дворянства і введення кріпосної повинності для селян розпочинається так звана «Доба шляхетсько-дворянського просвітительства». Цей період триває до скасування кріпосного права 1861 року і визначається у освітньому та культурно-мистецькому перебігу історичних подій як доба маєткової культури. У темі заявлено вивчення освітнього та культурно-

мистецького доробку поміщицького побуту, центром якого стали розкішні садиби поміщиків-землевласників.

Семінарське заняття «Маєткове музикування в аспекті становлення академічних виконавських форм українського інструменталізму».

Завдання для самостійної роботи:

1. Поняття «Маєткова культура» в розрізі загального розвитку української культури.
2. Визначити рівень впливу маєткового музикування на процес становлення академічних виконавських форм українського інструменталізму.

Запитання для самоперевірки:

1. Проаналізувати період «Маєткової культури» в контексті загального розвитку українського мистецтва.
2. Чи є період маєткової культури вирішальним у розбудові національного оркестрового виконавства?

Рекомендована література:

1. Богданов В. Шляхи розвитку духового мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Богданов Валерій Олександрович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 449 с.

2. Гармель О. Музика в українських маєтках XVIII–XIX століттях / Оксана Гармель // Музика. – 1998. – №3. – С. 26–27.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 2 кн. – Кн. 2 / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – 558 с.
4. Горенко-Баранівська Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст. : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Горенко-Баранівська Лариса Іванівна. – К., 2001. – 24 с.
5. Івченко Л.В. Реконструкція нотної колекції графа О.К.Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / НАН України. Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – К., 2004. – 646 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. – Ч. 3 : XIX ст. : підручник / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
7. Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 980 – 1005

Тема № 3. Рогові оркестри в практиці колективного виконавства України.

Окремим напрямком колективного музикування України, що сформувався і активно функціонував у XVIII – XIX столітті були рогові оркестрові колективи.

Як один із проявів кріпосного мистецтва, даний напрямок характеризується, насамперед, локальністю проявів – тобто був розповсюджений виключно в поміщицьких колах як конформістична тенденція аристократії. У матеріалах представлено еволюцію рогових оркестрових колективів, їх класифікація та принципи функціонування, визначено їх місце і роль в практиці колективних форм українського інструменталізму.

Семінарське заняття «Проблеми формування виконавського складу рогових оркестрів, принцип функціонування».

Завдання для самостійної роботи:

1. Проблеми формування виконавського складу рогових оркестрів, принцип функціонування.
2. Класифікація інструментарію рогових колективів.

Запитання для самоперевірки:

1. Визначити місце рогових оркестрових колективів у системі інструментального виконавства України.
2. Проаналізувати позитивні та негативні тенденції функціонування такого явища як «Роговий оркестр».

Рекомендована література:

1. Богданов В. Шляхи розвитку духового мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Богданов Валерій Олександрович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 449 с.
2. Гармель О. Музика в українських маєтках XVIII–XIX століттях / Оксана Гармель // Музика. – 1998. – №3. – С. 26–27.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 2 кн. – Кн. 2 / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – 558 с.
4. Горенко-Баранівська Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст. : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Горенко-Баранівська Лариса Іванівна. – К., 2001. – 24 с.
5. Івченко Л.В. Реконструкція нотної колекції графа О.К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / НАН України. Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – К., 2004. – 646 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. – Ч. 3 : XIX ст. : підручник / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.

7. Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 980 – 1005

Змістовний модуль 4. «Ансамблево-оркестрове музичування України в розрізі міжнаціональних виконавських практик»

Тема № 1. Становлення симфонічного оркестрового мистецтва України в розрізі інших виконавських практик.

Історія академічно-симфонічного оркестрового виконавства в традиції українського інструменталізму датована XVIII століттям – періодом активної консолідації інструментального мистецтва зі сторони європейського виконавства. Саме з цього часу в практиці колективного музичування України з'являється нова мистецька форма – симфонічна музика. Активно прогресуючи, даний напрямок виокремився у потужну ланку української культури, сформувавши новий мистецький простір на тлі існуючих традиційних та еклектичних форм музичування. У темі подано до вивчення основні етапи закріплення в площині оркестрового музичування України симфонічного інструменталізму.

Семінарське заняття: «Шляхи формування симфонічного оркестрового виконавства в практиці українського інструменталізму».

Завдання для самостійної роботи:

1. Шляхи становлення оркестрового виконавства в українському мистецтві.
2. Еклектика та традиціоналізм в аспекті структуро творчих факторів оркестрового мистецтва України.

Запитання для самоперевірки:

1. Визначити місце та ступінь впливу родини Розумовських на формування підґрунтя симфонічного оркестрового виконавства України.
2. Дати аналіз основних структуро творчих факторів становлення та розвитку українського симфонічного виконавства.

Рекомендована література:

1. Богданов В. Шляхи розвитку духового мистецтва в Україні (від витоків до початку ХХ століття) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Богданов Валерій Олександрович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 449 с.
2. Гармель О. Музика в українських маєтках XVIII–XIX століттях / Оксана Гармель // Музика. – 1998. – №3. – С. 26–27.

3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 2 кн. – Кн. 2 / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – 558 с.
4. Горенко-Баранівська Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст. : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Горенко-Баранівська Лариса Іванівна. – К., 2001. – 24 с.
5. Івченко Л.В. Реконструкція нотної колекції графа О.К.Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / НАН України. Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – К., 2004. – 646 с.
6. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. – Ч. 3 : XIX ст. : підручник / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
7. Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 980 – 1005
8. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

Тема № 2. Міжнаціональні зв'язки як каталізатор становлення ансамблево-оркестрового мистецтва України.

Впродовж формування України в мистецькому просторі, відбувалися потужні впливи музичних традицій різнонаціональних етнічних груп. Включення

в українську культуру іншомовних семантико-сміслових світоглядних систем було зумовлено перш за все особливим її географічним розташуванням. Її західні землі піддавалась впливу переважно польської, угорської, румунської, німецької, словацької та чеської культур. У південних регіонах домінував вплив єврейської, російської, італійської та грецької, у центральних та північних відчувалися польські та єврейські впливи, східна частина була тісно пов'язана з російськими культурними традиціями, які базувалися на західноєвропейських надбаннях. Процес інтеграції інонаціональних елементів в українську культуру сформував нові стандарти мистецьких виконавських форм, які відражали як асимілятивні тенденції українського інструменталізму так і еклектичні. У темі представлено до вивчення основні моменти інонаціональних впливів на українську музичну культуру, та їх роль у формуванні колективних виконавських форм українського інструменталізму.

Семінарське заняття «Міжнаціональні тенденції як невід'ємна складова загального розвитку українського інструменталізму».

Завдання для самостійної роботи:

1. Міжнаціональні тенденції як невід'ємна складова загального розвитку українського інструменталізму.

2. Виконавські форми гастролюючих іноземних колективів як важливий фактор функціонування української культури.

Запитання для самоперевірки:

1. Чи прослідковується тенденції міжнаціонального мистецтва в практиці функціонування традиційних, аматорських та академічних виконавських форм?
2. Встановити рівень асиміляційних процесів в українському мистецтві в аспекті функціонування міжнаціонального мистецтва.

Рекомендована література:

1. Варварцев Н. Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях / Н. Н. Варварцев. – К. : Наук. думка. – 1986. – 204 с.
2. Волошина Т. К. Музичний простір єврейських містечок східноєвропейського регіону (XIX – початок XX століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Володина Тетяна Карлівна. – К., 2010. – 20 с.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 2 кн. – Кн. 2 / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – 558 с.

4. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтва, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. – Т. 1 : Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / ред. М. Гордійчук та ін. – К. : Наук. думка, 1989. – 448 с.; Т. 2 : Друга половина ХІХ ст. / ред. Т. Булат та ін. – К. : Наук. думка, 1989. – 464 с.; Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. / ред. М. Загайкевич та ін. – К. : Наук. думка, 1992. – 424 с.
5. Липаев И. Еврейские оркестры / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1904. – №4–8.
6. Липаев И. Оркестровые музыканты / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 2. – С. 34–39; 1912. – № 27–30. – С. 609–614.
7. Лунина А. Є. Ярмарочное действо в творчестве русских композиторов: образность, драматургия : дис. ... канд.. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Лунина Анна Евгеньевна. – К., 2008. – 281 с.
8. Щепакін В. Н. Чеські музиканти в Україні / В. Щепакін. – Харків : ХДАК, 2005. – 247 с.

Тема № 3. Малі форми колективного музикування за участю язичкового інструментарію (гармошки).

Топос кожного культурного регіону перебуває у тісному контакті з іншими міжнаціональними пластами,

в результаті чого формуються нові, детермінічно-обумовлені моделі мистецьких проявів. Таке положення чітко відповідає і культурно-музичній ситуації, що склалася в мистецькому просторі української традиції ансамблевого музикування, мається на увазі становлення та розвиток колективних виконавських форм за участю язичкових інструментів, в даному випадку – гармошок. В процесі адаптації до традиційних виконавських практик ХІХ століття гармошкового виконавства, формується нова модель виконавської практики українського інструменталізму, що зумовило до утворення численних еkleктичних форм ансамблевого виконавства українців. У темі висвітлюються основні аспекти формування малих ансамблевих форм за участю язичкового інструментарію та його вплив на формування оркестрового та камерно-інструментального мистецтва України сучасності.

Завдання для самостійної роботи:

1. Визначити місце та роль гармошкового мистецтва в практиці українського інструменталізму.
2. Зробити аналіз змішаних виконавських форм за участю язичкового інструментарію.

Завдання для самоперевірки:

1. Що стало предтечею введення представлених виконавських форм в практику українського інструментального мистецтва?
2. Визначити ступінь впливу гармошкового виконавства на традицію ансамблевого мистецтва України.

Рекомендована література:

1. Андрійчук П. Феномен гармоніки // Українська музична газета. - №3-4. – 2005 р
2. Багалеї Д.И. Три черкаские свободы 18 века по современному их описанию // Киев. – Стар. – июнь. – с. 559-566
3. Василенко В. Деревня и ее развлечения // Киев. Стар. 1904. – апр. – с. – 131-148
4. Грінченко С. Кубок Кривбасу // Музика. - №4. – 2006 р.
5. Іванов Є. Гармоніки, баяни, акордеони / Духовні матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ – ХХ століття/. – Суми, 2002. – с. 70
6. Ірпенський А. Свято 8 вересня в Холмі // Киев. Стар. – 1900. – май. – с. 77-82
7. Квитка К. Избранные труды в двух томах. Том 2. // М.; 1973. – с. - 422
8. Нехорошев С.С. Шевченко в Черкассах 18-22 июля 1896 года. // Р.5585. – оп. 1. – д. 1.
9. Оглоблин Н.Н. Провинциальные архивы в ХVІІІ веке // Киев Стар. – май. – с. 33-37

10. Познанський Б. Из случайных заметок, воспоминаний и наблюдений // Киев. Стар. – 1885. – апр. – с. 643-648
11. Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття // К., 2006. – с. - 227
12. Сухий І.І. 15- річний шлях колективної гри // Жашків, 2006. – с. – 7
13. Хай М. Музично-інструментальна культура українців // Київ-Дрогобич, 2007. – 543 с.
14. Шевченко Т.Г. Капитанша // Киев. Стар. – апр. – с. 589-625
15. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика.- 1924- №7-9 та 10-12.- с.164

Тема № 4. Основні принципи розвитку ансамблево-оркестрового виконавства в Україні XX століття.

Переломним етапом в історії камерно-інструментального та оркестрового виконавства України є XX століття. Концепція його розвитку вказує на чіткі ознаки відходу від анахронічних виконавських тенденцій попередньої епохи та створенням нової моделі культурно-освітньої системи. XX століття формує новий ідеологічний формат суспільної організації, що передбачає створення мистецького руху у напрямку його популяризації та вдосконалення. На початку століття відкриваються численні музичні організації, гуртки, товариства, завданням яких було

створення оптимальних умов для забезпечення рекреативних потреб суспільства та задоволення їх потреб. У темі розглядається період початку ХХ століття як основи домінуючих стереотипів народно-оркестрового виконавства України, окреслюючи при цьому головні пріоритети його розвитку та функціонування.

Семінарське заняття «ХХ століття як вирішальний етап становлення професійного академічного мистецтва України».

Завдання для самостійної роботи:

1. ХХ століття як вирішальний етап становлення професійного академічного мистецтва України.
2. Еклектизм як вагома складова у формотворчих процесах народно-інструментального та симфонічного виконавства України ХХ століття.

Запитання для самоперевірки:

1. Що стало поштовхом для потужного розвитку оркестрового виконавства ХХ століття в українському мистецтві?
2. Чи сприяли еклектичні виконавські форми становленню та укріпленню нових стандартів оркестрового мистецтва України ХХ століття?

Рекомендована література:

1. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): Підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. – К.: Муз. Україна, 2004. – 290 с.
2. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : автореф. дис.. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Кияновська Любов Олександрівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 38 с.
3. Сідлецька Т.І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч.І: навч. посібник / Т.І.Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2011. – 122 с.
4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

Залікові запитання до курсу:

1. Музичне мистецтво: поняття.
2. Етапи становлення музичного мистецтва, класифікація.
3. Функції музичного мистецтва.
4. Виконавський процес в аспекті оркестрового музикування.
5. Психофізичні особливості створення музичного матеріалу, його сприймання та відтворення.
6. Класифікація інструментарію.

7. Основні положення при класифікації колективних форм музикування.
8. Синкретизм та синтетичні форми музичного мистецтва.
9. Формування етнічних ознак українського інструменталізму.
10. Колективні форми музикування в період Київської Русі.
11. Скоморохова традиція музикування як основа професійного розвитку українського інструменталізму.
12. Шляхи становлення оркестрового виконавства в Україні.
13. Оркестрове музикування в період козаччини: форми та напрямки розвитку.
14. Принцип колективного музикування військових угруповань: проблеми, характеристика.
15. Традиційне музикування як основа музичної культури України.
16. Фольклор: види, класифікація.
17. Форми традиційного ансамблевого виконавства українського інструменталізму.
18. Самодіяльні (аматорські) форми колективного музикування: поняття, характеристика.
19. Музичний професіоналізм: історіографія питання.
20. Формування основних чинників професіоналізму в музичній культурі України.
21. Поняття професійного академічного музичного мистецтва.

22. Рогові оркестрові колективи як вид колективного музикування: місце і значення в традиції українського мистецтва.
23. Родинні осередки як консолідуючий елемент в системі оркестрового виконавства України.
24. Помістя П.Лопухіна, як осередок формування оркестрового виконавства України.
25. Значення родини Розумовських у розбудові культурно-освітньої та музичної програми українського мистецтва.
26. Музичні об'єднання в аспекті інструментального оркестрового виконавства України.
27. Діяльність кобзарських цехів: види, класифікація.
28. РМТ як основа становлення академічної школи оркестрового виконавства України.
29. Комунікативна функція оркестрових колективів на прикладі ярмаркових дійств.
30. Міжнаціональне мистецтво в контексті інструментального виконавства України.
31. Єврейське мистецтво в аспекті оркестрового виконавства України.
32. Італійське та німецьке оркестрове музикування в площині українського мистецтва.
33. Оркестрове виконавство ХХ століття: формування професійних академічних колективів.
34. Репертуарна площа оркестрових колективів ХХ століття.

35. Змішані форми колективного музикування сучасності як невід'ємна складова українського оркестрового мистецтва.

Теми і плани лекцій

1. Музичний професіоналізм: історіографія питання.
2. Формування основних чинників професіоналізму в музичній культурі України.
3. Музичне мистецтво: функції та класифікація.
4. Скомороше мистецтво в розрізі української інструментально-виконавської практики.
5. Традиційні мистецькі форми як прояв самотності українців.
6. Класифікаційний принцип музичного інструментарію.
7. Освітні осередки в аспекті становлення музично-інструментального виконавства України.
8. Музичні об'єднання як аспект професійного музикування України.
9. Кобзарські музичні цехові об'єднання: види, структура, принципи функціонування.
10. Форми колективного виконавства військових угруповань на Україні.
11. Маєткова культура в аспекті оркестрового мистецтва України.
12. Рогові оркестри в практиці українського музикування.

13. Становлення симфонічного оркестрового музикування України в розрізі інших виконавських практик.
14. Міжнаціональні зв'язки як каталізатор становлення ансамблево-оркестрового мистецтва України.
15. Малі форми колективного музикування за участю язичкового інструментарію (гармошки).
16. Основні принципи розвитку ансамблево-оркестрового виконавства в Україні ХХ століття.

Теми і плани семінарських занять

1. Музичний професіоналізм в розрізі різних виконавських форм.
2. Музичний професіоналізм в аспекті культуро творчих процесів України.
3. Музичне мистецтва в контексті різних мистецьких напрямів.
4. Скомороша виконавська традиція як основа професійного розвитку українського інструменталізму.
5. Традиційне музичне виконавство в аспекті культурного розвитку нації.
6. Класифікаційна система музичного інструментарію в практиці українського інструменталізму.
7. Діяльність освітніх закладів в площині українського інструменталізму.

8. Музичні цехи як невід’ємна складова професійного виконавства України.
9. Проблеми автентичного та академічного музикування в аспекті сучасного бандурного мистецтва.
10. Принцип колективного музикування козацьких військових угруповань: проблеми, характеристика.
11. Маєткове музикування в аспекті становлення академічних виконавських форм українського інструменталізму.
12. Проблеми формування виконавського складу рогових оркестрів, принцип функціонування.
13. Шляхи формування симфонічного оркестрового виконавства в практиці українського інструменталізму.
14. Міжнаціональні тенденції як невід’ємна складова загального розвитку українського інструменталізму.
15. XX століття як вирішальний етап становлення професійного академічного мистецтва України.

Теми для самостійної роботи

1. Поняття «Музичного професіоналізму».
2. Проаналізувати «Музичний професіоналізм» в розрізі різних виконавських практик.
3. Що являє собою категорія професіоналізму в музичному мистецтві?
4. Чи є можливим диференціація понять «Професіоналізм» та «Непрофесіоналізм»?

5. Встановити головні чинники формування музичного професіоналізму в аспекті розвитку українського мистецтва.
6. Розглянути проблему «Виконавської школи» в аспекті формування професійного мистецтва України.
7. Що являє собою музичний професіоналізм в українському мистецтві?
8. Чи є поняття професіоналізму в інструментальній виконавській традиції ідентичним поняттю інших виконавських напрямів українського мистецтва?
9. Визначити пріоритети розвитку музичного мистецтва в контексті різних мистецьких напрямків.
10. Проаналізувати функції музичного мистецтва та визначити рівень їх впливу на процеси суспільної організації.
11. Що являє собою поняття «Музичне мистецтво»?
12. Визначити роль та значення музичного мистецтва в процесі формування суспільних відносин.
13. Колективні форми музикування в період Київської Русі.
14. Скоморохова виконавська традиція як основа професійного розвитку українського інструменталізму.
15. Чи є культура Київської Русі основою формування етнічних ознак українського інструменталізму?
16. Дати аналіз колективних виконавських форм періоду побутування скоморошою традиції.

17. Проаналізувати синкретичні та синтетичні виконавські форми в аспекті формування музичного мистецтва України.
18. Розглянути традиційне музичне виконавство як важливу складову культурного розвитку нації.
19. Чи є синкретизм основою становлення та розвитку традиційних виконавських форм?
20. Що включає в себе поняття «Традиційне виконавство», чи є його прояви в мистецьких напрямках інших виконавських форм?
21. Розглянути класифікаційну систему музичного інструментарію в практиці українського інструменталізму.
22. Встановити основні положення при класифікації колективних форм музикування України.
23. Чи впливає поняття контексту на класифікацію музичного інструментарію?
24. Чи є музичний інструментарій характерною ознакою загального розвитку культури?
25. Визначити ступінь впливу освітніх закладів поміщицьких маєтків на загальний процес становлення та розвитку вітчизняного оркестрового музикування.
26. Дати характеристику освітніх навчальних закладів ХХ століття в контексті загальнокультурних тенденцій України.
27. Чи стала діяльність музичних цехів вирішальною в процесі розбудови професійного музикування українців;

28. Що стало предтечею створення освітньої програми в Україні за закріплення її в практиці оркестрового музикування.
29. Формування професійних засад академічного інструментального виконавства (на прикладі діяльності музичних об'єднань України).
30. Музичні об'єднання в практиці традиційного, аматорського та академічного виконавства України. Визначити значимість такого явища як музичні об'єднання в контексті розвитку професійної музичної освіти України.
31. Чи є вирішальним практика функціонування музичних товариств у процесі популяризації професійного виконавства?
32. Бандурництво та старцівство в аспекті загального розвитку інструментального виконавства на бандурі.
33. Проблеми автентичного та академічного музикування в аспекті сучасного бандурного мистецтва.
34. Встановити преферентні ознаки щодо класифікаційної системи бандурництва та старцівства.
35. Визначити пріоритети розвитку сучасного автентичного та академічного виконавства на бандурі.
36. Оркестрове музикування в період козаччини: форми та напрямки розвитку.
37. Принцип колективного музикування козацьких військових угруповань: проблеми, характеристика.
38. Чи є інструментальні форми колективного виконавства доби козацтва носієм автентичних виконавських форм України?

39. Визначити рівень впливу функцій оркестрового виконавства козащини на формування загальних рис колективного музикування українців.
40. Поняття «Маєткова культура» в розрізі загального розвитку української культури.
41. Визначити рівень впливу маєткового музикування на процес становлення академічних виконавських форм українського інструменталізму.
42. Проаналізувати період «Маєткової культури» в контексті загального розвитку українського мистецтва.
43. Чи є період маєткової культури вирішальним у розбудові національного оркестрового виконавства?
44. Проблеми формування виконавського складу рогових оркестрів, принцип функціонування.
45. Класифікація інструментарію рогових колективів.
46. Визначити місце рогових оркестрових колективів у системі інструментального виконавства України.
47. Проаналізувати позитивні та негативні тенденції функціонування такого явища як «Роговий оркестр».
48. Шляхи становлення оркестрового виконавства в українському мистецтві.
49. Еклектика та традиціоналізм в аспекті структуро творчих факторів оркестрового мистецтва України.
50. Визначити місце та ступінь впливу родини Розумовських на формування підґрунтя симфонічного оркестрового виконавства України.
51. Дати аналіз основних структуро творчих факторів становлення та розвитку українського симфонічного виконавства.

52. Міжнаціональні тенденції як невід'ємна складова загального розвитку українського інструменталізму.

53. Виконавські форми гастролуючих іноземних колективів як важливий фактор функціонування української культури.

54. Проаналізувати основні тенденції міжнаціонального мистецтва в практиці функціонування традиційних, аматорських та академічних виконавських форм України.

55. Встановити рівень асиміляційних процесів в українському мистецтві в аспекті функціонування міжнаціонального мистецтва.

56. Визначити місце та роль гармошкового мистецтва в практиці українського інструменталізму.

57. Зробити аналіз змішаних виконавських форм за участю язичкового інструментарію.

58. Що стало предтечею введення представлених виконавських форм в практику українського інструментального мистецтва?

59. Визначити ступінь впливу гармошкового виконавства на традицію ансамблевого мистецтва України.

60. XX століття як вирішальний етап становлення професійного академічного мистецтва України.

61. Еклектизм як вагома складова у формотворчих процесах народно-інструментального та симфонічного виконавства України XX століття.

62. Що стало поштовхом для потужного розвитку оркестрового виконавства ХХ століття в українському мистецтві?

63. Чи сприяли еклектичні виконавські форми становленню та укріпленню нових стандартів оркестрового мистецтва України ХХ століття?

Критерії оцінювання знань студентів

По проходженню повного навчального курсу лекційних, семінарських та самостійних занять, студент повинен:

- орієнтуватися в різноспрямованих процесах розвитку колективних форм музикування в українському мистецтві та їх взаємодії з відповідними національними традиціями;
- чітко класифікувати музичний інструментарій, ансамблеві та оркестрові виконавські форми згідно класифікаційних критеріїв програми;
- знати періодизацію еволюції колективних форм музикування;
- чітко орієнтуватися в особливостях сучасного оркестрового та камерно-інструментального мистецтва;

Рекомендована література

1. Академія Музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського / Авт.-упоряд.: А.П.Лашенко та ін. – К.: Муз. Україна, 2004. – 560 с.

2. Асафьев Б.В. Русская музыка XIX начало XX века. - М.: Музыка, 1979.-340 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
4. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века // Асафьев Б. В. Избранные труды : в 5 т. – Т. IV : Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Академик Б. В. Асафьев. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – С. 29 – 58.
5. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид.: у 2 т.: Т. 2 (М-Я) / Сергій Безклубенко. – К.: Інститут культурології НАМ України, 2010. – 256 с.: іл..
6. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии) / Н. Бердяев. – М. : Книга, 1991. – 445 с.
7. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Білоус Владислава Павлівна. – К., 2005. – 194 с.
8. Богданов В. Шляхи розвитку духового мистецтва в Україні (від витоків до початку XX століття) : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Богданов Валерій Олександрович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – 449 с.

9. Бочелюк В. Й. Професіоналізм особистості: теоретико-методологічний аспект / В. Й. Бочелюк, С. А. Білоусов, Г. О. Горбань та ін. / Гуманітарний ун-т "Запорізький ін-т держ. та муніципального управління" / Віталій Йосипович Бочелюк (ред.). – Запоріжжя : ГУ "ЗІДМУ", 2007. – 248с.
10. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. – Тернопіль. – 2006.- 223с.
11. Варварцев Н.Н. Украина в российско - итальянских общественных и культурных связях. - К.: – Наукова думка. – 1986 р. – 204 с.
12. Вертков Т. Русская роговая музыка. - М.: МУЗГИЗ, - 1948. – 84 с.
13. Волошина Т. К. Музичний простір єврейських містечок східноєвропейського регіону (XIX – початок XX століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Володина Тетяна Карлівна. – К., 2010. – 20 с.
14. Гармель О. Музика в українських маєтках XVIII–XIX століттях / Оксана Гармель // Музика. – 1998. – №3. – С. 26–27.
15. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Книга вторая. - М.: Музгиз, 1957.- 558 с.
16. Горенко-Баранівська Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст. : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Горенко-Баранівська Лариса Іванівна. – К., 2001. – 24 с.

17. Гузій Н. В. Педагогічний професіоналізм: історико-метологічні та теоретичні аспекти : монографія / Н. В. Гузій. – К. : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. – 243 с.
18. Гуменюк А. Українські народні інструменти. - К.: Наукова думка, 1964. – 241 с.
19. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): Підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. – К.: Муз. Україна, 2004. – 290 с.
20. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва / Микола Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 223 с.
21. Давидов М. А. Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів / Микола Давидов // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 37 – 38.
22. Єльченко О.О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності. - К.: КДУК, 1994. - 114 с.
23. Зеленіна Н.В. Підтекст музичного твору: формування і функціонування: Автореф. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознавства (17.00.03) / НМАУ ім. П.І.Чайковського, наук. кер. проф. І.А.Котляревський. – К., 2004. – 16 с.
24. Іванов П.Г. Оркестр українських народних інструментів. - К.: Музична Україна, 1981.- 110с.

25. Івченко Л.В. Реконструкція нотної колекції графа О.К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / НАН України. Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – К., 2004. – 646 с.
1. Історія світової культури: культурні регіони: навч. посіб. для студ. гуманіт. спец. вищ. навч. закл. / Л.Т. Левчук, В.А. Гриценко, В.В. Єфименко. – Вид. 2-ге, стер. – К.: Либідь, 1997. – 448 с.
26. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтва, фольклористики та етнографії імені М. Т. Рильського. – Т. 1 : Від найдавніших часів до середини XIX ст. / ред. М. Гордійчук та ін. – К. : Наук. думка, 1989. – 448 с.; Т. 2 : Друга половина XIX ст. / ред. Т. Булат та ін. – К. : Наук. думка, 1989. – 464 с.; Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. / ред. М. Загайкевич та ін. – К. : Наук. думка, 1992. – 424 с.
27. Квитка К. Избранные труды в двух томах. Том 2. - М.: - 1973. - 422 с.
28. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К.: Музична Україна. – 1980. – с. 180.
29. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : автореф. дис.. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Кияновська Любов Олександрівна ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 38 с.
30. Кононенко П.П. Українознавство. – К., 2006. – 869 с.

31. Корній Л.П. Історія української музики. Частина друга // Київ – Харків – Нью-Йорк. – 1998. – 42-57 с.
32. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. – Ч. 3 : ХІХ ст. : підручник / Лідія Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.
33. Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 980 – 1005
34. Кузьмін М.І. Українська школа музичної майстерності. – Київ. – 2007.- Видання друге. – 60 с.
35. Кушпет В. Старцівство: мандрівні-музиканти в Україні (ХІХ – поч.. ХХ ст.). – К.: «Темпора». – 2007. – 493 с.
36. Липаев И. Еврейские оркестры / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1904. – №4–8.
37. Липаев И. Оркестровые музыканты / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 2. – С. 34–39; 1912. – № 27–30. – С. 609–614.
38. Лунина А. Є. Ярмарочное действо в творчестве русских композиторов: образность, драматургия : дис. ... канд.. искусствоведения : 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Лунина Анна Евгеньевна. – К., 2008. – 281 с.
39. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – 1971. – №6. – С. 239–245.
40. Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій // Матеріали всеукраїнської науково-практичної

конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П.І.Чайковського: зб.ст./редактор-упор. М.А.Давидов. – К., 2010. – С. 68-76.

41. Радзивон В. А. Вопросы методологии в свете проблемы формирования профессионального мышления музыкантов : дис. ... канд. искусствоведения 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Радзивон В. А. – К., 1969. – 283 с.

42. Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття. - К.: – 2006. – 227 с.

43. Русов А. Торбанисты: Грегор, Каэтан и Франц Видорты / А. Русов // Киевская старина. – 1892. – Март. – С. 365–380.

44. Сідлецька Т.І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України. Ч.І: навч. посібник / Т.І.Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2011. – 122 с.

45. Філософія: словник-довідник: навчальний посібник / За ред.: Ф 56 І.Ф. Надольного, І.І.Пилипенка, В.Г. Чернеця; редкол.: І.Ф.Недольний, В.А.Бітаєв, І.В.Кузнєцова, В.Ф.Баранівський, В.В.Пархоменко, Г.Б.Черушева. – 3-є вид., доп., випр. І перероб. – К.: НАКККіМ, 2011. – 480 с.

46. Фільц Б. Музичні цехи на Україні XVI-XIX ст. // Українське музикознавство. - 1982.- №17.- 33-43 с.

47. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – №5. – С. 22–29.

48. Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – 512 с.; Т. 3. – 582 с.
49. Хай М. Музично-інструментальна культура українців. - Київ-Дрогобич. – 2007. – 543 с.
50. Чекан Ю. І. Інтонаційна практика: сутність і структура / Юрій Чекан // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. – Вип. 80 : Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи : зб. наук. статей. – К., 2009. – С. 128 – 144.
51. Черкаський М.Л. Українські народні інструменти. - К.: ДАККиМ . – 2005. – 262 с.
52. Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні в першій половині ХІХ століття. - К.: 1996.- 110с.
53. Щепакін В. Н. Чеські музиканти в Україні / В. Щепакін. – Харків : ХДАК, 2005. – 247 с.
54. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – №7–9, 10–12.
55. Юдкин И. Н. Профессиональное искусство в системе художественно-творческой активности масс / Игорь Юдкин // Социалистическая культура и художественная активность масс. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 192 – 257