

Б О Н Д А Р Ч У К В І К Т О Р

**І С Т О Р І Я
НАРОДНО-
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА
В УКРАЇНІ**

Київ – 2013

ББК 85.315 (24 к) я 73

УДК 78.03: 785. 12 (477) + 781. 972 (075)

Б- 811

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів навчальних закладів III-IV рівнів акредитації.

Лист № 1/11-19356 від 11.12. 2013 року.

Рецензенти:

Сюта Б.О. –

доктор мистецтвознавства, професор.

Давидов М.А.

– доктор мистецтвознавства, професор.

Бондарчук, Віктор Олексійович

Б-811 Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. посібник / Віктор Бондарчук ; До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – 193 с.

Навчальний посібник розроблено на основі програми курсу «Історія оркестрового виконавства» з метою вивчення студентами основних положень щодо становлення і розвитку оркестрового виконавства та його ролі у формуванні музичного професіоналізму України.

Посібник призначений для студентів вищих навчальних закладів, магістрів та здобувачів наукових ступенів, для читачів, які цікавляться питаннями камерно-інструментального й оркестрового виконавства.

ББК 85.315 (24 к) я 73

УДК 78.03: 785. 12 (477) + 781. 972 (075)

© Бондарчук В. О., 2013.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013

З М І С Т

Передмова	5
1. Професіоналізм у музичній культурі України	6
1.1. Основні засади музичного професіоналізму	6
1.2. Формування основних чинників професіоналізму в музичній культурі України	16
1.3. Музичне мистецтво як невід’ємна складова суспільної організації.....	22
2. Автентичні форми виконавства як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України	31
2.1. Скомороше мистецтво в контексті української інструментально-виконавської практики.....	31
2.2. Традиційні мистецькі форми як прояв самобутності українців	40
2.3. Класифікаційні принципи музичного інструментарію	45
Класифікація музичних інструментів.....	48
3. Освітні засади камерно-інструментального та оркестрового виконавства України.....	55
3.1. Освітні осередки в аспекті становлення музично- інструментального виконавства України.....	55
3.2. Музичні об’єднання як аспект професійного музикування України	62
Музичні цехи	63
Кобзарські та бандурницькі музичні об’єднання.....	67
Бандурництво.....	68
Старцівські об’єднання.....	71
4. Форми камерно-інструментального та оркестрового виконавства України як відображення культурно- мистецьких проявів	76
4.1. Ансамблеві форми виконавства військових угруповань. Козацька доба.....	77

Музичне мистецтво військових угруповань Російської імперії в Україні	83
4.2. Оркестрове виконавство як невід’ємна складова маєткової культури України.....	87
4.3. Рогові оркестри в українському мистецтві	96
4.4. Становлення симфонічного оркестрового музикування України в контексті інших виконавських практик	103
4.5. Міжнародні зв’язки як каталізатор становлення ансамблево-оркестрового мистецтва України	111
4.6. Малі форми колективного музикування за участю язичкового інструментарію (гармошки)	122
4.7. Основні принципи розвитку ансамблево- оркестрового виконавства в Україні ХХ століття.....	127
Репертуар	138
Висновки	143
Додаток 1. Класифікація	
музичного інструментарію.....	147
Додаток 2. Хронологічна таблиця становлення та розвитку колективних форм інструментального виконавства України	148
Додаток 3. Репертуар народно-ансамблевого та оркестрового виконавства ХХ століття	159
Додаток 4. Концертна афіша оркестру князя Павла Лопухіна.....	162
Додаток 5. Програми концертних виступів оркестрового колективу князя Павла Лопухіна	163
Додаток 6. Титульний аркуш концертних симфоній із Каталогу Розумовських.....	165
Словник	166

ПЕРЕДМОВА

Посібник **«Історія народно-інструментального виконавства в Україні»** розроблено на основі програми курсу «Історія оркестрового виконавства» з метою вивчення студентами факультету народних інструментів НМАУ імені П.І.Чайковського основних положень щодо становлення і розвитку колективного виконавства та його ролі у формуванні музичного професіоналізму України.

Актуальність даного видання зумовлена потребою у висвітленні та аналізі головних етапів становлення, розвитку, популяризації та закріплення в практиці українського інструменталізму ансамблевого виконавства. Розглядаючи форми колективного музикування, що є однією з потужних ланок сучасного вітчизняного мистецького простору, виникає безліч запитань та протиріч щодо його еволюції та функціонування. Відтак концепція представленого навчального посібника передбачає висвітлення головних структуро-творчих факторів ансамблевого народно-інструментального виконавства на території України, у його хронологічній послідовності та порівнянні з іншими виконавськими практиками.

Запропонований навчальний посібник передбачає чотири розділи, кожний з яких поділений на підрозділи. З метою перевірки отриманих знань, для студентів розроблено запитання для самоперевірки, виділено ключові слова та рекомендовано список літератури.

У розроблених додатках навчального посібника представлено до огляду цінний матеріал з архівних джерел, що дає можливість більш глибокого та раціонального аналізу заявленого матеріалу. Вагоме значення має складена хронологічна таблиця становлення та розвитку оркестрового виконавства на території України і словник використаних термінів, що значно полегшує засвоєння теоретичного матеріалу студентами.

1. ПРОФЕСІОНАЛІЗМ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Професіоналізм – явище багатогранне і неоднозначне, яке вимагає системного підходу до вивчення та тлумачення його в контексті наукових реалій. Семантична основа професіоналізму є відображенням релятивних структур, що стимулює до перманентного переосмислення таких базових смислових площин як: досконале володіння предметом, вільне оперування матеріалом, здатність до поліфункціонування тощо. Сучасне розуміння професіоналізму надає перевагу структурній організації системи культури з інституціями, спрямованими на акумулювання досвіду, активній позиції у вихованні нової генерації майбутніх науковців, розповсюдженню професіоналізму у широких колах населення та продукуванню нових креативних ідей національного зросту.

1.1. ОСНОВНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ

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. Професійна музика ґрунтується на спеціальній підготовці, складає визначальну ознаку професійної творчості, базовану на особистому внеску музиканта, який має до того покликання й навички¹. Завдяки свідомому втручання 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. Че-

¹ 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.

рез 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 виокремленню функцій творця (композитора), виконавця та слухача (критика, музиколога, теоретика) в окремі професійні напрямки. 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;

- 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.

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 <...> Професіо-

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України

налізм спеціаліста проявляється у систематичному підвищенні кваліфікації, творчої активності, здатності продуктивно задовольняти підвищений попит виробництва та культури»¹. 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 можливостей»². Для аналізу мотиваційної бази професіоналізму на межі психології та педагогіки XX – XXI століть виникає наука акмеологія («акме у широкому розумінні – це найвищий ступінь дорослості особистості людини, для якої характерні <...> його фізична, особистісна та суб'єктна зрілість»)³. 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

¹ Професионалізм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://azps.ru/handbook/p/prof838.html>/Професионалізм.

² 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.

³ 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.

досягнення потрібного ефекту»¹. 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». Трактowana 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»². 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, співтворче втілення музичного твору в реальному звучанні»³. 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 категорії виробляються свої,

¹ 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.

² Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Білоус Владислава Павлівна. – К., 2005. – С.9.

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.

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України внутрішні правила професійної моралі та етики, формується мистецьки зорієнтоване світовідчуття та 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 реміснична 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.

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 аудіальний способом. Професійні спільноти, що утворювалися з представників окремих музичних професій мали багаторівневу систему освіти, характерні прийоми музикування, а також засоби емоційного впливу на слухачів за допомогою

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

музики були утаємничені та передавалися лише в межах вузькопрофесійного середовища¹.

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 невмєнної (у 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 Арєццо – 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 контрапункту²;

- становлення теми як основної інтонаційно, структурно, ритмічно, оформленої смислової музичної одиниці та розвитку методів поліфонічної розробки теми;

- 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);

¹Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [зб. ст.]. – К., Наук. думка, 1991. – С. 5–35.

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

– поява нотного друку у XVI столітті, що призвело до активного обміну мистецькими традиціями професіоналами різних країн та утворення канонічних орієнтирів – мистецьких зразків – для творчості¹.

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 XVIII столітті в Україні навчання відбувається у братських школах, гімназіях, Острозькій, Києво-Могилянській академіях. З'являється перша музична школа у Глухові (1738 рік).

Система збереження професійної традиції та культурної пам'яті, транслявання 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. 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 найглибинніших законів

¹ Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма : исследование / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – С. 53–54.

творчості, перенесенням зі сфери підсвідомого у свідоме вільних, не скутих законами моралі та інтелекту буттєвих імпульсів та їх фіксація під час мистецького процесу в артефакті¹.

Найдовше формувалася риса 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-сислової 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 XVII – XVIII століттями – коли 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 композиційною логікою, до утворення складних, масштабних художніх артефактів із послідовним розгортанням музичного матеріалу та застосуванням чисто музичних, незалежних від інших мистецтв принципів організації композиції. Відтак виділимо основні етапи європейської музичної історії:

- Мистецтво нідерландської поліфонічної школи².
- Розвиток інструментальної музики (для лютні, клавесину, органу), яка ставала основою концертного життя євро-

¹ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М., 1978. – С. 6-15.

² **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 Дебре, Ніколаус Гомберт, Клеменс Якоб, Орландо ді Лассо.

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України
пейських міст у XVI – XVII століттях, та становлення класич-
ної скрипкової італійської школи (А. Вівальді, А. Кореллі).

– 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.

Таким чином, характерною ознакою професійного мистецтва є створення методу розбудови художньої композиції, базованого на потенціях до розвитку та перетворень, притаманних тільки звуковому матеріалу. Головною ознакою професійної музики, стає перетворення руху на розвиток¹, ідеї постійного й безперервного перетворення тематичного матеріалу в часі.

Ключові слова: музичний професіоналізм, майстерність, інструментальна музика, професійне мистецтво.

Запитання

1. Поняття професіоналізму в контексті музичного мистецтва.
2. Музичний професіоналізм: еволюція поняттєвої системи.
3. Музичний професіоналізм та майстерність – семантика понять.

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.

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 нотография. – 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. Мірошніченко С. Композиторський професіоналізм як категорія музикознавства // Українське музикознавство, 16. - К.: Музична Україна, 1981. - С. 17-31.
12. Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967. – 414 с.
13. Попович М. Нариси історії культури України / Мирослав Попович. – 2-е вид., випр. – К. : Арт Ек, 2001. – 728 с.
14. Професионалізм [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://azps.ru/handbook/p/prof838.html>/Професионалізм.

15. 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.

16. Українка Леся. Про мистецтво / Леся Українка. – К. : Мистецтво, 1966. – 300 с.

17. Франко І. Из секретів поетичної творчості / Іван Франко. – К. : Рад. письменник, 1969. – 192 с.

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

19. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма : исследование / Н. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 152 с., с. 53–54

20. 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.

21. Ясіновський Ю. П. Інструментальна музика. Ірмолой та ірмолыйний спів / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 730–737.

22. Ясіновський Ю. П. Музика / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 460–466.

1.2. 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 дійствах, які супроводжували основні події у житті людини та передавалися з покоління, вироблялися типізовані форми проведення обряду. Їх знання, збереження та трактування ставало обов'язком окремих особистостей-професіоналів – голосяльниць, плакальниць, весільного «старости», колядного «берези», шаманів та ворожбитів¹. У культурі Київської Русі

¹ Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [збірка статей]. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 9.

основні чинники музичного професіоналізму реалізовувалися переважно у світській та церковній музиці. Специфіка мистецтва цього часу розкривається у синкретичній єдності слова та звуку. Билини та інші епічні піснеспіви-сказання розвивалися разом із поезією, створюючись у колах професіоналів-поетів та співаків (Митуса, Боян і ін.), що супроводжували спів грою на струнному інструменті, ймовірно гусях¹.

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. Таким чином, серед основних чинників професійного мистецтва доби Київської Русі особливого значення набуває ремісницька оснащеність музикантів. Дотримання традицій та збереження культурної пам'яті набуває канонізованого характеру – орієнтація на зразок стає основним принципом мистецтва.

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 професійної інструментальної традиції у країни Європи. 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 збере-

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

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України
женні традиції виконання та компонування композицій і передавання досвіду молодим музикантам чи початківцям – лише посвяченим – зосередилися у творчій манері та способі мистецької комунікації виконавців билин, кобзарів та лірників. 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 музики вимагався високий рівень ремісничої майстерності, музикант своєю грою мав прикрашати основні ритуали міського життя та наснажувати його емоційним пафосом. До їх обов'язків 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 святах¹.

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 народу, який потрапив у монголо-татарську неволю, виокремлення козацтва в особливий прошарок суспільства, ідеали української освіченості та паростки соціальної організованості, що привели в подальшому до створення Козацької держави.

В епоху культурно-національного відродження, яка охоплює другу половину XVI – першу половину XVII століття, українська культура, за визначенням дослідників, набуває притаманних тільки їй рис і активно залучається до європейських еволюційних та цивілізаційних процесів.

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

¹ Ясіновський Ю. П. Музика / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 462.

ми. 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 патриціят¹. 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 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 проводом 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 та-

¹ 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.

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

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України

кож 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.

Важливою ланкою національного професійного мистецтва стають маєтки українських, російських поміщиків та польських магнатів. Кожний із них стає мініатюрною моделлю системи секуляризованої культури, орієнтованої на найкращі досягнення європейської цивілізації. Але матеріально-технічною базою, духовним стрижнем її залишалося національне начало. В оркестрах і театрах Розумовських, Г. Галагана, М. Комбурля, 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. Загалом, освіта у новонародженому секуляризованому мистецтві мала 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 губернії¹. За ініціати́ви 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

¹ Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 987.

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)¹. 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. Щербигський, Є. Славинецький.

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

¹ Корній Л. П. Музична культура в Україні / Лідія Корній // Історія української культури : у 5 т. – Т. 3. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 988

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України призвело у першій половині XIX століття до занепаду та гальмування культуротворчих процесів.

Ключові слова: музичний професіоналізм, фольклор, ірмолойний спів, партесний концерт, камерно-інструментальна музика.

Запитання

1. Формування музичного професіоналізму в Україні.
2. Релігійний фактор як умова становлення світського інструментального виконавства.

Література

1. Грица С. Й. Народний професіоналізм / Софія Грица // Мистецтво та епос: культурологічний аспект : [збірка статей]. – К. : Наук. думка, 1991. – С. 5–35
2. Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 278 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. Тоцька І. Ф. Музика. Театральні видовища / І. Ф. Тоцька // Історія української культури : у 5 т. – Т. 1. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 826–835.
5. Цалай-Якименко О. с. Шляхи відродження // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 737–761.
6. 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.
7. Ясіновський Ю. П. Музика / Ю. П. Ясіновський // Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 2001. – С. 460–466.
8. 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.

1.3. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА СУСПІЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ

Безліч дискусій та наукових поглядів викликає питання щодо еволюції музичного мистецтва, а відтак і зародження колективних форм музикування, що стали предтечею поту-

жного мистецького напрямку – оркестрового виконавства. Ймовірність кожного з існуючих факторів його розвитку вимагає наукового осмислення й обґрунтування, схиляючи науковців до різних версій та положень. Метою даного розділу є виокремлення найбільш вагомих чинників з багаторівневої фактологічної сітки, з метою конкретизації основних структур творчих факторів музичного мистецтва. Відразу постає питання, що є музичним мистецтвом і на основі чого було сформовано даний категоріальний комплекс. У культурологічному словнику зазначено, що **музичне мистецтво** – вид мистецтва, який ґрунтується на системно-організованому в часі звуковому матеріалі¹. Існує безліч визначень даного поняття, оскільки така категорія як мистецтво вимагає глибокого раціонально-аналітичного аналізу та тлумачення. Оскільки музичне мистецтво є мистецьким напрямом реалізацією якого є інтонаційно організований звук, ми розглянемо основні положення щодо його функціонування та ролі в багаторівневому суспільно-ідеологічному просторі. Як зазначає О.Капічіна, структуро-творчим фактором музики є звук та час, тому музичне буття музики має одночасно координати як простору так і часу². Це чітко вказує на те, що музичне мистецтво є відтворенням часового мистецького напрямку на відміну від просторових (архітектура, скульптура, живопис) та просторово-часових (танок, пантоміма, драматичне мистецтво). Розглядаючи звук як акустичне явище, зі всіма його фізичними характеристиками (довжина хвилі, частота коливання, тембр і т.д.) стверджувати, що він є музичним не можливо. Звук стає музичним лише в тому випадку, коли він включений в інтонацію, тобто стає інтонаційно-організованим музичним звуком. Отже, інтонаційний звук автоматично набуває просторових координат, а відтак і часо-

¹ Культурологічний словник / За ред. В.І.Рожка, О.В.Антонюка. – К.:НМАУ. – С.317.

² Капічіна О. Проблема музичного семіозису в контексті філософії музики [Електронний ресурс]. – Режим доступу: fd.snu.edu.ua/info/files_articles/collection_14/article15.pdf.

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України вихарактеристик, оскільки єдиною умовою усвідомлення інтонації є її розгортання в часі.

Пройшовши тривалий еволюційний шлях сформувалася чітка структура звука, а саме: сигнал (як явище, що має фізичні характеристики) – знак (як результат графічної фіксації звукового комплексу) та символ (як сутність, що має смислове наповнення). Відтак, як зазначає О.Капічіна, музика, як мистецтво, є знаковою реальністю, що фіксує подію за допомогою звуку, інтервалу, ритму, метру і т.д.¹. В результаті таких висновків зазначимо, що втіленням образно-часових ознак буття музики є не лише інтонація, а ритмоінтонаційний комплекс, що дає можливість багатогранного та повноцінного функціонування музичного мистецтва як такого.

Встановити початок відліку функціонування музичного мистецтва досить складно, а то і взагалі не можливо, оскільки музика, як мистецький напрям, є явищем процесуально-темпоральним. Чітко стверджувати можна лише те, що такий мистецький напрям як музика пройшов тривалий шлях становлення, розвитку та соціальної адаптації, що зумовило його функціонування, на ранніх стадіях, як невід'ємного елемента синкретичного дійства. Звідси, **синкретизм** (від гр. – складене з частин, поєднане) – категорія, що означає сукупність пов'язаних між собою елементів, які складають цілісний об'єкт. У філософії синкретизм – різновид еклектизму, поєднання різнобічних, суперечливих, несумісних, часто протилежних поглядів².

Формування нових соціальних стандартів, зміна суспільно-ідеологічних нормативів первісного устрою змушують

¹Капічіна О. Проблема музичного семіозису в контексті філософії музики [Електронний ресурс]. – Режим доступу: fd.snu.edu.ua/info/files_articles/collection_14/article15.pdf.

² Філософія. Словник-довідник : навчальний посібник / за ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця ; редкол.: І. Ф. Недольний, В. А. Бітасв, І. В. Кузнецова, В. Ф. Баранівський, В. В. Пархоменко, Г. Б. Черушева. – 3-є вид., доп., випр. і перероб. – К. : НАКККиМ, 2011. – С. 346.

до виокремлення з первісно-синкретичного дійства в самостійні мистецькі напрями 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 груп¹.

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 фольклорному середовищі, спосіб)².

У процесі суспільної організації музичного мистецтва сформувалося ряд його класифікаційних принципів, у результаті чого воно виокремилось 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 мистецтві³.

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

¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 252.

² Там само. – С. 253.

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. 185.

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України тяжіють до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації сталих художніх тенденцій¹.

3. Академічне – універсальний напрям 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 мистецтва². 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 жанру³.

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

¹ 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.

² 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.

³ 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.

– 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.)¹.

– 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 групі².

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 поняттєвої системи музичного мистецтва закладено два важливі аспекти: загальний та одиничний, кожен з яких дає можливість його класифікації на різних концептуально-аналітичних рівнях. Відтак, аналізуючи загальні³ функції музичного мистецтва В. Холопова виділяє наступні – функція відображення дійсності, яка в розрізі синтезує: відображення ідеї, відображення емоцій, відображення предметного світу⁴.

Відображення ідеї – музичне мистецтво розглядається як віддзеркалення суспільно-ідеологічних стандартів певного соціуму⁵. Відтак у результаті соціополітичних, релігійних та інших чинників, у площині музичного мистецтва від-

¹ 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.

² Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 258.

³ Загальні функції – модель, яка ототожнює в собі певний комплекс більш дрібних класифікаційних структур.

⁴ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб. : Лань, 2000. – С. 7-8.

⁵ Там само.

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України бувається 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 Задніпров'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 реципієнта¹.

Відображення предметного світу – відбувається за рахунок повного або часткового моделювання факторів зовнішнього середовища (відображення певного звукового комплексу засобами музичного виконавства: спів птаха, тупіт ніг і ін.)².

У процесі суспільної адаптації, сформувалися більш вузькі і загальні функції музичного мистецтва, а саме:

1. **Суспільно-перетворююча** функція (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.

¹ Там само.

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

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

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

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

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

6. **Комунікативна** функція – мистецтво як повідомлення і спілкування.

7. **Виховна** функція – формування цілісної особистості.

8. **Гедоністична** функція – функція насолоди.

9. **Дидактична** функція – музичне мистецтво як система засобів виховання емоцій та естетичних ідеалів.

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

11. **Соціальна** функція – формує ідеологічні та моральні принципи соціальних мас, маргінальних груп і інститутів, індивідуальних проявів особистості¹.

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, функції музичного мистецтва, синкретизм, синтез.

Запитання

1. Синкретичні та синтетичні форми музичного мистецтва.

¹Там само.

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

Література

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. – 182 с.

2. 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.

3. 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.

4. Кияновська Л. О. Стильова 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.

5. 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.

6. Сохор А. Музыка как вид искусства / А. Сохор. – М. : 1961. – 133 с.

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

8. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с. – (Мир культуры, истории и философии).

2. АВТЕНТИЧНІ ФОРМИ ВИКОНАВСТВА ЯК УМОВА РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНО- АКАДЕМІЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Важливою частиною культури, незалежно від її національних витоків та особливостей, матеріальних і духовних надбань є музичне мистецтво, важливу частину якого становить традиційно-автентичні виконавські форми. Цей напрям є відображенням значної частини культурно-національного надбання, його історичних витоків і специфіки розвитку синкретичних жанрів музичного мистецтва. Саме автохтонність, як прояв самотності національності, є джерелом, що формує і визначає подальший шлях розвитку всього культурного надбання, а музичного мистецтва особливо.

2.1. СКОМОРОШЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

В аналізі будь-якої культури представлено, 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 українського етносу, то його специфіка і особливості функціонування зумовлені численними факторами, домінуючим серед яких є оптимальне географічне розташування. 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

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України прояви як матеріальному так і духовному прояві¹. Відтак твердити, що культурні і матеріальні здобутки, включаючи, звичайно, 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.

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 нової держави – радикальний відхід від язичницького світогляду спонукав до детермінічно впроваджених тенденцій переймання основ усіх державних систем, в тому числі і музичної². Відтак відбувається розподіл мистецтва на два типи: світський та церковний. Світський напрям є відображенням етосу слов'янських світоглядних концепцій, що сформувалися на ґрунті язичницьких моделей буття з їх синкретичною основою³. 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 й надалі знаходять своє відображення у фольклорних пластах музичної культури Київської Русі. Щодо церковного напрямку (хорового співу), то він розвивався в контексті професійного академічного музичного мистецтва України, ґрунтуючись на релігійних канонах християнства з основою хорового співу.

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

² Там само. - С. 23.

³ 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.

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 року¹. 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 визначили їх як елемент язичницької культури, які категорично заборонялася релігійними канонами християнства. Нова для Київської Русі² релігійна основа – християнство, визнавала щодо власних релігійних уподобань світське мистецтво у лиці народних боянів з відповідним інструментарієм³. 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 тому числі. Як форма протистояння різним утискам та неправомірним нормам існуючого суспі-

¹ 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.

² 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.

³ 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].

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України
льного устрою, скомороство було визнано як бісівський елемент, що не є допустимим канонами християнства.

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

– Скоморохи – назва мандрівних акторів (співачи, музиканти, танцюристи, акробати, дресирувальники диких звірів) у Давній Русі¹.

– Скоморохи – середньовічні музиканти, актори-лицедії, перші представники світського професійного мистецтва на Русі, репрезентанти своєрідної міжнародної родини, до якої входили міми, шпільмани, гістріони, ваганти, жонгльери, гоети та ін.².

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»³. 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» (“scaramuccia”) 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.

В результаті закріплення скоморошого мистецтва в практиці міжнаціонального виконавства, було утворено чисельні синонімічні комбінації даної назви. Відтак у Білорусії

¹ 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.

² 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.

³ 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.

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 усно-оповідну 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 виділимо наступні:

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

– XV–XVII століття – до традиційно існуючих додаються скрипелі й орган¹.

Як форма колективного музикування із засадами професійного інструментального виконавства, скомороша традиція зайняла чільне місце в 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 археміми². 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»³. У Луцьку, Клевані, Воло-

¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

² 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.

³ Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В. Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України димирові 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, Изяслава Мстиславовича, Всеволода Мстиславовича, Володимира Святославовича були придворні скомороші колективи¹. 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.². А. С. Фамінцин визначав епоху до середини XVII ст. як епоху скоморохів³.

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 трієстих музик, ансамблів й оркестрових колективів західно-європейського складу⁴.

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.

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

² Там само. – С. 34.

³ Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб., 1995. – 535 с.

⁴ 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 синкретизм¹ 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. Відтак скомороший репертуар поділявся на дві функціональні ланки:

– оригінальний скомороший репертуар²;

¹ 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. Наймовірно швидкий темп впливав на виконавську манеру як співаків, так і музикантів виконавців [7, с. 14–15].

² Оригінальний скомороший репертуар поділявся на первинні скоморошини (ті, в яких скоморохи проявляли себе як незалежні автори) та

– 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, глум, емоційна відкритість, соціальна загостреність.

Манера виконання – творча, розкута, імпровізаційна.

Головна ознака скоморошини – 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)¹.

Відтак зазначимо, що мистецький напрям, представлений до огляду, займає достатньо вагому роль у становленні та визначенні пріоритетів розвитку українського інструментального виконавства. Маючи в своїй структурo-творчій основі, передусім, емпіричні ознаки (оскільки функціонування заявлених виконавських форм представлені здебільшого в літописній літературі) даний напрям фокусує увагу на домі-

вторинні – пародійні опуси, музична мова яких втілювала в собі елементи різних жанрово стилістичних площин культури [7, С. 8–9].

¹ 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.

нуванні 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

1. Дати аналіз такому явищу як «скоморохи» у контексті світського та релігійного світогляду українців.
2. Зробити класифікацію форм музикування та інструментарію скоморошних колективів.

Література

1. 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.
2. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – М.: Знак, 2006. – 472 с.
3. Зинькевич Е. Смеховая парадигма украинской музыки / Елена Зинькевич // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры : сб. ст. – Нижний Новгород, 2001. – С. 270–283.
4. 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.
5. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В. Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.
6. 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.
7. 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.
8. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб., 1995. – 535 с.
9. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

2.2. 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 музика – 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 контакті¹. В основі традиційного мистецтва покладено дотримання звичаєвої традиції певного етносу. Звідси, **звичай** – один з найістотніших елементів традиції, втілений у стійких загальновизнаних 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 суспільства².

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)³. Характерною ознакою традиційного музичного

¹Філософія. 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. – С. 396.

² Там само. – С. 145.

³Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 145.

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. Відтак виокремлюючи музичний матеріал з генетично сформованої площини у авторську, відбувається його інтерпретація, що призводить до перманентного переосмислення автентичності, як мистецької категорії.

Головною формою традиційного колективного музичування 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 ансамбль¹. 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», «гусляші» та ін.².

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. Як свідчить практика функціонування да-

¹Безклубенко 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.

² Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 176.

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України
ного виду музикування, кількісний склад колективу мав такі
напрямки:

– Сольна – використовується здебільшого в практиці
обслуговування рекреативних дійств одним інструменталіс-
том – скрипалем, бандуристом, лірником, цимбалістом, що
пов'язувалося із платіжною спроможністю замовника.

– Дуетна – ансамблі зі скрипкою (скрипка - бас; скрипка
- бубон).

– Терцетна – характерним є функціональна градація
виконавців: скрипка прима, скрипка-секунда, скрипка бас¹.

– Подвоєна – дублювання партії виконавця аналогічним ін-
струментом (дві скрипки, двоє цимбал і бубон).

– Варіативна – до цієї форми належать троїсті ансамблі
розширеного складу, які утворюються від поєднання двох
(або більше) колективів у єдину виконавську форму.

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

Починаючи з другої половини XIX століття відбуваєть-
ся потужна трансформація даного виду колективного музи-
кування. Причиною цього стало виокремлення в площині
інструментального мистецтва, насамперед, ансамблів захід-
ноєвропейського типу та створення еклектичних форм ко-
лективного музикування із залученням різного інструмента-
рію. Відтак такі форми ансамблевого виконавства, як троїсті
музики зберегли свою первинну сутність (як елемент тради-
ційної 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 непохит-
ного стереотипу традиційного ансамблевого мистецтва укра-
їнців.

¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло
Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 176.

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 поняттєвого апарату, комплекси синонімічних комбінацій, формується певна термінологічна невпорядкованість, що, інколи, диференціює єдину поняттєву систему на окремі, етимологічно-розбіжні поняття. Відтак, досліджуючи основи традиційного музикування українців, обов'язковим є вивчення комплексу наукових напрямів, серед яких домінуючим є фольклор.

Фольклор – первісно успадкований від предків добуток знань та вмінь, зафіксований як у словесних приписах, так і закодований у звичаях та обрядах¹. В результаті соціальної адаптації та численних трансформуючих факторів утворилася похідна форма фольклору – фольклоризм.

Фольклоризм – форма вторинної роботи з автентичними зразками фольклорного матеріалу, його реконструкція, інтерпретація та реалізація засобами аматорського й академічного мистецтва².

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, переважно на традиційність, повільне впровадження нового репертуару зі збереженням переважної уваги до історичного пісенного та танцювального матеріалу, відсутність розмаїття форм і жанрової складової³.

¹ 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.209.

² Хай Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С.16.

³ 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.

Види фольклоризму:

Композиторський – відображення композитором автентизму звучання за допомогою сучасних засобів музичної виразності¹.

Науково-виконавський – передбачає виконання музичного матеріалу у формі оригіналу, з метою його вивчення та популяризації².

Оскільки традиційно-автентичне виконавство є специфічним мистецьким напрямом, 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, а сучасні концертні зали, змінюють природну первинність та особливість автентичних виконавських форм. Таке мистецтво розглядається як загальний стандарт виконання, при якому особливості регіональних стилів (декламація, спів й костюм), простежується з тенденцією до руйнації його іманентних ознак: 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 численним трансформаціям зі сторони інструментальних колективів, які використовують на практиці лише окремі елементи даної музичної тканини, формуючи вже інтерпретований виконавський формат.

Отже, в розрізі аналітичних висновків, можна переконливо стверджувати, що досліджуючи пріоритети розвитку будь-якої етнічної групи, важливою складовою даної струк-

¹Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 17.

² Там само.

турної 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

1. Що включає в себе поняття «Традиційне виконавство»?
2. Визначити позитивні і негативні тенденції фольклоризму
3. Що є основною складовою традиційного виконавства?

Література

1. 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.
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. 4–14.
3. 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.
4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

2.3. КЛАСИФІКАЦІЙНІ ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Музичний інструментарій явище самотутнє 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 напрями як етноорганологія¹ та етноорганомфонія².

В аспекті культурологічних висновків зазначимо, що музичний інструмент – це знаряддя для видобування (виготовлення, виробництва) музичних звуків³. Апелюючи до даного визначення слід зазначити, що музичний інструментарій є поняттям значно ширшого діапазону і є відтворенням, насамперед, топосу українського мистецтва з його різнобарв'ям еkleктичних пошуків та апробацій. Це категорія, яка

¹ Етноорганологія – наука, що визначає народний музичний інструментарій основним об'єктом своїх досліджень [4, с. 20].

² Етноорганомфонія – наука, що досліджує проблему виконавства на традиційних музичних інструментах [4, с. 20].

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.56.

синтезує в собі як емпіричні стандарти музичного виконавства так і академічні мистецькі площини; це надбання одночасно як духовної так і матеріальної культури. Будучи невід'ємною складовою синкретичного дійства, музичний інструментарій виконував магічні, символічні, прикладно-утилітарні, сигнальні, виробничо-трудові функції та з розвитком суспільних відносин, відбувається його соціальна адаптація та функціональне переосмислення, що призводить до стрімкого злету музичного виконавства у просторі мистецьких обривів.

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 настрійкою 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. Агаццарі (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

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України

В. Маййона який поділив усі музичні інструменти на чотири групи за єдиним критерієм – залежно від джерела звуку: 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 звуку. Саме Е. Горнбостель і К. Закс запропонували багатовекторну систему індексації музичних інструментів, яка стала міжнародною мовою інструментознавців. За наявності великої кількості синонімічних, омонімічних, співзвучних назв народних інструментів, раціональний аналіз можна провести лише завдяки відповідному його індексові¹.

Класифікація музичних інструментів

Досліджуючи музичні інструменти, М.Хай використовує структурний та функціональний принцип його аналізу:

– **структурний принцип** – систематизація інструментарію відбувається за принципом його будови (від примітивних до більш досконалих конструкцій);

– **функціональний принцип** – систематизація інструментарію відбувається відповідно до його функції у суспільному середовищі (від участі у синкретичному дійстві до поступового виокремлення в окрему площину музичного мистецтва)².

При аналізі музичних інструментів слід враховувати:

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

¹ Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – 122 с.

²Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 138.

- 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.

Отже, за джерелом звуку музичні інструменти поділяються на такі групи як:

1. **Ідіофони** (самозвучні) – джерело звуку - сам інструмент або окремі його частини;

2. **Мембрафони** – джерелом звуку - мембрана, що коливається;

3. **Хордофони** (струнні) – джерело звуку - струна, що коливається. За конструктивними ознаками поділяються на:

- Прості (безгрифні) – при грі струна не змінює висоти звучання (гуслі, бандура, цимбали);
- Складені (з грифом) – струна вкорочується (ліра, гудок, скрипка);
- з ладком;
- без ладка;

4. **Аерофони** (духові) – джерело звуку - стовп повітря замкнений в резонансному просторі стовбуру інструменту;

5. **Електромузичні (електрофони)** – група музичних інструментів, в яких звук видобувається за допомогою електричних коливань;

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 спі-

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України
льне джерело звука, але відрізняються способом звуковидо-
бування (усередині кожної з груп є підгрупи, як наприклад,
дерев'яні, мідні, клавішно-духові – в групі духових інструме-
нтів тощо).

Різнорідні – інструменти, що належать до різних груп, відмінні джерелом звука і способом звуковидобування (наприклад, струнний інструмент скрипка і духовий кларнет). Різнорідні інструменти (наприклад, орган і баян) інколи наближаються за характером звучання більше, ніж однорідні (скрипка і контрабас)¹.

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:

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

- 1762 рік – Б.Франклін створює прототип сучасних гармонік (Англія);

- 1770 року Х.Г.Кранценштейн та Ф. Киршник створюють механізм з проскакуючих язичків (Австрія, Росія);

- 1790 рік Ф. Киршник виготовляє пангармоніку, елодікон, орган експресив, фісгармонію, еоліну, клавіеоліну, створивши основу для розвитку нового напрямку органології – язичкового портативного інструментарію (Австрія);

- 1818 А. Хьокль та Г. Гренье створюють орган-експресив (Франція);

- 1822 рік – Ф.Бушманом сконструйовано першу ручну гармоніку «Handoline» (Германія);

¹ Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник для вищ. та середніх муз. навч. закладів. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 14.

1829 рік – К. Даміаном створено перший інструмент «Accordion» (Австрія);

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

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

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

- 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 назвемо: Ф.Трієберта, Х. Хазенеєра, К. Альменредера, В. Геккеля і т. д.¹ (Бельгія);

- 1836 рік – А.Рейснер створює праворучну хроматичну гармоніку (Франція);

- 1838 рік – у Відні при виготовленні акордеонів вводиться регістрова система;

- 1838 рік – Ж.Пишно та А.Рейснер розробляють систему повітряного клапанового спуску (Франція);

- 1838 рік – Ф.Вальтер збільшує діапазон акордеона до 4 октав (Австрія);

- середина XIX століття – М.Бауер розробляє конструкцію акордеона «Клавігармоніка», що передбачала незмінність висоти при різносторонньому веденні міхової системи (Австрія);

¹ Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття / Ю. Рудчук. – К., 2006. – С. 35-37.

...як умова розвитку професійно-академічного мистецтва України

- 1859 рік - В.Бретоньєр засновує виконавську школу, яка передбачала розміщення інструмента (гармонієфлюта) на лівому коліні виконавця (Франція);

- 1860 рік – М.Кондратьєв удосконалює систему виробництва ріжків у Росії;

- 1863 рік – Де Віам розробляє школу виконавства, яка передбачала тримання інструмента (гармонієфлюта) на обох колінах виконавця (Франція);

- друга половина XIX століття – П.Сопрані вводить до конструкції, окрім мажорних ще й мінорні акордові функції (Італія);

- 1875 рік М.Белобородов та Л.Чулков розробляють конструкцію хроматичної гармоніки в Росії;

- 1883 рік –В.Андрєєв проводить реформу по вдосконаленню народного музичного інструментарію, Ф.Пасєрбський розробляє оркестрову групу балалайок;

- 1896 рік – Н.Фомін та З.Налімов розробляють оркестрову групу домр (Росія);

- 1898 рік – М.Далаппе – створює конструкцію нового акордеона, який включав в себе діапазон у межах 3 октав правої клавіатури та 48 кнопок лівої клавіатури, яка передбачала наявність повного хроматичного басового звукоряду та акордових функцій у вигляді мажорних, мінорних та септакордових побудов (Італія);

- 1907 рік – П.Стерлігов виготовляє інструмент під назвою «баян» (Росія);

- 1913 рік - Й. Смоленський розробляє нову конструкцію гусел (Росія);

- 1920 роки – з'явилися різні модифікації акордеонів, зокрема інструменти, що включали поєднання клавішної клавіатурою з кнопковою;

- 1927 рік – А. Снегерьев виготовляє у Харкові перші академічні хроматичні цимбали в Україні;

- 1950 рік – І.Скляр, А.Омельченко, С.Баштан удосконалюють виконавські можливості академічної бандури створивши хроматичний інструмент;

- 1989 рік - Р.Гриньків розробляє нову конструкцію академічної бандури;

- 2002 рік Ю.Збандут удосконалює конструкцію кобз, розробивши їх оркестрову групу.

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

1. Назвати основні класифікаційні положення музичного інструментарію.
2. Зробити аналіз основних груп музичного інструментарію.
3. Провести порівняльний аналіз музичного інструментарію в контексті традиційних, народних та академічних форм виконавства.

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: спец. 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: навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2011. – 122 с.
4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К.; Дрогобич, 2007. – 543 с.

5. Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття / Ю. Рудчук. – К., 2006. – 227 с.

6. Незайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988. – 254 с. : нот.

7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. – СПб. : Лань, 2000. – 320 с. – (Мир культуры, истории и философии).

3. ОСВІТНІ ЗАСАДИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТА ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

Генезисна основа камерно-інструментальних та оркестрових виконавських форм українського мистецтва є відображенням значного шляху становлення, розвитку за закріплення в площині світового визнання. Наративні ж матеріали вітчизняного музикознавства відтворюють фактографічну сітку, де превалюють, насамперед, автентичні, синкретично обумовлені виконавські моделі з акцентом на мистецький емпіризм. Перехід на новий щабель мистецького розвитку українського мистецтва передбачає формування потужної освітньо-методичної системи, відображеної діяльністю навчальних закладів. Саме реорганізація освітньої системи, і музичної в тому числі, стала основою формування потужних виконавсько-мистецьких шкіл української культури, що втілені у функціонуванні середніх та вищих навчальних закладів.

3.1. 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 ми-

стецьких 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 музичування.

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. Корсуні;
- 1578 рік – Музичний цех у Кам'янці-Подільському;
- 1580 рік – Музичний цех у Львові;
- з XVII ст. – Музичні цехи у Острозі, Ніжині, Києві,

Золотоноші і т. д.;

– 1736 рік – А. Полуботок організовує в Михайлівці оркестрову капелу, відкриваючи в історії інструментального мистецтва України новий період – період маєткової культури з формуванням професійної освітньої системи з акцентом на тенденції західноєвропейського мистецтва;

– 1723 рік видання посібника «Грамматика музикальна» М. Дилецького. Відбувається процес професіоналізації та академізації інструментального жанру. «Грамматика 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 XIX століття митрополит Гавриїл II затверджує положення, що дозволяє викладання інструментальної музики у освітній програмі навчального закладу. Такі інноваційні зміни стимулювали організацію інструментального колективу, на посаду капелмейстера 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 року¹. 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 XIX 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.

¹ Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – № 6. – 1971. – С. 243.

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. Маркович¹. 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 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 Росії² та підтримки всіх напрямів 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. Акцент діяльності об'єднання було зроблено на:

¹ Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині XIX століття / К. І. Шамаєва. – К., 1996. – С. 54-56.

² Згідно з адміністративним поділом XIX століття, значна частина України входила до складу Російської імперії.

– 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 напрямів (інструменталістів, вокалістів, диригентів);

– стимулюванні композиторської діяльності вітчизняних майстрів¹.

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»¹.

¹ 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. Пфенінгом². 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»³. Підготовка кадрів для потреб 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 інструмен-

¹ 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.

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

³ Там само.

талізму, 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 консерваторії¹. 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 (інструментівка, диригування, читка партитур і т. д.) сформовано повноцінний професійно-академічний напрям камерно-інструментального та оркестрового вітчизняного мистецтва. Із діяльністю оркестрового факультету консерваторії пов'язана історія створення численних мистецьких колективів які сформували новітню сторінку вітчизняного колективного музикування.

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

Запитання

1. Дати характеристику основним освітнім структурам у контексті формування професійного інструментального виконавства України.
2. Яку роль відіграло ІРМТ у становленні професійного музичного мистецтва України?

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.

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. – С. 8.

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 : мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К. : Вид-й дім Дмитра Бурого, 2007. – С. 167–171.
4. Кузьмін М. І. Українська школа музичної майстерності / М. І. Кузьмін. – Вид. 2. – К., 2007. – 60 с.
5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.
6. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – № 6. – 1971. – С. 239–245.
7. Фільц Б. Музичні цехи на Україні XVI – XIX ст. / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – № 17. – 1982. – С. 33–43.
8. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.
9. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині XIX століття / К. І. Шамаєва. – К., 1996. – 110 с.

3.2. МУЗИЧНІ ОБ'ЄДНАННЯ ЯК АСПЕКТ ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИКУВАННЯ УКРАЇНИ

Апелуючи до основних структуротворчих 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 чинників, які безпосередньо чи то 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'єднань.

Важливим 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 – музич-

ні цехи та братства¹. В практиці сучасного музикознавства існує безліч думок і наукових обґрунтувань щодо кожного з даних напрямів, 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 році². 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.

Музичний цех став осередком зародження ансамблевих виконавських форм, головною метою якого було піднесення інструментального виконавства на новий мистецький рівень зі збереженням традиційного аудіального методу навчання³

¹ Кушпет В. Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

² Документи Богдана Хмельницького / упоряд.: І. Крип'якевич, І.Б. утич. – К. : Вид-во АН УРСР. – 1961. – С. 272.

³ Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – С. 22.

та забезпечення фінансами учасників даного об'єднання. 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. 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 інструментарій¹.

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 цехмайстер 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;

¹ Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.

– у разі перешкоди одним музикантом іншому у обслуговуванні певного заходу, винуватець особисто обслуговує дійство, віддаючи гроші братству;

– при вступі музиканта до цеху, обов'язковою 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 церкві¹.

Відтак, цехові майстри мусили обов'язково відвідувати богослужіння, брати участь у релігійних церемоніях. 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 во-ску 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

¹ Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 26.

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)¹.

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 народно-пісенного 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 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.

¹ Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 26.

Відтак у Кам'янець-Подільському у кінці XVI століття функціонували скриповий та гусярський цехи. Вже у другій половині цього століття розгорнули свою діяльність італійські майстри скрипок, згодом цілі скрипові школи з'явилися у Франції, Німеччині, Польщі, Чехії, а завдяки багатьом факторам вони потрапляли і на Україну. Дослідник І. Фундуклей у «Статистичного опису Київської губернії» вказує про діяльність в Києві цехового об'єднання по виготовлення фортепіано 1852 року¹.

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 напрямів 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) реміс-

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

ничої форми діяльності розглядаються як окрема категорія бандурного мистецтва і не мають реального зв'язку із діяльністю старцівських об'єднань.

Бандурництво

Бандурництво – форма світського музикування зрячих бандуристів, які належали, переважно, до міських ремісничих об'єднань, або були на службі при поміщицьких дворах, та вельмож¹. Для даного напрямку характерним є акцент, власне, на світській формі мистецького прояву (на відміну від старців, де основою є мистецька сакралізація), яка існувала 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)²;

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 настроювалися на звучання тієї ж бандури;

¹ 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.

² Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – С. 46.

– 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 функцію з дотриманням темпо-ритмічного та ладо гармонічного ансамблевого виконавства)¹.

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 Каетана Віторда, який у 60-х роках XVIII століття при дворі цариці Катерини II давав уроки 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 відведеній 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 про-

¹ Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – С. 31.

фесійного академічного напрямку колективного бандурного виконавства – капел¹.

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)². Серед музичних об'єднань, характерних для 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 містами³.

Визначальним у професіоналізації та академізації бандурного виконавства та його колективних форм музикування стала діяльність Г. Хоткевича⁴, 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.

¹ 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.

² Там само.

³ Русов А. Торбанисты: Грегор, Каэтан и Франц Видорты / А. Русов // Киевская старина. – 1892. – Март. – С. 365–380.

⁴ 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].

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 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 бандуристів¹. Синонімічні утворення даних назв передбачали такі комбінації як: гурт, товариство, братство, цех.

На відміну від музичних цехів, що діяли як невід'ємна складова міського ремісничого забезпечення, активно розвивалася потужна форма колективного виконавства – старцівство². 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 ві-

¹ Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

² Старцівство – форма суспільної поведінки: об'єднувалися люди за спільною метою, ідеологічними інтересами, а також фізичними вадами.

дмінність від усіх інших виконавських форм українського музичного мистецтва¹.

Головною концепцією старцівського 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. Інструментальну частину (формування світського репертуару у вигляді інструментальних мелодичних побудов – танців). Музичними інструментами 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;

¹ Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

– 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 – (панотці¹, панмайстри², 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 (центральный 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 скарбника³ та ключника⁴);

¹ Панмайстер – синоніми: «педагог», «співець-музикант».

² Панотець – назва аналогічна поняттю «вчитель», «наставник».

³ Скарбник – людина, що відповідає за ведення фінансів цеху.

⁴ Ключник – людина, що відповідає за збереження заробітку співців.

- поводитир – людина, що приставлена до співця, з метою його супроводу (найманий робітник, який отримував за свою роботу гроші. Попередньо з батьками чи опікунами поводитира укладалася домовленість: про термін роботи (не менше року), про зобов'язання старця годувати, одягати та виплатити певну суму. Оплата залежала вона від віку та досвіду поводитира. В обов'язки поводитира входило водити старця та попереджати від небезпеки. Поводир не мав права перебувати на цехових сходах та ритуальних діях. Він не повинен був жебрачити чи виконувати будь-які інші принизливі вимоги свого господаря. Саме статус найманого робітника був відмінною рисою між поводитирем та учнем. Особливих вимог до залучання поводитирів 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 напрямом 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.

Аксіомою дослідження є визначення значної ваги музичних об'єднань у становленні та розбудові професійної му-

зично-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

1. Охарактеризувати музичні об'єднання в контексті культурно-освітнього та економічного функціонування України.
2. Охарактеризувати музичний цех в аспекті професіоналізації та академізації інструментального виконавства України.
3. Здійснити порівняльний аналіз старцівських та бандурницьких об'єднань.

Література

1. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.
2. Документи Богдана Хмельницького / упоряд.: І. Крип'якевич, І.Б. Утич. – К. : Вид-во АН УРСР. – 1961. – 739 с.
3. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – 180 с.
4. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.
5. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – 1971. – №6. – С. 239–245.
6. 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.
7. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.
8. Фільц Б. М. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – К. – 1982. – № 17. – С. 33–45.

4. ФОРМИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТА ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРОЯВІВ

Зазначені тенденції загальнокультурного розвитку яскраво проявилися в одній із потужних мистецьких ланок – камерно-інструментальному та оркестровому мистецтві України. Існуючи, здебільшого, у формі емпіричних концепцій, інструментальна культура активно звільняється від наративності функціонування і вступає в нову фазу розвитку та процесуальності. Відтак генезисною основою її структури стає новий, усвідомлено-спроектований формат функціонування – площина професійно-академічної інструментальної культури. Нова парадигма, спроектована загальнокультурними тенденціями епохи, створює відповідний формат інструментального мистецтва, де превалюють детермінічно-обумовлені моделі мистецького руху – з акцентом на формування європейських стандартів оркестрового музикування: створення потужної виконавської школи, використання вдосконалених зразків музичного інструментарію, переосмислення репертуарної площини з акцентом на створення оригінального репертуару, характерного для традиції виконавської практики і т. д. У просторі українського інструментального мистецтва з'являється нова площина оркестрового виконавства, відображена багатограним проявом у формі численних напрямів у вигляді академічно-симфонічних колективів, різних виконавських форм традиційного музикування, пластом самодіяльних колективів, обрамлених еkleктичними тенденціями щодо складу та репертуару, тенденціями міжнародного мистецтва у діяльності гастролюючих колективів та ін. Усе це знайшло своє відображення і раціонально-вмотивоване підкріплення не тільки в історії інструментальної практики української традиції а й у загальному тоposі вітчизняної культури.

4.1. АНСАМБЛЕВІ ФОРМИ ВИКОНАВСТВА ВІЙСЬКОВИХ УГРУПОВАНЬ. КОЗАЦЬКА ДОБА.

З утворенням Української козацько-гетьманської держави (1654–1764 р.) козацькі військові полкові угруповання набирають нових ознак, де чітко проявляється збалансована структурність адміністративно-територіального, судового та військового устрою. Кожний з полків складався з 500–600 осіб та поділявся на сотні, а ті своєю чергою – на курені¹. На чолі полкових угруповань стояв полковий уряд – вища цивільна і військова адміністрація до обов'язків якої входило складання територіально-полкового устрою та створення мережі полкових військових музикантів. Як форма колективного музикування, полкові козацькі музичні об'єднання являли собою:

- колективи з довільним кількісним складом (обмежень щодо кількості виконавців у колективі не передбачалося);
- колективи різні за функціональними обов'язками;
- як однорідні так і змішані форми музикування (залежно від наявності інструментарію)²;
- форма організації колективного музикування, яка не передбачала відповідної системи щодо освіти та комплектації оркестрових колективів (за винятком хіба що спеціально створених шкіл та цехів при полках)³.

¹ Горенко-Баранівська Л. Військова музика компанійських полків другої половини XVII – XVIII ст. на терені лівобережної України / Лариса Горенко-Баранівська // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К.: Поліграф. центр «Фоліант». – 2005. – Т. VII. – с. 210-214.

² Описуючи весілля Тимоша Хмельницького, дослідник С. Венгрженівський дає перелік таких виконавців як: органіст, три скрипалі та пузаніст (скоріше за все, це був торбаніст) [Ошибка! Источник ссылки не найден.].

³ Житецкий П. Старинная запись народных малороссийских дум с обзоров вариантов к ним / П. Житецкий // Киевская старина. – 1893. – Февраль. – С. 293–318.

Значення музичного мистецтва в традиції козацького побуту розглядалося на рівні державної символіки, оскільки до полкових клейнодів належав і музичний інструментарій у складі: сурми (або ж труби) – під віданням сурмача (трубача) та литаври – військові клейноди полку, що знаходилися у довбиша (довбуша). Їх було взято за традиційне зображення на полковій печатці¹. Литаври (тулумбас, котли - розрізнялися як за розміром, так і кількістю виконавців - від одного до восьми)², мали полі-функціональне значення – як засіб міжполкової комунікації та як музичний інструмент.

До складу полкової військової музики входили:

- трубачі (трембачі або тренбачі), сурмачі;
- довбиш (литаврщик);
- виконавці на шумових інструментах;
- співаки-заспівувачі;
- гобоїсти (з середини XVIII ст.);
- бандуристи;
- гусярі;
- цимбалісти;
- виконавці на волинках³.

Кількісний склад колективів був довільним: від двох до дев'яти виконавців і більше на чолі зі старшим музикантом (капельмейстером), здебільшого трембачем⁴.

¹ Горенко-Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII – XVIII ст.(на прикладі Миргородського полку 1648–1782 року) / Лариса Горенко-Баранівська // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – Т. IV. – К. : Поліграф. центр «Фоліант», 2005. – с. 299-306.

² Черкаський М. Л. Українські народні інструменти / М. Л. Черкаський. – К. : ДАККіМ, 2005. – 262 с.

³ Там само.

⁴ Горенко-Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII – XVIII ст.(на прикладі Миргородського полку 1648–1782 року) / Лариса Горенко-Баранівська // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – Т. IV. – К. : Поліграф. центр «Фоліант», 2005. – с. 299-306.

У другій половині XVIII ст., на Лівобережжі України було організовано низку музично-педагогічних закладів, які готували музикантів для козацьких полків: Глухівська музична школа, «Школа черкаської музики», при Воронежській духовній семінарії, школа «Вокальної музики», у слободі Орловщина, музична школа при Київському магістраті¹.

В основі діяльності полкових музикантів було підписання з ними контракту, який визначав термін їхньої служби. Як і всі військовослужбовці, вони отримували відповідну плату щорічного нарахування «грошове і хлібне жалування», яке накопичувалось за рахунок зібрань з цивільного населення у грошовій та формі провіанту. Окрім такого розрахунку, музиканти отримували мундир, який видавався в кінці кожного поточного року. До того ж вони користувалися певними привілеями у вигляді житлових розташувань на рівні з дворами полкової та сотенної старшини, та підвищення рангу служби до старшинських посад².

Маючи за основу поліфункціональність застосування, вона розподілялася на такі основні різновиди:

Офіційно-церемоніальна функція – супровід церемоній (обрання гетьмана та його старшини)³.

¹Горенко-Баранівська Л. Музично-освітня справа в Україні другої половини XVII – XVIII ст. / Лариса Горенко-Баранівська // Українознавство : науковий громадсько-політичний культурно-філософський педагогічний журнал. – К. – 2005. – Число 2. – с. 234-237.

² Горенко-Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII – XVIII ст.(на прикладі Гадяцького полку 1648–1782 року) / Лариса Горенко-Баранівська // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К.: Поліграф. центр «Фоліант». – 2005. – Т. VI. – с. 206-214.

³ Описуючи візит одного з послів до Б. Хмельницького вказано: «Під звуки труб, бубнів і сурм, повели мене до Лабунків» [Ошибка! Источник ссылки не найден.]. Прикладом також є передача Б. Хмельницьким у 1657 році в Чигирині гетьманських клейнод своєму синові Юрію: «Звучали урочисті марші, величальні мелодії, гімни тощо» [6].

Сигнально-фанфарна та службово-стройова функція – ведення офіційного церемоніалу. Під час бойових дій та походів її роль полягала у зборі війська, оповіщення його сигналом про небезпеку, та супроводження стройової підготовки військовослужбовців. Домінуючими в таких випадках були литаври та труби (закличні військові розпізнавальні сигнали труб, сурм та барабанний бій, фанфарні вітальні та розпізнавальні сигнали парламентарів, сигнальна музика офіційного церемоніалу)¹.

Побутово-розважальна – широко застосовувалася в побуті гетьмансько-старшинського середовища².

Концертно-розважальна – публічні концертні виступи військових музикантів³.

Особливої уваги потребує такий фактор військової полкової музики як кобзарі–бандуристи. Переважали серед таких музикантів – сліпі виконавці, які з різних причин отримали відповідні вади – чи то вроджені, чи набуті під час бойових дій. Дані 1711 року свідчать про прийняття сліпих музикантів і оплати їх діяльності на рівні зі зрячими⁴. Такі виконавці були надзвичайно обдарованими. Користувалися по-

¹ У спогадах Ф. Кисляківського читаємо: «Майже кожного дня ми бачили козаків на конях з піками. Похід їх завжди супроводжувався співом, барабанами і дудками» [Ошибка! Источник ссылки не найден.].

² Л. Горенко-Баранівська зазначає: «У мастьках генеральної старшини звучала танцювальна музика», або ж: «Грالی на кобзах, скрипках, ваганах, лірах, басах, цимбалах, козах, свистіли на сопілках, свистулях – грали й танцювали» [5].

³ Горенко-Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII – XVIII ст. (на прикладі Переяславського полку) / Лариса Горенко-Баранівська // Українознавство : науковий громадсько-політичний культурно-філософський педагогічний журнал. – К. – 2005. – Число 1. – с. 136-140.

⁴ Житецкий П. Старинная запись народных малороссийских дум с обзоров вариантов к ним / П. Житецкий // Киевская старина. – 1893. – Февраль. – С. 293–318.

вагою як серед війська, так і серед простого народу, їм навіть надавався статус офіційних військових.

Діяльність такого виду музикування як військова полкова музика, а разом з нею і особливості військової полкової культури існували до 1775 року, а з виданням указу про ліквідацію гетьманства й розподілу Російської держави на 41 губернію припиняє свою діяльність, як офіційної установи. З 1783 року колишні козацькі полки було перетворено на регулярні полки російської армії. Царськими указами 1774 року – було остаточно скасовано Запорізьку Січ. Усі військові клейноди козацької та гетьманської влади було конфісковано та перевезено до Москви¹.

Скасування полкового устрою Гетьманщини істотно порушило мережу військових полкових музикантів на території України, але не ліквідувало її одразу, їх діяльність простежується ще протягом досить тривалого періоду, який дослідниця Л. Горенко-Баранівська називає як «Галузь культурно-музичного життя в Україні», що діяла до середини XIX століття².

Ключові слова: гетьманське середовище, кобзарі-воїни, функції музичного мистецтва.

Запитання

1. Принцип функціонування колективного музикування в козацькому середовищі.

¹ Горенко-Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII – XVIII ст. (на прикладі Переяславського полку) / Лариса Горенко-Баранівська // Українознавство : науковий громадсько-політичний культурно-філософський педагогічний журнал. – К. – 2005. – Число 1. – с. 136-140.

² Горенко-Баранівська Л. Військова музика компанійських полків другої половини XVII – XVIII ст. на терені лівобережної України / Лариса Горенко-Баранівська // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К. : Поліграф. центр «Фоліант». – 2005. – Т. VII. – С. 210-214.

2. Класифікація інструментарію даного періоду.
3. Зробити характеристику основних функцій музичного виконавства за козащини.

Література

1. Бондар О. Мужичький генерал. Креснаство Черкащини / О. Бондар. – Черкаси: Сіач, 1996. – 41 с.
2. Бушин М.І. Витоки державності. Чигиринщина / М. Бушин. – Черкаси: 2006. – 95 с.
3. Горенко-Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII – XVIII ст.(на прикладі Миргородського полку 1648–1782 року) / Лариса Горенко-Баранівська // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – Т. IV. – К. : Поліграф. центр «Фоліант», 2005. – с. 299-306.
4. Горенко-Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII – XVIII ст.(на прикладі Гадяцького полку 1648–1782 року) / Лариса Горенко-Баранівська // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К. : Поліграф. центр «Фоліант». – 2005. – Т. VI. – с. 206-214.
5. Горенко-Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави другої половини XVII – XVIII ст. (на прикладі Переяславського полку) / Лариса Горенко-Баранівська // Українознавство : науковий громадсько-політичний культурно-філософський педагогічний журнал. – К. – 2005. – Число 1. – с. 136-140.
6. Горенко-Баранівська Л. Військова музика компанійських полків другої половини XVII – XVIII ст. на терені лівобережної України / Лариса Горенко-Баранівська // Збірник наукових праць Науково-дослідного інституту українознавства. – К. : Поліграф. центр «Фоліант». – 2005. – Т. VII. – с. 210-214.
7. Горенко-Баранівська Л. Музично-освітня справа в Україні другої половини XVII – XVIII ст. / Лариса Горенко-Баранівська // Українознавство : науковий громадсько-політичний культурно-філософський педагогічний журнал. – К. – 2005. – Число 2. – с. 234-237.
8. Іванов В. Січова співацька школа / В. Іванов // Музика. – 1992. – № 3. – С. 28–29.
9. Іванов В. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. / В. Іванов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 289 с.
10. Максимович М. А. Вибрані твори / М. А. Максимович. – К., 2004. – 359 с.
11. Путівник. – К. : Черкаський благодійний фонд «Золота підкова», 2007. – 232 с.

Музичне мистецтво військових угруповань Російської імперії в Україні

Після ліквідації гетьманства 1783 року, реформації козацьких військ, розподілу Російської імперії на губернії, – військові угруповання регулярних військ посіли чільне місце в соціально-політичному, економічному та музичному житті сучасної України. Полкові оркестрові колективи були обов'язковим атрибутом військового церемоніалу, тож увага військової канцелярії була сконцентрована, насамперед, на підготовці і добору професійних оркестрових музикантів. Особливого значення для активізації культурного життя країни набула діяльність військових музичних колективів Роменського, Кременецького, Охтирського та інших полків, про що свідчать рукописи О. Дзбанівського¹ та літературна творчість І. Левицького². Державою провадилася активна політика з підтримки та розвитку військової музичної культури. 1805-го року видано низку постанов, серед яких «Циркулярне положення Міністерства внутрішніх справ про відкриття військових закладів» в 10 губерніях Російської імперії³. Військовою кампанією було передбачено низку освітніх, зокрема й музичних, заходів щодо підготовки службовців. У фондах ЦДІА зберігається указ Сенату Воєнної колегії і Штатс-кантори про зарахування до гарнізонних шкіл дітей солдатів

¹ Дзбанівський О. Т. Чернетка, 1934 р.] // ЦДІАК. – Ф. 6. – №541; Ф. 39. – №99; [Шумові інструменти. Чернетка] // ЦДІАК. – Ф. 67. – №102.

² Левицкий И. Старосветские батюшки и матушки : повесть / И. Левицкий // Киевская старина. – 1885. – Январь. – С. 133–156; Ноябрь. – С. 466–519; Август. – С. 634–681

³ Наддніпрянська Україна // Енциклопедія українознавства : у 10 т. / гол. ред. проф. д-р В. Кубійович. – Т. 6. – К. : Молоде життя, 1970. – С. 39.

і драгунів та про встановлення для них окремого жалування¹. При кадетських корпусах у Києві, Одесі, Полтаві, Сумах, Чугуєві, Єлисаветграді, поряд із викладанням загальновійськових дисциплін здійснювалася підготовка військових музикантів. Офіцери забезпечували належні умови для навчання, дбали і про музичне навчання своїх підлеглих. Військовими оркестрами керували як самі оркестранти, так і спеціально підготовлені диригенти у тому числі й іноземці². Оскільки у документах військової канцелярії не було чітких розпоряджень, кількість музикантів у кожному полку не обмежувалася.

Характер музичної діяльності військових колективів за період їх існування від гетьманської доби не зазнав значних змін. Окреслимо її основні функції:

Офіційно-церемоніальна – супровід церемоній, ранкових розводів, зміна караулів та організація руху колони військовослужбовців.

Службово-стройова – супровід повсякденного військового життя.

Побутово-розважальна – виконання побутового репертуару, участь у різних парадних дійствах, театральних постановках та концертах, починаючи від урочистих зустрічей та оглядів, закінчуючи балами й гуляннями³.

Залежно від функціональних характеристик музичного виконавства, відбувалося формування і репертуарної складової. Відтак репертуар являв собою матеріал:

– для супроводу кінної дивізії (для помірної ходи і для ходу риссю);

– для піхоти;

¹ Справа Сенату Воєнної колегії і Штатс-контори про зарахування до гарнізонних шкіл дітей солдатів і драгунів та про встановлення для них жалування 1735–1737 років // ЦДІА. – Ф. 59. – Оп. 1. – Сп. №522. – Лл. 1–34.

² Луїджі Неграто італійський капельмейстер військового оркестру при полках Сьомої дивізії в м. Дубно².

³ Нехорошев с. С. Краєзнавчі замітки // ДАЧО. – Р. 5585. – Оп. 1. – Сп. №1, 5, 10, 51, 62.

– оригінальні твори для духових інструментів В. Вурма – «Збірник російських гвардійських полкових маршів», «Збірник нот піхотних сигналів, боїв та маршів», «Збірник 12 фронтових п'єс для щойно введених ріжків із клапанами»¹.

У другій половині XIX століття відбувалося постійне збагачення складів військових та цивільних оркестрів. Після закінчення терміну строкової служби більшість військових оркестрантів або ж залишалися працювати у військових музичних колективах, або ж продовжували свою діяльність уже поза межами військових частин, зокрема у поміщицьких оркестрових колективах у сфері домашнього музикування.

Військові оркестрові колективи XIX століття за своєю структурою поділялися на:

– однорідні колективи – представлені інструментами духової групи;

– змішані – представлені духовими, струнними (балалайкова група) та язичковими (гармошки) інструментами².

З другої половини XIX століття інструментарій духових колективів доповнюється видовими та менш традиційними для військових оркестрів дерев'яними інструментами, що приводить до тембрального та фактурного збагачення звучання. Поряд із флейтою з'являється флейта-пікколо, кларнет, фагот, валторни. Суттєво змінюється і склад колективів – кількість музикантів зростає навіть до 140 виконавців³.

Функції військового полкового музикування змінюються після реорганізації військової системи 1874 року – коли

¹ Посвалюк В. Т. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі / Посвалюк В. Т. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2008. – № 1 (1). – С. 112–118.

² Нехорошев с. С. Краєзнавчі замітки // ДАЧО. – Р. 5585. – Оп. 1. – Сп. №1, 5, 10, 51, 62.

³ Липаев И. Оркестровые музыканты / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 2. – С. 34–39; 1912. – № 27–30. – С. 609–614.

введено загальну військову повинність у Росії (відтак діяльність полкових оркестрів стала визначатися згідно військового статуту). З 1917 року відбувається відокремлення військових частин російської армії в українські військові корпуси, що відкрило нову сторінку в історії військового музикування України.

Отже зазначимо, що військова полкова музика у практиці українського інструментального мистецтва зайняла чільне місце, оскільки:

- відбувався потужний процес популяризації музичного мистецтва на значних територіях України;

- завдяки діяльності військових полкових оркестрів відбувався процес популяризації музичного інструментарію та закріплення його в практиці українського інструменталізму;

- полкові оркестрові колективи стали основою введення до традиційних форм колективного виконавства українців європейського інструментарію (більшою мірою духового), що дало поштовх до утворення похідних форм ансамблевого мистецтва і закріплення їх в традиції українського інструменталізму;

- завдяки розгалуженій освітній системі полкової музики, в Україні відбувався активний процес консолідації музичного мистецтва;

- жанрово-тематична специфіка військового репертуару дала поштовх до асиміляційних тенденцій репертуарної площини традиційно-існуючих форм колективного музикування.

Ключові слова: військовий церемоніал, військові музичні жанри.

Запитання

1. Охарактеризувати музичний інструментарій та функції музичного виконавства полкових колективів на Україні XIX століття.
2. Принцип функціонування освітніх закладів при полкових угрупованнях.
3. Вказати позитивні та негативні тенденції полкового музикування в площині українського інструментального музикування.

Література

1. Варварцев Н. Н. Украина в российско-итальянских общественных и культурных связях / Н. Н. Варварцев. – К. : Наук. думка. – 1986. – 204 с.
2. 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.
3. Наддніпрянська Україна // Енциклопедія українознавства : у 10 т. / гол. ред. проф. д-р В. Кубійович. – Т. 6. – К. : Молоде життя, 1970. – С. 275–277.
4. Наніїв П. Тричі продана / П. Наніїв. – К. : Нелинь. – 1996. – 239 с.
5. Посвалюк В. Т. Становлення професійного духового виконавства в Україні (XVI – перша половина XIX ст.) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2008. – № 2 (1). – С. 99–107.
6. Посвалюк В. Т. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі / Посвалюк В. Т. // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2008. – № 1 (1). – С. 112–118.
7. Чередниченко Д. Павло Чубинський / Дмитро Чередниченко. – К., 2005. – 376 с.

4.2. ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО ЯК НЕВІД’ЄМНА СКЛАДОВА МАЄТКОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Після підписання Катериною II 1783 року указів щодо прав російського дворянства і введення кріпосної повинності для селян розпочинається, як зазначає дослідниця О. Гармель, «доба шляхетсько-дворянського просвітительства»¹. Цей період триває до скасування кріпосного права 1861 року і визначається у освітньому та культурно-мистецькому перебігу історичних подій як доба маєткової

¹ Гармель О. Музика в українських маєтках XVIII – XIX століттях / Оксана Гармель // Музика. – 1998. – № 3. – С. 26–27.

культури. У семантиці заявленого означення відображено, насамперед, концентрацію освітнього та культурно-мистецького чинника навколо поміщицького побуту, центром якого стали розкішні садиби поміщиків-землевласників – осередки становлення, функціонування та популяризації мистецтва в усіх його проявах: декорі, музичному та театральному виконавстві.

У документах знаходимо свідчення про досить високий рівень культури й освіти у цих садибах. Господарі маєтків були освіченими людьми, підтримували контакти не тільки зі столицею – Петербургом, а й із культурними осередками Західної Європи. Відтак у своїх помістях впроваджували технічні новації, використовували західноєвропейські мистецькі та культурницькі надбання.

У значній частині поміщицьких садиб були бібліотеки з каталогом та журналом реєстрації видачі літератури, які виписувалися не лише з Москви та Петербурга, а й із Франції, Англії, Німеччини, Італії і навіть зі США¹. У бібліотечних фондах зберігалось чимало зарубіжних періодичних видань: газет, журналів, освітніх та наукових вісників – що свідчить про зацікавленість поміщиків літературою, історією, філософією та наукою Європи.

Велику матеріальну допомогу надавали поміщики для підтримки економіки, освіти, театального та музичного мистецтва країни. При поміщицьких садибах створюються і функціонують музичні школи, де навчають грі на різних інструментах із подальшим залученням вихованих музикантів до ансамблів та оркестрових колективів. Для підвищення рівня виконавської майстерності маєткових хорових колективів та оркестрів поміщики запрошували кваліфікованих ка-

¹ Бондарчук В. О. Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : Автореферат дис. на здоб...наук. ст.. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Бондарчук Віктор Олексійович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 16 с.

пельмейстерів, більшою мірою іноземців: німців та італійців. До обов'язків таких диригентів входило:

- формування виконавського складу колективу (зачинування в оркестрову групу із врахуванням психофізичних особливостей виконавця: виконавський апарат, музичні здібності);

- підготовка музикантів до колективного музикування (індивідуальне розучування оркестрових партій, окрема гра оркестрових груп);

- формування репертуарної складової колективу: забезпечення оркестру партитурами та партіями, аранжування музичних творів, композиторська діяльність – написання оригінальних творів для задіяного оркестрового складу.

Серед найманих капельмейстерів відомі прізвища Д. Краузе (Помістя Г. Галагана на Полтавщині), австрійських підданих І. Прокеші, А. Пфейфера¹ і багато інших².

Утримування у маєтках мистецьких колективів (хорових та інструментальних капел, театральних труп) стало невід'ємним атрибутом поміщицького життя і свідчило про зацікавленість національної еліти духовно-просвітницькими досягненнями європейської культури й мистецтва, прагненням прилучитися до культуротворчих шукань епохи, засвоїти й асимілювати на національному ґрунті елементи сучасних мистецьких стилів і напрямів.

Музично-інструментальне, хорове, балетне і театральне мистецтво маєтків ХІХ століття, незважаючи на зовнішні ат-

¹ Адольф Пфейфер – капельмейстер графа П. Лопухіна, діяльність якого славилася високим рівнем професійного оркестрового аранжування, переважно творів західноєвропейських композиторів, та поодинокими зразками власної композиції, про що свідчать концертні оркестрові афіші [2, с. 69].

² Бондарчук В. О. Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : Автореферат дис. на здоб...наук. ст.. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Бондарчук Віктор Олексійович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 16 с.

рибути розважальності та побутового призначення, стимулювало культуротворчі процеси країни. Вони були спрямовані на поступове підвищення професійного рівня регіональних виконавців та композиторів, синтезування українського фольклорного й аматорського мистецтва з досягненнями країн із високою музичною культурою, розширенню аудиторії слухачів і глядачів, зацікавлених у подальшому розвитку й оновленні музично-естетичних, культурно-мистецьких шукань епохи. Поклоніння мистецтвам у маєтках перетворювалося на своєрідний культ краси й розкоші, музика ставала невід'ємним атрибутом існування. Так, у Ф. Голіцина музика звучала іноді з ранку і до пізнього вечора; оркестр П. Лопухіна грав у саду та на 7 скелястих острівцях щонеділі та у святкові дні, а також щочетверга літньої пори; у день св. Петра і Павла в Умані граф Ф. Потоцький організовував щоденні виступи оркестрового колективу. До Умані приїздили поміщики з родинами з Уманського, Звенигородського, Липовецького повітів, ближніх військових поселень, а також із Херсонської та інших губерній. Гуляння відбувалися в «Цариному саду», театральні постановки й концерти тривали протягом трьох днів¹.

Окрім власних оркестрів, на запрошення панів приїздили колективи навіть із Петербурга, прикладом є опис одного з балів Ф. Кисляківського: «Із Петербурга приїхало два оркестри, один духовий, а другий інструментальний. До обіду грала інструментальна музика, а по вечорах – духова»².

Окрім оркестрових, хорових, театральних колективів популярними були й камерні ансамблі. Етнограф О. Т. Дзбанівський зазначав, що в середині XIX ст. у с. Маньківка (нині Черкаської області) діяв інструменталь-

¹Бондарчук В. О. Музичне життя Черкащини XIX – початку XX століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : Автореферат дис. на здоб...наук. ст.. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Бондарчук Віктор Олексійович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 16 с.

²Воспоминания священника Ф. Кисляковского // Киевская старина – 1895. – Январь. – С. 44–63 с.

ний колектив із 8–9 музикантів у поміщика Худенка (про склад відомо лише те, що було там три віолончелі, про репертуар, ім'я господаря та виконавців інформації немає). Відомо лише те, що й сам господар брав активну участь у музикуванні, виконуючи партію скрипки. Такі випадки не поодинокі, оскільки практика спільного виконавства поміщиків із кріпосними оркестрантами була досить поширеним явищем XIX століття¹.

Потужним осередком діяльності музичних колективів було помістя графа М. С. Воронцова в Черкасах. Своєрідним оглядом творчих колективів графа М. Воронцова став концерт на честь спуску на воду у 1823 році першого збудованого ним пароплава. Подія набула широкого резонансу – на гуляння, влаштовані на честь відкриття пароплава, було запрошено багато знаті, серед якої був сам київський губернатор².

Незважаючи на потужну фінансову підтримку мистецьких починань із боку поміщиків-магнатів та їх значний внесок у підготовку музикантів професіоналів, справжньому розквіту мистецтва того часу заважало кріпацьке право, що значно обмежувало права та свободи особистості і нівелювало творчі починання талановитих, але підневільних людей. Здебільшого високообдаровані артисти, перебували у статусі безправних слуг, будучи лакеями, прислугою, швейцарами, перукарями, столярами. Кріпаків здавали в найми, обмінювали на собак, домашню худобу, на різні речі, продавали. Прикладом одного з торгів є представлене Л. Гінзбургом оголошення, у якому зазначено: «Продаються люди: півчий

¹ Бондарчук В. О. Музичне життя Черкащини XIX – початку XX століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : Автореферат дис. на здоб...наук. ст.. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Бондарчук Віктор Олексійович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 16 с.

² Там само.

бас із чудовим голосом, що співає професійно, він же володіє мистецтвом гри на фаготі та віолончелі»¹.

Відомі випадки, коли, не маючи фінансів для сплати боргів, господар передавав у тимчасове користування власних музикантів, які працювали за рахунок боргу господаря. Прикладом такого музикування був пансіон К. Козакової у Золотоніському повіті. Щочетверга в навчальному закладі під її утриманням проходив урок танців, акомпаніатором якого був скрипаль з іншого помістя, який таким чином розраховувався за навчання своєї доньки в пансіоні².

Оскільки у першій половині XIX століття в Україні тільки закладалися основи для усвідомлення мистецтва як елементу духовного змушнення та відродження нації, то у другій його половині, мистецькі прояви відзначаються строкатістю, еkleктизмом зі складним переплетенням професійного й аматорського, побутового й високохудожнього. Д. Щербаківський писав: «У господаря три музиканта: один грає на скрипці, другий на віолончелі, третій на цимбалах. Оркестр цей більше нагадує вуличні забави <...> але виконували досить пристойно різні танці <...>»³. Колективи такого рівня зазвичай виконували побутову музику – застольні п'єси, привітальні, марші, танці, суттєву частку яких складали також аранжування народних пісень⁴.

¹ Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 2 кн. – Кн. 2 / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – С. 72.

² Бондарчук В. О Музичне життя Черкащини XIX – початку XX століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : Автореферат дис. на здоб...наук. ст.. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Бондарчук Віктор Олексійович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 16 с.

³ Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 2 кн. – Кн. 2 / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – С. 149.

⁴ В оригінальних обробках народних пісень поступово формувалися національні принципи розбудови музичних композицій. Б. Асаф'єв зазначав: «Мистецтво аранжування наспівів у різних варіантах та варіаційних формах мало свої перші кроки в практиці кріпосних солістів-інструменталістів» [1, с. 41].

Інші, більш стабільні і перспективні колективи, перебуваючи під пильним наглядом господаря, знаходили перспективи для самореалізації, а відтак і для вдосконалення та розвитку. У них налічувалося від 12–15 виконавців до 100 і навіть 200 осіб. Вони були спроможні майстерно виконувати навіть складні твори світового репертуару (оркестри О. Розумовського, М. Будлянського, П. Лопухіна, Г.Галагана та ін.).

Будучи музично-освітнім осередком, деякі з кріпосних хорів та оркестрів стали підґрунтям для формування професійних виконавців-солістів другої половини XIX століття. Отримавши неабиякий досвід гри в інструментальному кріпосному колективі, музиканти набували майстерності у володінні не тільки інструментом, а й основами композиції, аранжування, імпровізації. І. Ямпольський зазначав: «Перед початком танців потрібно було лише задати мотив, як на нього миттєво музикант грав вальс, мазурку, кадрили і все, що завгодно»¹.

Кріпосні музиканти часто здобували професійну музичну освіту і за кордоном – в Італії, Франції, Німеччині та інших європейських країнах.

Окремою сторінкою музичної діяльності кріпацьких оркестрів стали виступи на контрактових дійствах Києва, участь у яких брали представники різних суспільних прошарків, зокрема й музиканти. Вони були задіяні скрізь, де тільки було це можливим: супроводжували виступи музикантів-гастролерів, брали участь у благодійних вечорах, маскарадах і балах, виступали у клубах, приваблюючи й розважаючи публіку перед початком дійства. Скажімо, оркестр князя П. Лопухіна з м. Корсунь не тільки гастролював багатьма губерніями України, а ще й залучався до діяльності польського театрального колективу М. Піона².

¹ Ямпольский И. Русское скрипичное искусство / И. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1951. – С. 157.

² М. Піон – польський антрепренер, який займався активною театральною діяльністю, представляючи до огляду драми, комедії, балети та водевілі. Антрепренер М. Піон мав дозвіл на заснування тимчасового театра-

Репертуар маєткових оркестрів був досить різноманітним. У ньому відображалася строкатість проявів музичного мистецтва та рівня його професіоналізму. У концертні програми включалися як традиційні українські танці (метелиця, гопак, козачок тощо), так і твори європейських митців. Скласти хоч якесь уявлення про репертуар мистецьких колективів дає можливість лише зібрання афіш¹, які до нас дійшли лише частково, у вигляді кількох примірників. Серед таких є зразок, друкований 1880 року у м. Смілі для аматорського колективу м. Кам'янки, очолюваного П. Чайковським (виготовлено типографією Г. Розенталя і датується 21 серпня 1880 року), та афіші концертних виступів оркестру графа П. Лопухіна, що мешкав у м. Корсунь (див. додаток № 4).

Програми цих виступів свідчать про велику зацікавленість оркестру інструментальними й вокальними творами західноєвропейських митців. Адже більш як половина композиторів, твори яких заявлені в репертуарі колективу, є представниками тієї ж епохи, а деякі з них – Ш. Беріо, Й. Штраус, Ю. Шульгоф – навіть гастролювали містами Російської імперії. Про програми інших концертів можна дізнатися тільки з мемуарів та описів, які зрідка вміщувалися у журналах і газетах.

У результаті аналізу періоду маєткової культури відбувається узагальнення концептуальних позицій щодо оркестрового мистецтва України, що знайшло своє відображення у наступних положеннях:

льного колективу і в м. Києві, підтвердженням чого є матеріали з фондів ЦДІА «Дело о разрешении директору Варшавского балета Пиону М. на учреждение временного театра в Киеве. 21. 02. 1852 года» [2, с. 75].

¹ Тривалий час афіші не друкувалися, а писалися від руки, їх зазвичай виготовляли всього лише у кількох примірниках. Одна афіша вивішувалася поблизу будинку, де мали відбутися концерт чи вистава, а інші пропонували до уваги публіки спеціальний рознощик, демонструючи їх на базарах, у трактирах, картярських залах і будинках заможних міщан. Прикладом є афіша 1823 року князя Юрасовського: «Кріпосний Гришка Барков в дудку кричав, ніби качка і музику виконував, а накінець, згідно з текстом програми, ковтав розжарену паклю» [5, с. 177–181].

Форми колективного музикування цього періоду представлені такими мистецькими напрямками як:

- Ансамблеве виконавство традиційних виконавських практик з акцентом на виконавський емпіризм.

- Еклектичні виконавські форми, які передбачали процес хаотично-необґрунтованого синтезування автентичних виконавських форм зі зразками інших виконавських практик (введення до традиційного ансамблю інструментарію європейського походження і т. д.).

- Як результат потужних конформістичних тенденцій виникають детермінічно зумовлені моделі оркестрових колективів на зразок симфонічного оркестрового виконавства.

- В результаті консолідації вітчизняного мистецтва за рахунок міжнаціональних контактів формується таке поняття як «школа» оркестрового виконавства, яка представлена діяльністю оркестрового колективу кн. П. Лопухіна з м. Корсунь (на основі даного колективу було створено оркестр Київського міського театру).

Відтак зазначимо, що маєткова культура, як неповторне явище української самобутності, є вирішальним етапом у формуванні нової сторінки вітчизняного виконавства. Головна концепція даного періоду – задоволення поміщицьких потреб, що має декілька форм свого вираження, серед яких як позитивні так і негативні. Негативні тенденції представлені нівелюванням культурних традицій за рахунок задоволення суб'єктивних вподобань окремого суспільного прошарку. Такі позиції є руйнівними з точки зору морально-етичних критеріїв, оскільки авторитаризм, як явище, лише гальмував всебічний розвиток музичного мистецтва.

Позитивні зміни простежуються в консолідації музичного мистецтва за рахунок потужних капіталовкладень поміщиків у розбудову власних помість, в яких інструментальні, хорові та театральні колективи мали значне місце.

Ключові слова: антрепренер, кріпосний колектив, маєткова культура.

Запитання

1. Поняття маєткової культури в контексті загальнонаціонального мистецького розвитку України.
2. Кріпосні колективи, як головна складова на шляху професіоналізації та академізація українського інструментального виконавства.
3. Значення кріпосних колективів у розбудові національного мистецтва: їх переваги та недоліки.

Література

1. 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.
2. Бондарчук В. О Музичне життя Черкащини XIX – початку XX століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Бондарчук Віктор Олексійович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 221 с.
3. Гармель О. Музика в українських маєтках XVIII – XIX століттях / Оксана Гармель // Музика. – 1998. – № 3. – С. 26–27.
4. Гинзбург Л. История виолончельного искусства : в 2 кн. – Кн. 2 / Л. Гинзбург. – М. : Музгиз, 1957. – 558 с.
5. Наніів П. Тричі продана / П. Наніів. – К. : Нелинь. – 1996. – 239 с.
6. Пшеничний М. Великий польський музикант і літератор Кароль Шимановський і наш край / М. Пшеничний // Холодний яр : альманах (Черкаси). – 1997. – № 6. – С. 84–89.
7. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – № 7–9, 10–12.
8. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство / И. Ямпольский. – М. : Музгиз, 1951. – 514 с.

4.3. РОГОВІ ОРКЕСТРИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Окремим напрямом ансамблевого виконавства України, що сформувався і активно функціонував у XVIII – XIX століттях були рогові оркестрові колективи, діяльність яких активно спостерігається в поміщицьких колах як конформістична тенденція аристократії.

Хронологічною межею, яка дає відлік створенню даного оркестрового напрямку є 1751 рік – період царювання імператриці Єлизавети в Росії. До цього часу гра на рогах являла собою процес відтворення звукового комплексу, що характеризується як акустичний елемент з відносною звуковою висотністю та тембральним забарвленням і використовувався виключно для передачі звукового сигналу. Новий виток в історії рогового музикування пов'язаний з гофмаршалом Семеном Нарішкіним, за розпорядженням якого даний оркестровий напрям перейшов у нову площину свого функціонування – від примітивної передачі звукового сигналу до одного з провідних виконавсько-мистецьких напрямів XIX століття. Першим кроком у процесі адаптації даного музикування до суспільних запитів стало проведення певної реформи у роговому мистецтві. Відтак майстер Ян Мареш вважається основоположником даної реформи, базові принципи якої було викладено у наступних положеннях:

- налагодження освітньої програми по навчанню на рогах (до цього музикування на рогах не передбачало музичної освіти і навчання відбувалося аудіальний способом);

- виготовлення рогів різної звуковисотності, що дало можливість комплектування музичного звукоряду у дві октави з півтонами (реформа передбачала виготовлення рогів, висота настроювання якого була визначена майстром заздалегідь¹, відтак було вироблену чітку систему звуконастроювання інструмента при виготовленні);

- створення перших форм колективного музикування на рогах;

¹ При роговому оркестрі С. Нарішкіна кожен інструмент був настроєний виключно на один тон. Виконавець, який входив до складу такого колективу, іноді все життя грав лише на одному інструменті, відтворюючи лише один звук. Інколи, з метою зменшення кількості учасників оркестру, один виконавець тримав поруч ще один ріг іншої висоти [3, с. 93].

– забезпечення музичним матеріалом виконавців та їх об'єднання у колектив за рахунок введення до оркестру посади капельмейстера¹.

У результаті реформаторських кроків, майстром було виготовлено спочатку 37 рогів, потім – 49, 91 і більше. Діапазон такого оркестру сягав від «ля» контр октави до «ре» третьої октави та ділився на п'ять оркестрових груп: дисканти, альти, тенори, баси та контрабаси. Основою для виготовлення інструментів слугували як матеріали з дерева, так і листові міді².

Перший концертний виступ рогового оркестру відбувся 1757 року в с. Ізмайлово під Москвою, що дало можливість масової популяризації даного інструментального напрямку і закріплення його в практиці колективного музикування не тільки Росії, України а й Європи³.

Процес вдосконалення та консолідації рогового оркестрового виконавства набув потужного резонансу і вже 1775 року капельмейстер рогового колективу К. Розумовського Карл Лау, розробляючи нову технологію виготовлення рогів і, використовуючи за основу дерев'яні матеріали, створює систему клапанів, що значно підвищило музичні, технічні і виконавські можливості рогів⁴. Описуючи деякі з інструментів

¹ Малиновська Р. Рогові оркестри Росії та України / Р. Малиновська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 83 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). – К., 2009. – С. 89.

² Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття / Ю. Рудчук. – К., 2006. – С. 43.

³ Малиновська Р. Рогові оркестри Росії та України / Р. Малиновська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 83 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). – К., 2009. – С. 89.

⁴ Малиновська Р. Рогові оркестри Росії та України / Р. Малиновська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 83 : Проблеми методики та ви-

рогового оркестру К. Розумовського в Яготині, дослідниця Р. Малиновська зазначає, що ріг являв собою лучковатий дерев'яний музичний інструмент, обтягнутий зверху тонкою шкірою. Відтак дерев'яний корпус передбачав певне пом'якшення тембральної структури звукового комплексу, а шкіряна основа додавала стійкості інструмента до впливу зовнішніх чинників (коливання температурного режиму та вологості). Впровадження системи клапанів на інструментах дало змогу використання при грі не одного музичного тону з фіксованою висотою звучання, а декількох. Використовуючи за зразок інструменти Яготинського рогового оркестру зазначимо, що інструмент міг відтворювати звуки тоніки, субдомінанти, II та VII ступенів ладу¹. Для прикладу зауважимо, що кількісний склад рогового оркестру К.Розумовського складався з 33 виконавців, але такі показники не є сталими, оскільки залежали від численних зовнішніх факторів. Щодо репертуару перших рогових оркестрів, то фактографія вказує на обмеженість музичного матеріалу. Відомо, що оркестр під керівництвом К. Лау виконував музичні номери з опер Мартіні «Генріх IV», Гульєльмі «Дезертир», Гретрі «Земіра та Азор», а також попури з народних пісень (у джерелі ініціали композиторів відсутні)².

В Україні мистецтво рогових колективів пов'язане з діяльністю Г. Потьомкіна, який 1784 року придбав роговий оркестр у К. Розумовського. Даний колектив являв собою 27 виконавців, при якому була створена дитяча група по підготовці 20 хлопчиків для подальшого введення до основного складу оркестру. Освітньою програмою передбачено навчання не менше трьох років. Осередками рогового оркестрового виконавства України стали помістя В. Попова, М. Комбурлея (Харківщина), Я. Лобанова-Ростовського, О. Безбородька, Г. Галагана (Дегтярі на Полтавщині), адмірала Язикова (Ми-

конавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). – К., 2009. – С. 93. Там само. – С. 91.

¹ Там само. – С. 91.

² Там само.

колаїв), графа І. Ільїнського (Романів на Житомирщині), К. Розумовського (Яготин)¹.

Рогові оркестрові колективи являли собою досить самодостатнє явище, які, виходячи з класифікаційних характеристик оркестрового виконавства мали чіткі індивідуальні особливості. Отже роговий оркестр – це:

- однорідний духовий оркестровий колектив;
- кількісний склад становив від 8 (оркестр К. Лау) до 300 виконавців (оркестр імператора Олександра I 1801 року);
- існував як окремий вид оркестрового виконавства та використовувався епізодично, для підсилення духової групи симфонічних колективів або як характерна тембральна палітра²;

- система функціонування обмежена – виключно при помістях знатних дворян або заможних землевласників;

- репертуарна площина відображала оригінальні твори (К. Лау, Я. Мареш) та зразки європейської інструментальної класики, що представлені нотною колекцією Розумовських, (твори Дж. Россіні, К.-М. Вебер, Ф.-А. Буальдьйо, Л. Керубіні, «Рогової музики різні пісеньки», «Попурі з 12 різних російських пісень», увертюра до опери В. Мартіна-і-Солера “Una cosa rara”³. Партитура цього оркестрового колективу представлена специфікою звукоутворення та звуковидобування: є

¹ Вертков К. А. Русская роговая музыка / К. А. Вертков ; Гос. НИИ театра и музыки ; под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. – Л.-М.: Музгиз, 1948. – С. 45.

² Малиновська Р. Рогові оркестри Росії та України / Р. Малиновська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 83 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). – К., 2009. – С. 94.

³ 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. – С. 296.

чіткий розподіл на мелодичний та акомпануючий матеріал, який теситурно та регістрово змінюється залежно від мелодичної лінії;

– в практиці оркестрового виконавства закріпився як напрям аристократичного музикування (інструменти навіть виготовлялися на замовлення з позолотою та прикрасами);

– з 1800 року з'являються оригінальні нотні матеріали для рогових оркестрів (відомо, що існували методичні розробки І. Комедіантова «Початкові основи гармонії» щодо даного мистецького напрямку);

– зникнення рогового оркестрового виконавства з площини інструментальної традиції України припадає на середину XIX століття і до сьогодні існує лише в практиці колективного музикування Росії¹.

Зазначимо, що в практиці оркестрового виконавства України даний напрям колективного музикування має релятивне значення, оскільки ні в традиційних, ні в аматорських-самодіяльних, ні в академічних мистецьких формах не знайшов підтримки для подальшого закріплення, популяризації та розвитку. Причиною таких тенденцій було декілька чинників, серед яких:

– особливості музикування на рогах (обмеженість у навчанні та грі);

– технічна обмеженість інструментів (один звук) не давала можливості для введення рогів до інших мистецьких колективів;

– обмеженість інструментарію та його обслуговування вимагали стабільного фінансового забезпечення, що значно обмежувало площину функціонування колективу серед загальних суспільних мас;

¹ Роговий оркестр було частково відновлено 1882 року за ініціати-ви принца А. Ольденбурзького при Придворному музикантському Хорі. Остаточо роговий оркестр відновлено у 2002 році у Петербурзі С. Песчанським, яким активно функціонує не тільки у Росії, а й у Європі [3, с. 97].

– як академічний напрям музикування, рогові оркестри не знайшли підтримки серед існуючих традиційних форм колективного музикування України.

Та не дивлячись на обмеженість у застосуванні, рогові оркестрові колективи є одним з напрямів колективного музикування України, який заслуговує на вивчення та дослідження, оскільки представляє картину оркестрового музикування українців у новому його зрізі.

Ключові слова: роговий оркестр, капельмейстер.

Запитання

1. Охарактеризувати інструментарій рогового колективу.
2. Роговий колектив у контексті колективних виконавських форм України.
3. Позитивні та негативні тенденції функціонування рогових колективів у практиці оркестрового виконавства України.

Література

1. Вертков К. А. Русская роговая музыка / К. А. Вертков ; Гос. НИИ театра и музыки ; под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. – Л.-М.: Музгиз, 1948. – 84 с. + [32 нотные расшифровки].
2. 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.
3. Малиновська Р. Рогові оркестри Росії та України / Р. Малиновська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 83 : Проблеми методики та виконавства на духових інструментах (вокальне та інструментально-духове мистецтво). – К., 2009. – С. 89–99.
4. Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття / Ю. Рудчук. – К., 2006. – 227 с.
5. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – №7–9, 10–12.

4.4. Становлення симфонічного оркестрового музичування України в контексті інших виконавських практик

Традиція українського колективного музичування є віддунням численних геопросторових, часово-історичних, соціо-політичних та ментально-індивідуальних чинників, кожний з яких сприяв становленню та утвердженню в багаторівневій системі музичного мистецтва України практиці ансамблевого та оркестрового виконавства. Серед традиційних ансамблевих форм колективного музичування України чільне місце займають зразки ансамблевого виконавства, що сформувалися у вітчизняному мистецтві як результат потужного європейського культурно-музичного розвитку. Висновки сучасних музикознавців генерують український простір колективного музичування в аспекті традиційного виконавства та у вигляді мистецького симбіозу – народно-оркестрового виконавства, залишаючи такий потужний напрям як симфонічне оркестрове мистецтво осторонь українського інструменталізму. Обмежившись виключно проблемою історії становлення оркестрового мистецтва в українській традиції розглянемо процес еволюції симфонічного професійно-академічного оркестрового мистецтва на території України. Поняттєвий ряд, що дає характеристику колективним формам інструментального виконавства українців, демонструє комбінацію назв, яка представлена такими означеннями як троїсті музики у численному варіюванні їх назв. Даний вид інструментального виконавства активно функціонує в практиці музичного мистецтва України до XVII століття, і лише з цього періоду до зазначеного переліку додаються рогові колективи та симфонічні оркестри академічно-професійного напрямку. Досліджуючи етапи становлення симфонічного оркестрового мистецтва наведемо деякі фактографічні дані:

– 1627 року при київському магістраті було створено перший симфонічний оркестровий колектив з музичною школою, навчання в якій тривало 5 років і передбачало вивчення основ музичування на духових та струнно-смичкових інструментах. У репертуарі колективу домінували увертюри Дж. Россіні, В.Моцарта та ін.;

– 1652 року у Корсуні Б.Хмельницьким утворено музичний цех, перший осередок академічного музично-інструментального виконавства на Правобережжі;

– 1723 рік – відбувається активний процес професіоналізації та академізації українського інструментального жанру. Праця «Грамматика музыкальна» М. Дилецького 1723 року видання є першим зразком академічного посібника де звертається увага до проблеми інструментального виконавства в українському мистецтві¹;

– 1736 року А. Полуботок організовує в Михайлівці оркестрову капелу, відкриваючи в історії інструментального мистецтва України новий період – період маєткової культури, що проіснував до середини ХІХ століття. Інструментальне мистецтво даного колективу представлене малими ансамблевими формами у синтезі традиційного та європейського інструментарію²;

– 1737 рік граф П. О. Румянцев засновує 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).

Процес закріплення заявлених видів колективного музичування в українському мистецтві пов'язаний, насамперед, з соціо-політичними обставинами колишньої України – коли після знищення гетьманської держави 1756 року цариця Катерина ІІ наділяючи знать титулами, дарувала їм земельні наділи в Україні. Відтак, як детермінічнообумовлений елемент до українського колективного виконавства активно долучаються тенденції західноєвропейського, а вже більшою мірою російського мистецтва – симфонічні оркестрові колек-

¹ Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Лідія Корній, Богдан Сюта ; до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 91.

² Щербатюк В. М. Історія регіонів України: Лисянщина / Д. Щербатюк. – К., 2002. – С. 143.

тиви. Активну участь у розбудові українського інструментального виконавства належить гетьману української держави К.Розумовського¹, який, переймаючи традицій російського двору, сприяв активного впровадженню даного виду музикування в традицію вітчизняного мистецтва. Починаючи з XVIII століття поняття оркестр відображало численні синонімічні утворення, зокрема – музика та капела. Назва – оркестр, увійшла до поняттєвого апарату дещо пізніше, і відображала новий напрям інструментального виконавства України на шляху її академізації та закріплення на рівні світового визнання. Відтак Кирило Розумовський 1751 року приїздить у гетьманську резиденцію – Глухів, разом з ангажованою в Росії трупною акторів та оркестрантів². Перший офіційно зазначений колектив було створено на початку 50-х років XVIII століття який складався з випускників глухівської школи та декількох іноземних оркестрантів. Кількісний склад капели являв собою 40 професійних виконавців, серед яких відомі імена капельмейстера Вольфа (ім'я в джерелі відсутнє), трубачів: Себастьяна Гайна фон Гайлінгтала, Антона Тіца, Йозефа Ганауера та литавриста Венцеслова Лоренца, капелою керував А. Рачинський³. Основою діяльності ангажованих музикантів був договір, укладений між двома сторонами, умовами якого були такі положення:

¹ Розумовські – дворянський рід XVIII століття, що бере свій початок з хутора Лемеші Козелецького повіту Чернігівської губернії. Серед представників родини Розумовських, з іменами яких пов'язаний музичний розвиток України слід назвати насамперед Кирила Григоровича, Олексія Кириловича та Андрія Кириловича [2, с. 17]. Кирило Григорович Розумовський (1728 – 1803) – гетьман України (1751–1764), член і президент Імператорської Академії наук і мистецтв (1746–1765), генерал-фельдмаршал, сенатор, дійсний камергер, кавалер орденів св. Апостола Андрія Первозванного, св. Олександра Невського, польського Білого Орла та ін. [2, с. 23].

² Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Л. В. Івченко ; НАН України Нац. б-ка ім. В. І. Вернадського. – К., 2004. – С. 23.

³ Там само. – С. 28.

- умови договору дійсні три роки;
- оплата складає 240 рублів, з виплатою суми за два місяці наперед;
- музикант забезпечується житлом дровами та свічками;
- забезпечити на кожен рік по парі одягу, крім святкового вбрання;
- під час служби назначити офіцером;
- безкоштовний проїзд на працевлаштування;
- по закінченню контракту, повернення музиканта додому за рахунок роботодавця;
- музикант зобов'язується виконувати свої обов'язки добросовісно згідно умовам підписаного контракту¹.

По закінченню терміну контракту, гетьман віддавав розпорядження про належну винагороду і влаштування від'їзду музикантів додому.

Капела К.Розумовського вела активне творче життя. Починаючи з 1753 року придворний колектив проводив концертні виступи у Москві та Петербурзі. Після переїзду Кирила Розумовського у Батурин 1794 року музичне мистецтво розгортається з новим розмахом. Для концертних виступів своїх колективів гетьман побудував спеціальні приміщення, прикладом чого є змурований у с. Почепі великий кам'яний будинок за проектом де Ла Мота з кількома залами для концертів та спеціальними приміщеннями для бібліотеки у 5000 томів².

К. Розумовський великого значення надав і оновленню музичного інструментарію помістя. Частину комплектуючих частин музичного інструментарію, а саме жильні струни хордофонів виготовлялися у власному помісті Розумовських, а металеві струни купувалися за кордоном, про що свідчить листування Кирила Розумовського з І. Шуваловим, де останній просить сина Олексія Розумовського придбати струн кі-

¹ Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Л. В. Івченко ; НАН України Нац. б-ка ім. В. І. Вернадського. – К., 2004. – С. 29.

² Там само. – С. 32.

лька бунтів¹ (існує версія про закупівлю не тільки струн а й музичних інструментів та нотних видань).

Велике значення приділялося родиною Розумовських і створенню потужного нотного каталогу, для забезпечення необхідною літературою власних оркестрових та хорових колективів. Нотні зібрання родини Розумовських являють собою рукописні і друковані нотні матеріали. Колекція включає вісім каталогів² XVIII століття – каталоги дуетів, сонат, тріо, квінтетів, секстетів, концертних симфоній, концертів і симфоній (частково квартетів). Записи велися у каталогах кількома бібліотекарями, можливо і музикантами-інструменталістами під наглядом бібліотекарів. Усі позначення були виконані в одній манері дуже охайно. Словесний текст (позначення темпу, тональність розшифрування аббревіатури) вписувалися пізніше. У каталогах немає приміток, які б дали змогу визначити авторів записів. Титульні аркуші оздоблено гравіюрою на металі³. У матеріалах зібрань помітні численні текстові виправлення, дописано варіанти орнаментального виконавства, визначено купюри, доклеєні по декілька тактів для зручності в процесі виконання, на папері залишилися воскові краплі від свічок, забруднення краї сторінок від перевертання⁴.

¹ Пучок, в'язка – бунтами продавали струни для музичного інструментарію.

² Оправи каталогів первинні, виготовлені після 1785 року, зроблені в палітурній майстерні на замовлення О. Розумовського. кришки каталогів виготовлені з добре проклеєного картону, обтягнутого телячою шкірою оранжево-брунатного кольору. По периметру кришок геометричний орнамент, на корінці оправи – рослинно-геометричний, що є типовим для нот Розумовських. Суперекслібрис та орнамент тиснені золотом [2, с. 62].

³ Барсова И. Книга об оркестре / И. Барсова. – М. : Музыка, 1978. – 206 с. : ил., нот.

⁴ Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Л. В. Івченко ; НАН України Нац. б-ка ім. В. І. Вернадського. – К., 2004. – С. 72.

Представлені до огляду нотні зібрання родини Розумовських (музичні твори 1731–1795 років) дають можливість аналізу музичного репертуару камерно-інструментального і симфонічного виконавства України XVIII століття (див. додаток). За музичними зібрання можна чітко простежити становлення композиторських шкіл та стильового аналізу їх творчості. Географічна сітка зібрання дає можливість ознайомлення з нотною продукцією всієї Європи XVIII століття, оскільки у колекції представлено понад 26 видавничих фірм. Відтак нотна колекція родини Розумовських свідчить про значні кроки у становленні та популяризації оркестрового та камерно-інструментального професійно-академічного виконавства України XVIII століття. Родинний доробок Розумовських відкриває нові маловідомі сторінки в площині оркестрового мистецтва України, чим зумовлює і спонукає до переосмислення традиції трактування і моделювання історії українського оркестрового мистецтва. Саме за діяльності видатних представників даного помістя простежується важливий етап академізації та професіоналізації оркестрових виконавських форм України, створення потужного підґрунтя по становленню, удосконаленню та пропаганді вітчизняного мистецтва в площині європейського інструменталізму.

Відтак зазначимо, що в результаті детермінічнозумовлених концепцій становлення, розвитку та закріпленні в практиці колективного виконавства України було утворено напрямки оркестрового мистецтва, а саме:

Бальна музика – різновид музичного виконавства для обслуговування балів. У репертуарі домінували: полонез, менует, вальс, мазурка.

Похідна музика – різновид музичного виконавства для супроводу кортежів та карет сигнальними фанфарами, сповіщаючи про поїздки вельмож в заміські резиденції. Похідна музика включала в себе духові інструменти: труби, валторни, кларнети, гобої і формувалася з музикантів військових колективів.

Музика для обслуговування обідів – форма придворного музичного побуту, яка сформувалася у XVIII століття

і використовувався для обслуговування урочистостей під час обіду знаті.

Музика для полювання – форма придворного музичного побуту, яка сформувалася у XVIII століття і використовувався для обслуговування урочистостей під час полювання.

Музика на воді – форма придворного музичного побуту. Включає в себе елементи ритуальної сигнальності та камерного приватного музикування¹.

Музика на пленері – одна з форм садово-паркових забав придворного музичного побуту².

За формами та характером функціонування оркестрові колективи поділяються на:

- **придворні** (колективи, що утримувалися при гетьманському дворі і виконували виключно професійні обов'язки);

- **кріпосні** (колективи, що утримувалися при поміщицькому маєтку, в обов'язки яких входило виконання всіх вимог поміщицького двору);

¹ Виникла в період Петра I у перші роки заснування С.Петербургу, як результат особливостей міста (розміщення на воді). В акваторії сигнальність – необхідний спосіб спілкування музичними звуками та шумами (бій литавр, вистріли). У цьому разі музика пов'язана з сигнально-комунікативною функцією, прийнятою у морському флоті, коли звук стає носієм певної інформації на великі відстані (рогові сигнали боцмана та горністів). Коли човни вельмож зустрічалися на Неві, було взято за обов'язок вітатися фанфарами (трубами та валторною). Окрім фанфарних закликів виконувалася і побутовий репертуар: серенади, сюїти, увертюри. Князь Г. Орлов, подорожуючи річкою, возив за собою човен з 40 музикантами.

² Перша згадка про неї відноситься до 20 років XVIII століття під час веселощів сім'ї Петра I. Це одна із форм садово-паркових забав. Під час прогулянки парком, для вельмож грала музика, виконавці якої ховалися в заростях кущів та дерев (переважно невеликі за складом колективи – 2 валторністи). Така форма активно впровадилася для відпочинку на вулиці – в садах, парках. Музикою супроводжувалися танці на галявинах, що мали назву «а ля рюс». Збереглися відомості про приїзд Катерини II до кн. Л. Нарішкіна. при наближенні її до гори почала грати єгерська команда музикантів з 45 осіб, що стояли на вершині в різних місцях у заздалегідь облаштованих зелених декораціях.

– **оркестрові колективи контрактної форми** (форма колективного музикування, в основі якої є вільнонаймані музиканти по контракту, що отримували оплату і дотримувалися правил, передбачених договором);

– **любительські** (колективи, що виникали в результаті довільного об'єднання виконавців у єдиний колектив, не ставлячи за мету конкретних завдань і цілей);

У результаті реорганізації оркестрового виконавства в українському мистецтві, починаючи з XVIII століття, відбувається чіткий розподіл функцій симфонічного оркестрового виконавства:

– **ритуальна** (супровід церемоній, кортежів знаті);

– **побутово-розважальна** (обслуговування побутових потреб поміщиків);

– **концертна** (концертні виступи на контрактах, балах та різних світських заходах);

– **освітня** – підготовка професійних оркестрових виконавців.

У результаті досліджень можна переконливо стверджувати, що симфонічні форми оркестрового виконавства є результатом численних пошуків та апробацій в площині українського музичного мистецтва. Хоча і з певними конформістичними ознаками, все ж даний виконавський напрям займає активну позицію в площині української інструментальної культури, розширюючи і збагачуючи вітчизняний мистецький доробок надбаннями європейського мистецтва.

Ключові слова: ангажований колектив, капельмейстер, капела.

Запитання

1. Засади формування професійно-академічного оркестрового виконавства в українському мистецтві.

2. Значення родини Розумовських у розбудові музичного мистецтва України.

3. Напрями оркестрового виконавства, види оркестрів та їх функції.

Література

1. Барсова І. Книга об оркестре / І. Барсова. – М. : Музыка, 1978. – 206 с. : іл., нот.
2. Івченко Л. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя / Л. В. Івченко ; НАН України Нац. б-ка ім. В. І. Вернадського. – К., 2004. – 646 с.
3. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Лідія Корній, Богдан Сюта ; до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 736 с. : іл.
4. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – №7–9, 10–12.
5. Щербатюк В. М. Історія регіонів України: Лисянщина / Д. Щербатюк. – К., 2002. – 427 с.

4.5. МІЖНАЦІОНАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ЯК КАТАЛІЗАТОР СТАНОВЛЕННЯ АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Включення в українську культуру інонаціональних семантико-сміслових світоглядних систем було зумовлено перш за все особливим географічним положенням. 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 включення інонаціональних елементів в українську культуру активізувався у XIX столітті завдяки невпинному притоку іноземців та розселенню їх по всій території країни. У статистичному описі Київської губернії 1890 року офіційно зазначено, що число колоністів та євреїв становить 7051 осіб, а кількість іноземних підданих збільшилась до 7589 осіб. У матеріалах І. Фундуклея йдеться про те, що гро-

мадяни іноземного походження найчастіше траплялися серед промисловців та культурно-освітніх діячів¹.

Особливою сторінкою культурно-мистецьких відносин є **українсько-польські стосунки**. Масові процеси інтеграції сусідньої відносно України держави були зумовлені, насамперед, характером суспільно-політичної ситуації. Україна у XIX столітті була розділена навпіл – правобережжя відійшло до Польщі, а лівобережжя – до Росії².

Музична культура України поступово вбирала різноманітні елементи польської культури, яка пронизуючи всі пластини музичного виконавства, залишила відбиток як у фольклорі, так і у академічному мистецтві³.

У межах взаємодії двох традицій, а також взаємовпливу католицької та православної культур, активно розвивається мистецтво гри на органі та похідних його інструментах. Ансамблеве музикування за участю органа та деяких духових інструментів запроваджене ще у XVII столітті, коли уніатські священники вводять у греко-католицький обряд інструментальну музику, переважно гру на органі, створюючи зразки професійного камерно-ансамблевого виконавства. Практика введення до богослужіння інструментального виконавства простежується й у православних храмах, які перебували під владою Польської держави. Згадки про використання органа в літургіях православної церкви знаходимо у спогадах про подорож патріарха Макарія до м. Умань 1654 року: «Нас привели до величної <...> церкви. Над надфреском гарна дзвіниця. У ньому за високими ґратами, зверненими до хоросу, стоять півчі і співають з органом по своїм нотним книгам». Аналогічні враження були зафіксовані ним і в с. Маньківка,

¹ Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – С.247-265.

² Грушевський М. Про старі часи на Україні / Михайло Грушевський. – К. : Обереги, 1991. – 99 с.

³ Материалы для истории народного образования // Киевская старина. – 1882. – Июнь. – С. 482-488.

що на Черкащині¹. Діяльність католицьких орденів та будова католицьких храмів сприяли активному поширенню зразків західноєвропейського інструментального мистецтва, зокрема використання в музичному побуті органу, фісгармонії та їх різновидів, що стало базовим з середини XIX століття для музичної освіти України² (тоді як православними канонами заборонялося використання інструментального супроводу для проведення літургії³). Це призвело, зрештою, до занепаду мистецтва гри на органі на значній території України. Та все ж у професійних музичних колах він залишився основним інструментом (маються на увазі його різновиди, зокрема фісгармонія), який використовується для професійної освіти композиторів, регентів, виконавців хорового співу. Українсько-польські зв'язки сприяли проникненню в площину українського мистецтва сучасного західноєвропейського інструментарію і, таким чином, подальшому розвитку інструментального вітчизняного виконавства. Відомо, що закупівля духового інструментарію для центральних регіонів України відбувалась саме у Польщі, яка на той час мала тісні стосунки з Західною Європою⁴. Оскільки в Україні духові інструменти не виготовлялися, а ті, що вийшли з ладу, не ремонтувалися (музичні фабрики почали працювати у Києві лише з 30-х років XIX ст.), то для закупівлі інструментарію, слід було налагодити контакти безпосередньо з польськими купцями.

Широко представлені були у музичній культурі України XIX століття і **німецькі традиції**. Високим професі-

¹ 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.

² Нехорошев с. С. Краєзнавчі замітки. – ДАЧО. – Р. 5585. – Оп. 1. – Сп. №1, 5, 10, 51, 62.

³ Рудчук Ю. Духова музика в Україні XVIII – XIX століття / Ю. Рудчук. – К., 2006. – 227 с.

⁴ Там само.

оналізмом характеризувалися німецькі музиканти у різних сферах музичного життя регіону. Основними видами їхньої діяльності були такі:

- гастролі мандрівних інструментальних і театральних колективів;
- педагогічна праця у загальноосвітній та музичній сферах регіону;
- участь колективів та окремих виконавців-солістів у проведенні контрактних дійств.

Найхарактерніші прояви німецького музичного професіоналізму були у середовищі мандрівних музикантів, які поділялися на:

- сольних виконавців-інструменталістів;
- колективних виконавських форм – малих ансамблевих об'єднань варіативного складу (понад 20 учасників).

За складом такі колективи ділилися на:

- однорідні (з основою струнно-смичкової чи духової групи);
- змішані (поєднання струнно-смичкової та духової груп).

Керували колективами професійні капельмейстери. Серед особливостей німецьких оркестрів, якими вони відрізнялися від інших колективів були:

- індивідуальна форма одягу, яка сприяла створенню оригінального іміджу оркестру;
- чітка організація виконавського процесу, що трактувався як професійна праця (в оркестрах існувала спільна каса, єдиний загальний, зароблений спільними зусиллями колективу капітал, відповідальність за який несла спеціально обрана особа;
- розподіл професійних обов'язків між оркестрантами.

Німці ставилися до справи вкрай серйозно та відповідально. Вони брали участь у денних виступах на ярмарках, масових гуляннях, вуличних дійствах), влаштовували вечірні концерти (виступи на замовлення, обслуговування приватних заходів у місцях масового відпочинку, у театрах, на ба-

лах, бенкетах, весіллях)¹. До репертуару німецьких гастролуючих колективів входила здебільшого розважальна музика: вальси, попури на теми з відомих та часто виконуваних творів та ін. Грали виконавці переважно по нотах, що змушувало музикантів весь час носити за собою пюпітри. Діяльність гастролуючих німецьких оркестрантів тривала 7–8 років, після чого частина з них залишалася в Україні та продовжувала працювати при театральних та оркестрових колективах. Німці-мандрівники перетворювалися на професійних вільнонайманих артистів. Деякі з музикантів залишалися при місцевих навчальних закладах, формуючи основи професійної вітчизняної освіти. На межі століть кількість німецьких виконавців в Україні значно зменшується, оскільки царським урядом у 1900 року були заборонені виступи гастролуючих німецьких колективів і постановки театральних п'єс німецькою та єврейською мовами. На зміну театральним та оркестровим колективам приходять німецькі трупи, у складі яких були актори, акробати, гімнасти, а також дресировальники². У XIX столітті українську музичну культуру органічно доповнювало мистецтво **чеських музикантів та освітян**. Завдяки їхній діяльності, музичне мистецтво України активно еволюціонує, закладаються основи педагогічних та інструментально-виконавських шкіл. Випускники Празької консерваторії прийоми створенню виконавських шкіл – гри на скрипці, віолончелі, контрабасі, арфі, фортепіано, духових інструментах, школі вокального та оркестрового виконавства. Найбільш активно діяльність чехів розгорталася у першій половині століття і припала на період ро-

¹ Исторические материалы из архива Киевского губернского правления // Киевская старина. – 1882. – Январь. – С. 204.

² Липаев И. Оркестровые музыканты / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 2. – С. 34–39; 1912. – № 27–30. – С. 609–614.

Форми камерно-інструментального та оркестрового виконавства України... звітку маєткового музикування при поміщицьких освітніх закладах¹.

Не менш популярною була діяльність і чеських мандрівних музикантів. Найкращі з них не тільки працювали при колективах українських оркестрів, а й активно гастролювали містами країни.

Наприкінці XIX століття в Україні з'явилися зацікавлені особи, які прагнули скористатися результатом діяльності мандрівних іноземних музикантів задля власного заробітку. У ролі антрепренерів деякі з аферистів виїздили в Чехію з метою залучення до співпраці відомих місцевих колективів. Ошукуючи музикантів, обіцяли їм певні привілеї у вигляді придбання концертних костюмів, музичного інструментарію та інвентарю, пристойний заробіток та безкоштовне проживання. Складаючи договір про співпрацю, чеські музиканти часто потрапляли до рук шахраїв. У результаті вони отримували низький заробіток, проживали у дешевому брудному приміщенні. З метою запобігання подібних шахрайств царський уряд заборонив діяльність гастролюючих музикантів на території Російської імперії, і як зазначає дослідник І. Ліпаєв, чеські музиканти протягом 3-4-х місяців були депортовані за межі держави².

Не менш важливим внеском у розвиток музичної культури України є діяльність **єврейських музикантів**, що зумовлено масовими міграційними процесами єврейського населення 1792 року³ на Україну з Польщі та Білорусії⁴.

¹ Щепакін В. Н. Чеські музиканти в Україні / В. Щепакін. – Харків : ХДАК, 2005. – 247 с.

² Ліпаєв І. Оркестровые музыканты / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 2. – С. 34–39; 1912. – № 27–30. – С. 609–614.

³ Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – С. 247.

⁴ За статистикою, наведеною І.Фундуклеєм 1852 року, їх кількість становила близько 1000 осіб і вони були фахівцями різних видів мистецтва.

Інтенсивність єврейських впливів на культуру України залежить і від концентрації в Умані – х а с и д и з м у¹ (у місті у XIX столітті жив і помер один із найвпливовіших лідерів світового хасидизму цадик Нахман²). Релігійний фактор став одним із важливих інтеграційних компонентів єврейського мистецтва до духовної спадщини України.

Після періоду повної адаптації до місцевих умов життя на початку XIX століття єврейська культура інтенсивно розвивається в результаті чого виникає значна кількість об'єднань, товариств та громад. Їх основним завданням була підготовка професійних кадрів за різними спеціальностями, зокрема й музикантів. У 30-х роках XIX століття у місті Черкаси засновано єврейський навчальний заклад – «талмуд тору-хедер», у якому протягом чотирьох років здобували освіту юнаки віком від семи до дванадцяти років. Навчання було безкоштовним, учні забезпечувалися харчуванням, а для малозабезпечених дітей виділялися необхідний одяг та взуття. У таких навчальних закладах важливе місце посідала і музична освіта. Зокрема, у 1866 році на уроках співів у єврейських навчальних закладах учні вчилися правильно тлумачити поняття пісні, намагалися проаналізувати її зміст та – у зв'язку

¹ Хасидизм – релігійно-містичний рух, який виник у середовищі східноєвропейського іудаїзму у XVIII столітті. В основі хасидизму – відмова від аскетизму і проповідкування повноцінного активного життя. Даному релігійному напрямку притаманний своєрідний тип культового танцю, що супроводжувався екзальтованою молитвою та співом. Оскільки хасиди танцювали у суботу і свята, коли гра на музичних інструментах заборонялася, виробилася особлива манера співу – «інструментальна», з імітацією звуків ударних інструментів («тара-тири-дам» тощо). У світському інструментальному мистецтві євреїв-клезмерів спостерігалася тенденція до використання мелодичних зворотів та побудов, властивих мистецтву хасидів.

² Рабби Нахман із Брацлава (у повсякденній мові – Ребе Нахман; 1772–1810) – засновник брацлавського (бресловського) хасидизму.

з ним – виражальні особливості мелодії, вивчали жанрові різновиди пісень народного і літературного походження¹.

У музичному мистецтві українських євреїв переважало інструментальне виконавство. За складом та манерою гри ці музичні колективи значно відрізнялися від кріпацьких та мандрівних оркестрів. Їх характерними ознаками були:

- гуртування на основі ансамблів змішаного складу, якими, на відміну від традиційних українських колективів (троїста музика), передбачено використання духової групи – дерев'яних духових інструментів (кларнет, гобой, труба);

- фінансова незалежність колективу, що сприяло формуванню довільного сталого професійного складу, його репертуару, визначення схеми концертних та гастрольних виступів;

- особливий зовнішній вигляд музикантів (значна роль приділялася одягу музикантів – завжди чисто вдягнені, у національних костюмах, обов'язково у сорочці та капелюсі)²;

- оригінальний стиль виконання з опорою на орнаментальний тип єврейського національного мелосу і з постійним використанням мелізматика, симетричність, синкопованість і повторюваність ритмічних фігурацій, низхідні поступеневі мелодичні побудови.

За принципом функціонування єврейські оркестрові колективи ділилися на два типи:

1. «**Некомпанійський**» - головною ознакою якого були відцентрові тенденції, що проявлялися у постійному кількісному складі учасників (в оркестрі грали багато запрошених музикантів – як євреїв, так і представників

¹ Бондарчук В. О Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : Автореферат дис. на здоб...наук. ст.. канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Бондарчук Віктор Олексійович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 16 с.

² Липаев И. Оркестровые музыканты / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 2. – С. 34–39; 1912. – № 27–30. – С. 609–614.

інших націй), що сприяло поглибленню міжнаціональних професійних зв'язків, а також злиття різних стилів виконання та типів мелосу;

2. «**Компанійський**» - характерною є доцентровість, що проявлялася у дотриманні постійного виконавського складу та автентичних традицій. Зразки таких оркестрів ставали запорукою збереження та продовження національного єврейського музично-інструментального виконавства в Україні.

При кожному оркестрі був власний «батхен» (антрепренер), який регулював процес концертних виступів колективу. На відміну від оркестрантів, батхени отримували оплату окремо, яка значно перевищувала заробіток оркестрових виконавців. Музиканти єврейських колективів мали досить високий професійний рівень музичних знань. Особлива увага приділялася насамперед колективному музикуванню, основи якого початківці переймали у своїх колег. Про рівень їхнього професіоналізму свідчить і той факт, що некваліфікованих виконавців у таких оркестрах практично не було. Гра без знання нот у таких колективах вважалася мало не злочином. Навчання оркестрового музикування відбувалося у два етапи:

1. **Теоретичний** - теоретично вивчалися музичні дисципліни вдома.

2. **Практичний** - після теоретичного курсу навчання продовжувалося у самому оркестрі протягом 3-4 місяців. Учень на практиці освоював особливості гри в ансамблі, і лише після цього мав право виконувати одну з оркестрових партій у колективі.

Для здобуття належної музичної освіти учень був змушений повністю підкорятися вимогам свого вчителя, виконуючи всі завдання не лише навчального, а й побутового характеру – ведення домашнього господарства, виконання різних доручень тощо. Здобувши музичну освіту, учень здійснював апробацію своїх умінь, граючи на весіллях, балах, у садах, і лише після цього мав право вступати до оркестрового колективу. Прийнятий до оркестру, учень займав позицію «пайщика», тобто міг отримувати зароблений пайок, розмір

якого визначався рівнем професійності його гри. Згідно зі ступенем професійної майстерності та терміном, проведеним музикантом у колективі, відбувався й розподіл зароблених коштів. Визначеної оплати за виступ не існувало, було лише встановлено плату за окремий танець – по десять копійок за кожний, тому і заробіток колективу залежав від його професіоналізму, а відтак – і від попиту. Важливим елементом, який визначав статус музиканта та його місце у колективі, був інструмент. Так, наприклад, до виконавців на ударних інструментах було особливе ставлення як збоку інших музикантів, так і з боку диригента. Такий музикант мав окрему платню у колективі, залежну від професійності його гри. Нездолго виконавці на барабанах змінювали свій інструмент, переходячи на ті, які оплачувалися від пайка.

Особливо цінувалося вміння імпровізувати. Саме це вміння стало критерієм визначення професійного рівня виконавця. Дослідник І. Липаєв, описуючи один із таких виступів, зазначає: «<...> Перед виконавцем поставили ноти, з яких він використав лише мелодію, варіюючи її на безліч ладів та мотивів»¹. Кількість виконавців у єврейських колективах становила від п'яти до п'ятнадцяти музикантів. Поширеним був також квартет, до складу якого входили дві скрипки, віолончель та цимбали. Провідна роль в оркестрі надавалася струнно-смичковій (скрипки з розподілом їх на дві партії) та духовій групам (тромбону і кларнету). Усі інші інструменти використовувалися епізодично. В оркестрі виділялася основні оркестрові функції, зокрема:

- сольна (з опорою на струнно-смичкові інструменти);
- акомпануюча (партія духової групи: кларнета з басовим супроводом тромбону та ударної) групи. Акомпануюча група фактурно і тембрально збагачувала мелодичну партію струнних. Акомпанемент відображав жанрову та фактурну багатогранність. Він міг бути мелодизованим (наближений

¹ Липаев И. Оркестровые музыканты / Иван Липаев // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 2. – С. 34–39; 1912. – № 27–30. – С. 609–614.

до канетилени, з чітким ритмом і насиченим музичним супроводом) та речитативним (речитатив “*secco*” – сухий, наближений до чіткого мовлення, який виконують «говіркою» у довільному ритмі і підтримують окремими витриманими акордами).

Практика інструментального єврейського виконавства представлена як ансамблевим, так і сольним виконавством – музиканти, що виступали як солісти, співпрацювали разом з оркестрантами, переходячи з одного колективу в інший.

Репертуар колективів був представлений традиційними єврейськими композиціями та народним мелосом характерним для того, чи іншого регіону де діяв даний колектив (традиційні українські наспіви і танцювальні мелодії, але у варіативному, зміненому – тембрально, фактурно, композиційно, з інтерпретацією – вигляді, з використанням мелодичних елементи східних культур, зокрема Румунії).

Таким чином, німецькі, польські, чеські, єврейські митці відігравали велику роль у музичному житті України XIX століття. Музична культура країни ввібрала різнонаціональні елементи. Кожний з етносів вніс у вітчизняну культуру оригінальну специфіку інтонування, свій особливий мелодизм, стиль виконання. Інонаціональні оркестри й ансамблі сприяли збагаченню концертних програм та урочистих заходів. У результаті в українській музичній культурі органічно приживалися і засвоювалися єврейська експресивна мелодика східного типу, німецька врівноваженість та впорядкованість форми, чеська чистота виконавського стилю і танцювально-пісенна тридольність польської музики. Завдяки таким розмаїтим міжнаціональним впливам музичне життя України стало самобутнім феноменом національної української культури.

Ключові слова: міжнаціональні зв'язки, відцентрова та доцентрова функція музичного мистецтва.

Запитання

1. Міжнаціональні тенденції в контексті загальнонаціонального музичного розвитку України.

2. Вплив іонаціонального інструментального мистецтва на формування музичного мистецтва українців.

3. Принцип функціонування мандрівних оркестрових колективів на території України, їх позитивні та негативні тенденції.

Література

1. Бондарчук В. О. Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття в контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «теорія та історія культури» / Бондарчук Віктор Олексійович ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2012. – 221 с.

2. Грушевський М. Про старі часи на Україні / Михайло Грушевський. – К. : Обереги, 1991. – 99 с.

3. 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.

4. Рудчук Ю. Духова музика в Україні ХVІІІ – ХІХ століття / Ю. Рудчук. – К., 2006. – 227 с.

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

6. Щепакін В. Н. Чеські музиканти в Україні / В. Щепакін. – Харків : ХДАК, 2005. – 247 с.

7. Щербатюк В. М. Історія регіонів України: Лисянщина / В. М. Щербатюк. – К., 2002. – 427 с.

4.6. МАЛІ ФОРМИ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ ЗА УЧАСТЮ ЯЗИЧКОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ (ГАРМОШКИ)

Аналізуючи площину українського ансамблево-оркестрового музичування, в окремий розділ дослідження слід віднести такий напрям як мистецтво гри на язичкових інструментах: акордеоні, баяні та гармошці. Як правило, то-пос 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.

На відміну від традиційного інструментарію, який на терені українського музичного народного побуту займав провідне місце, гармошка, з її ладовими та жанровими особливостями, розглядалася в аспекті доцентрових тенденцій, що склалися у виконавській практиці українців XIX століття¹.

Ареалом становлення та розвитку язичкових інструментів стала Європа, звідки вони поширилась й до України. Серед важливих факторів, що сприяли закріпленню цього інструмента у вітчизняному мистецькому просторі було:

- існування портових міст в Одесі та на Кримському півострові, що забезпечувало ввезення та розповсюдження інструментів моряками, купцями, гастролюючими артистами;
- ярмарки, що на той час залишалися домінуючим фактором обміну культурних надбань народу;
- імміграційні процеси.

Головним осередком щодо популяризації гармошки на Україну була насамперед Росія, доказом чого є перелік архівних справ ЦДІА м. Києва та багатьох зразків епістолярної літератури. Серед записів журналу «Київська старовина» у розділі провінційної хроніки знаходимо запис М.Оглобліна 1643 року, у якому йдеться про насильне виселення до Воронезької губернії поселень з центральної частини України². Відправлені таким чином до Росії, виселенці стають елементом, що синтезує в собі традиції російської культури, сприяючи при цьому процесу активної асиміляції традиційних культурних надбань. За часів царювання Катерини II, на тери-

¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

² Оглоблин Н. Н. Провинциальные архивы в XVIII веке // Киевская старина. – 1888. – Май. – С. 33–37.

торії Воронежської губернії, у Валувському повіті, зафіксовано вже три поселення з України: «Олександрівка», «Білокуракіно», «Танюшівка», які мали власні церкви, приходські хорові колективи і навіть регентів¹.

Гене́за даних поселень свідчить про достатньо активний процес розвитку в них зразків сольного та ансамблевого виконавства на гармошках. Як свідчать історичні записи дослідника Б. Познанського 1866 року: «В кожній хохлацькій слободі можна було найти інструментальну музику, а в великих торгових поселеннях навіть цілі їх оркестри. Гармонія широко вживана у хохлів, і досить часто можна було почути артистичну гру на цьому інструменті»². Якщо взяти до уваги масові імміграційні процеси ХІХ століття, викликані суспільно-класовим устроєм, можна переконливо стверджувати, що практика як сольного виконавства на гармошці так і ансамблевого активно впроваджувалася і в мистецькому просторі України. Прикладом є творчість Т. Шевченка, зокрема твір «Капітанша», де представлено описи поодиноких елементів функціонування у практиці інструментального мистецтва українців гри на гармошці³.

Помітну роль в поширенні гармошки в Україні відіграла чітко налагоджена система торгівельних відносин, що склалися в ХІХ столітті. Саме завдяки їм, по значній території України відбувався масштабний процес розповсюдження музичних інструментів, їх комплектуючих та нотної літератури закордонного виробництва⁴.

Значна роль масштабного поширення мистецтва гри на гармошці належить періоду маєткової культури. Аналізуючи працю Д. Щербаківського «Оркестри, хори і капели на Укра-

¹ Там само.

² Познанский Б. Из случайных заметок, воспоминаний и наблюдений / Б. Познанский // Киевская старина. – 1885. – Апрель. – С. 643–648.

³ Шевченко Т. Г. Капитанша / Т. Г. Шевченко // Киевская старина. – 1887. – Апрель. – С. 589–625.

⁴ Рудчук Ю. Духова музика в Україні ХVІІІ – ХІХ століттях / Ю. Рудчук. – К., 2006. – 227 с.

їні за панщини», знаходимо цікаві матеріали. У Г. П. Галагана, власника помістя с. Діхтярі, що на Полтавщині, під час одного з гулянь звучала й гармоніка¹. Зазначимо, що Г. П. Галаган утримував у себе оркестр, для якого випишував з Німеччини добрих капельмейстерів та інструменти, одним з них і був вищезгаданий німецький музикант Краузе.

Новий етап в становленні та розвитку мистецтва гри на гармошці припав на період скасування кріпацтва – період, який стане етапом бурхливого наукового, індустріального та культурного розвитку, та посилить міграцію сільського населення до міст. Саме індустріальний розвиток сприяє розквіту культури у всіх її проявах: мові, традиціях, обрядах, музичних інструментах, створюючи новий жанр музичного виконання – жанр міського музикування, в основі нового якого лежала чітка гомофонно-гармонічна основа з квадратною структурою виконання. Оптимальним інструментом відтворення творів даного жанру була, насамперед, гармошка, з її полі функціональністю – одночасного виконання функцій басу, ритму та мелодичного матеріалу.

Зміна способу життя наприкінці XIX століття веде до поступового зникнення бродячих бандуристів та лірників а на ярмарках та весіллях активну позицію займає гармошкове виконавство. Яскравим прикладом зміни бандур та лір в народному побуті на гармошку, є опис однієї з ярмарок: «Різким дисонансом ріже слух гармоніка, на якій один із сліпців акомпанує своїм віршам замість ліри»². Традиція виконання на гармошці репертуару кобзарів та лірників збереглася і до середини XX століття. Так у дослідженнях К. Квітки та М. Хая знаходимо відомості про гармоністів, що виконували лірницький репертуар на гармошці³.

¹ Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – № 7–9, 10–12.

² Ірпенський А. Свято 8 вересня в Холмі / А. Ірпенський // Киевская старина. – 1900. – Май. – С. 77–82.

³ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

Серед одних з перших, документально зафіксованих виконавців на гармошці був музикант Хорольського повіту, що на Полтавщині – Михась (у джерелах подано лише ім'я), який разом зі своїм сином грав на весіллях, банкетах та балах. Колектив був представлений такою комбінацією інструментарію як: скрипка й гармошка, флейта й гармошка, гармошка і віолончель. Окрім музикування у даному повіті мистецтво гри а гармошці було представлене і в інших губерніях України. До репертуару виконавців входили кадрили, польки, мазурки, вальси, галопи та акомпанементи народного мелосу, який був характерним для того чи іншого регіону¹.

Про значне розповсюдження гармошки у ХІХ столітті свідчить епістолярна література дослідника С. С. Нехорошева, який, описуючи діяльність військових угруповань Росії в Україні зазначав про активне використання у побуті військових даного інструмента².

Серед відомих діячів даного мистецького напрямку України слід назвати І. І. Сухого, який вніс нову сторінку в історію розвитку гармошки не тільки на Україні, а й за її межами. Після тривалого експериментування щодо використання інструмента в практиці народно-інструментального виконавства, у 1991 році музикантом було створено ансамбль гармоністів, кількість учасників якого налічувала 26 осіб. За роки існування ансамбль гармоністів з м. Жашкова став лауреатом 29 конкурсів гармоністів, серед яких двоє мають статус міжнародних³.

Ключові слова: гармошка, малі ансамблеві форми, еkleктизм.

¹ Василенко В. Деревня и её развлечения // Киевская старина. – 1904. – Апрель. – С. 131–148.

² Нехорошев С. С. Шевченко в Черкассах 18–22 июля 1896 года / С. С. Нехорошев. – ЦДИА. – Р. 5585. – Оп. 1. – Д. 1.

³ Грінченко С. Кубок Кривбасу / С. Грінченко // Музика. – 2006. – № 4.

Запитання

1. Визначити місце гармошки в системі інструментального мистецтва українців.
2. Встановити міру впливу гармошки на процеси трансформації традиційного вітчизняного музикування.

Література

1. Андрійчук П. Феномен гармоніки / П. Андрійчук // Українська музична газета. – 2005. – № 3–4.
2. Грінченко С. Кубок Кривбасу / С. Грінченко // Музика. – 2006. – № 4.
3. Іванов Є. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ–ХХ століття) / Євген Іванов/Під загальною редакцією академіка МАІ, доктора мистецтвознавства, професора НМАУ ім. П.І.Чайковського, Заслуженого діяча мистецтв України Давидова М.А. Навчальний посібник для вищих закладів мистецтв і освіти . – Суми: СумДПУ ім.А.С.Макаренка, 2002. – 70 с.
4. Квитка К. Избранные труды : в 2 т. – Т. 2. – М., 1973. – 422 с.
5. Рудчук Ю. Духова музика в Україні ХVІІІ – ХІХ століттях / Ю. Рудчук. – К., 2006. – 227 с.
6. Сухий І. І. 15-річний шлях колективної гри / І. І. Сухий. – Жашків, 2006. – 7 с.
7. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – Київ ; Дрогобич, 2007. – 543 с.
8. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – № 7–9, 10–12.

4.7. ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ ХХ СТОЛІТТЯ

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

ганізації, гуртки, товариства, завданням яких було створення оптимальних умов для забезпечення рекреативних вимог суспільства та задоволення його потреб. Саме початок ХХ століття формує основні стереотипи народно-оркестрового виконавства України, окресливши головні пріоритети його розвитку та функціонування.

Український оркестр народних інструментів. 1902 року на XII Археологічному з'їзді було представлено до огляду Г. Хоткевичом інструментальний колектив, який являв собою змішаний ансамбль у складі шести бандуристів, трьох лірників та ансамблю троїстих музик – дві скрипки і контрабас¹. Власне така форма колективного музикування створила умови для розвитку нового виконавського напрямку – оркестру народних інструментів українського складу, з основою смичкового секстету.

Оркестр народних інструментів домрово-балайкового складу. Це форма колективного музикування започаткована В. Андреєвим у Росії. Предтечею заснування перших оркестрових колективів даного складу в Україні був існуючий при Харківському університеті гурток балалаєчників 1899 року на чолі з диригентом В. Катанським². Офіційне заснування першого оркестрового колективу такого складу належить продовжувачу традицій В. Катанського – В. Комаренку, який 1908 року організовує домрово-балалаєчний оркестр при заводі «Гельферіх-Саде», кількісний склад якого являв собою 30 виконавців-аматорів. Тенденції масової популяризації музичного інструментарію та різних мистецьких форм виконавства стали предтечею створення модифікованих колективів де перепліталися основи колективів зі струнно-смичковим та струнно-щипковим складом. Відтак, до оркестрових колективів активно додавалися групи бандур, цимбалів, сопілок, чотириструнних домр. Прикла-

¹ Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – 122 с.

² Там само. - С. 7.

дом такого колективу є оркестр народних інструментів (1920 рік) під керівництвом Л. Слобещького, до складу якого входили всі групи чотириструнних домр квінтового строю, сопілки та бандури¹.

Оркестр народних інструментів зі струнно-ципковою групою. Із середини 1920 року В.Комаренко вводить до складу народного оркестру групу чотириструнних домр з квінтовим строем конструкції Г. Любимова. Така практика дала змогу використовувати музичний матеріал симфонічного оркестру, оскільки стрій і способи звуковидобування домрової групи є ідентичними його смичкової групи. Поруч із домровою, до оркестру активно вводяться інструменти ударної та духової груп. У репертуарі колективу використовувалися перекладення класичних творів (Е. Гріга, П. Чайковського, М. Лисенка, М. Леонтовича, В. Каліннікова, Л. ван Бетховена, М. Глінки, М. Мусоргського).

Мандолінні (Неаполітанські) оркестри. В основі даного оркестрового колективу покладено мандолінну та гітарну групу в поєднанні з групою язичкових інструментів – концертин, гармонік, баянів. Прикладом такого оркестру є колектив з м. Кременчука під керівництвом М. Геліса².

Капела бандуристів. 1918 року в Києві було організовано перший академічний колектив бандурного виконавства – капелу бандуристів очолювану В.Ємцем. Активна пропаганда національного інструмента та його традицій, стимулювали зростання попиту даного колективу, а відтак і організації низки ансамблевих форм бандурного мистецтва. Уже з 1922 року відкриваються капели у Миргороді, Харкові, Полтаві, Борисполі, Конотопі, Шишаках, Крюкові, Умані, Одесі. 1935 року внаслідок об'єднання Київської і Полтавської капел було утворено Державну зразкову капелу бандуристів УРСР на чолі з М. Михайловим. Процес потужної професіоналіза-

¹ Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – С. 68.

² Там само.

ції та академізації бандурного мистецтва сприяли розвитку оркестрових груп даного інструмента, а відтак і виведення бандури в іншу площину свого функціонування. У 1922 році конструктори Л. Гайдамака та С. Снігерьев розробили конструкцію хроматичних оркестрових бандур: пікколо, прима, бас, що виокремило бандуру в новий потужний академічно-інструментальний виконавський напрям¹.

Форми змішаних оркестрових колективів. Вдосконалення музичного інструментарію, новаторські пошуки у напрямку створення оркестрових колективів призвели до зародження вже похідних еkleктичних форм колективного музикування в Україні. Склад існуючих ансамблів зазнав значної девальвації зі сторони численних апробацій та пошуків. Відтак було створено оркестр народних інструментів з наслідуванням тенденцій оркестру симфонічного складу. Як зазначає дослідниця Т. Сідлецька, з 1914 по 1932 роки відбулася реформа народно-інструментального виконавства України, головною ознакою якої було:

- удосконалення струнного інструментарію;
- уведення до основного складу народного оркестру ударних та дерев'яних духових інструментів симфонічного оркестру;
- створення родини оркестрових тембрових баянів, що давало змогу наслідування інструментів симфонічного оркестру².

Шумові гумористичні оркестри. Аналізуючи епістолярну літературу дослідника О.Дзбанівського, можна стверджувати про утворення на початку XX століття нового різновиду оркестрових колективів – шумові гумористичні

¹ Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – С. 68.

² Там само. – С. 75.

оркестри¹. Головною відмінною ознакою таких колективів від існуючих оркестрів України було:

– варіативний кількісний склад, який залежав, більшою мірою, від творчих вподобань керівника (інколи склад сягав понад 100 виконавців);

– політембральність, як чинник взаємопоєднання інструментів з різним джерелом звуку та способом звукоутворення.

Склад гумористичного шумового колективу за О. Дзбанівським:

- струнні (скрипки, віолончелі);
- концертино (баяни, гармошки);
- дерев'яні духові (кларнет, гобой, дудка, флейта, флейта Пана, фагот);
- мідні духові (труби, тромбони, сакали);
- ударні (гребінки, кастаньєти, тамбурін, барабан, ксилофон, стіклофон, віники, трещотки, пляшки)².

За відсутністю оркестрових партитур, ми не можемо дати об'єктивну оцінку, щодо запису та принципу використання даного музичного інструментарію в практиці оркестрового виконавства України. Лише зауважимо, що дана форма колективного музикування є зразком аматорського напряму оркестрових форм, і не маючи підґрунтя для повноцінного функціонування, у практиці оркестрового мистецтва України відображене винятково поодинокими формами музикування.

Оркестр народних інструментів з основою бандурної групи. Результатом численних пошуків та апробацій 1927 року у Харкові, при робітничому клубі «Металіст», Л. Гайдамакою було створено перший український народний оркестр на основі ансамблю бандуристів. Л. Гайдамака, разом з конструктором С. Снігирьовим розробили групу оркес-

¹ Дзбанівський О. Т. Чернетка, 1934 р. – ЦДІАК. – Ф. 6. – № 541; Ф. 39. – № 99; [Шумові інструменти. Чернетка]. – ЦДІАК. – Ф. 67. – № 102.

² Там само.

трових бандур: пікколо, прими та баси. Згодом до оркестру введено квартет лір, цимбали і сопілки з хроматичними строем, свиріль, трембіти та групу ударних інструментів.

Склад: бандури: пікколо (3), прима (6), баси (3); Ліри: сопрано (2), тенор (2); Цимбали великі хроматичні (1); Сопілки-прими: перша (1), друга (1); Свиріль (1); Трембіти (2); Ударні: литаври, бубон, трикутник, тарілки¹.

Репертуар: обробки народного мелосу, твори П. Козицького, Л. Гайдамаки, Р. Шумана, Л. ван Бетховена, Л. Керубіні, П. Масканьї, акомпанемент вокальним творам.

Оркестр народних інструментів з основою групи цимбал. 1948 року на основі ансамблю цимбалістів було створено оркестр на чолі з В. Зуляком. На 1957 рік кількісний склад колективу налічував 50 виконавців, переважно музикантів-аматорів. Склад: сопілки: перші (2), другі (3), треті (3), баси (2); кларнети: перший (1), другий (1); трембіти: перша (1), друга (1); луска (1); коза (2); скрипки: перші (3), другі (2); ліри: перша (1), друга (1); басоля (2); контрабас (1); бандури (5); цимбали: перші (5), другі (3), треті (2), альт (3), бас (2); решето і трикутник (1); бугай (1); баян (1).

Репертуар: твори українських композиторів (І. Вимера, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, І. Міського, Д. Пшеничного), обробки народного мелосу².

Оркестр народних інструментів з групою співаків-бандуристів. 1955 року у Харківській області в с. Наталине було створено український оркестр народних інструментів, до складу якого увійшли: 2 сопілки, 2 кларнети, 2 баяни, 2 ліри, скрипки, басоля, 9 бандур, 2 цимбал, бомра-контрабас, бубон, трикутник, великий барабан. Особливістю і нововведенням даного колективу було залучення до оркестрової групи співаків-бандуристів у складі 9 виконавців. Відтак значно розширилася репертуарна сітка колективу. Окрім

¹ Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України: навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця: ВНТУ, 2011. – С. 80.

² Там само. – С. 89.

інструментальних творів активно використовується хоровий репертуар – народні пісні в обробці для хору та хорові твори українських і російських композиторів¹.

Оркестр народних інструментів з основою сопілкової групи. 1967 року в Умані було організовано оркестр народних інструментів на основі ансамблю сопілкарів, очолила який М. Баранишина.

Склад: сопілки (15), гобой, кларнет, баяни (2), смичкові (10), бандури (3), цимбали (2), ударні.

Репертуар: твори М. Баранишина, М. Завадського, М. Іванова, М. Хіврича, М. Глінки, М. Лисенка, К. Стиценка².

Отже, виходячи з критеріїв аналітичної класифікації зазначимо, що в площині народно-оркестрового виконавства України, у процесі його еволюції сформувалося два основні напрями:

- оркестр на основі струнно-смичкової групи – скрипкового секстету (український);

- оркестр на основі струнно-щипкової групи – домрового секстету (російський).

Відтак, оркестровий колектив зі струнно-смичковою групою повністю співпадає зі складом симфонічного оркестру. Дерев'яні духові, струнно-щипкові (кобзи, бандури), ударні інструменти, цимбали та баяни використовуються як епізодичний інструментарій. Але, як зазначає В. Дейнега, враховуючи специфіку виконання музичного матеріалу, спрямовану, насамперед, на створення колоритності звучання, то така епізодичність стає умовною³.

¹ Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – С. 86-88.

² Там само. – С. 92.

³ Дейнега М. До проблеми українського народно-оркестрового виконавства / М. Дейнега // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. ст. ; ред.-упоряд. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 65.

Загальними тембральними характеристиками оркестру зі струнно-смичковою групою є:

- наявність чотирьох контрастних груп музичних інструментів;
- збалансованість оркестрових груп та автономність засобів художньої виразності;
- темброві характеристики струнно-смичкової групи та дерев'яних духових інструментів, аналогічні з симфонічним оркестром;
- група кобз є поліфункціональним явищем, що відображає як сольну так і акомпануючу функцію;
- оркестрова група традиційного інструментарію бандур та цимбал відображають тенденцію відтворення колоритного національного мелосу;
- група баянів розширює та наповнює оркестрову фактуру, збільшуючи акустичні можливості колективу;
- група ударних інструментів доповнює виражальні можливості оркестру, значно розширюючи площину функціонування даного оркестру¹;

Оркестровий колектив з основою домрового секстету являє собою:

- наявність чотирьох основних контрастних груп музичних інструментів, склад яких дає можливість чисельного тембрального варіювання;
- кожна оркестрова група має потужну основу виражальних засобів для відтворення як епізодичного матеріалу, так музичного твору в цілому;
- конструктивні та акустичні особливості інструментів створюють оптимальні умови для реалізації потужної динамічної сітки зі збалансованим тембральним чинником;
- основна (домрова) група є повноцінним елементом як при мелодичному так і гармонічному відтворенні музичного матеріалу;

¹ Там само. – С. 66.

– група балалайок являє собою самодостатнє явище як в епізодично-сольному так і оркестрово-гармонічному музичуванні;

– група баянів забезпечує тембральну наповненість колективу, доповнює його віртуозний та акустичний потенціал;

- група епізодичного інструментарію доповнює темброво-виражальні можливості оркестру¹.

Ансамбль гармоністів. Колектив було створено І.Сухим 1991 року у М.Жашків. Він являє собою змішаний ансамбль у кількості до 30 осіб. Окрім аудіального (характерного для народної традиції) способу навчання, І.Сухим розроблено методичні рекомендації щодо засвоєння гри на гармошці та вивчення нотного матеріалу.

Оркестр баяністів та акордеоністів «Київські віртуози» – однорідний колектив утворений 1987 року на кафедрі народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського І. Марченком. Репертуарна палітра колективу являє собою синтез оригінального репертуару та перекладень симфонічно-оркестрового матеріалу.

Оркестр акордеоністів «GRAND ACCORDION» утворений 1997 року Народною артисткою України, професором кафедри баяна і акордеона НМАУ ім. П.І.Чайковського Є. Черказовою. Оркестр являє собою однорідний колектив, репертуар якого включає в себе перекладення симфонічно-оркестрових зразків, клавірних творів та преференцією є оригінальний репертуар для акордеонного виконавства.

Виходячи з класифікаційних принципів народно-інструментального ансамблевого та оркестрового мистецтва України, зазначимо, що в процесі тривалого періоду становлення, розвитку за закріплення в практиці інструментально-

1 Дейнега М. До проблеми українського народно-оркестрового виконавства / М. Дейнега // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. ст. ; ред.-упоряд. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 66.

го виконавства всі форми колективного музикування поділяються за інструментарієм на:

– **однорідні** (колективи у складі однорідних музичних інструментів: бандур, цимбал, сопілок, баянів і т. д.);

– **змішані**, підвиди якого визначає поєднання темброво-споріднених народних інструментів (бандура і гітара); темброво-споріднених народних і класичних інструментів (баян і флейта); темброво-відмінних народних інструментів (баян і бандура); темброво-відмінних народних і класичних інструментів (акордеон і віолончель).

За характером побутування їх можна поділити на:

– **автентичні** (з опорою на традиційні форми колективного музикування);

– **аматорські-самодіяльні** – як перехідна ланка між традиційними формами колективного виконавства та академічними;

– **академічні** – з відповідними рівнем професійної музично-академічної освіти.

За репертуаром:

– **академічні народно-інструментальні** колективи (камерно-інструментальні та камерні вокально-інструментальні колективи);

– **джазові та естрадні форми** колективного виконавства з акцентом на народний інструментарій¹.

Беручи за основу відповідні нормативно-сталі види оркестрових колективів, що формують модель народно-оркестрового професійно-академічного виконавства України сучасності, зазначимо, що це лише мистецький стержень, який відображає численні розгалуження щодо складу та форм функціонування оркестрових колективів. Враховуючи низку чинників (суспільні запити, геопросторові особливості і ін.) форми оркестрового музикування в площині українсь-

¹ Пасічник Л. Проблеми методології дослідження академічного народно-інструментального ансамблю в Україні: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nzlnma/2009/07-Pasichnyak.pdf

кого мистецтва створюють умови для утворення багатьох модифікованих зразків колективного музикування. Такі еклектичні, часом ірраціональні тенденції, дають можливість для варіювання в площині мистецьких апробацій оркестрового виконавства України, даючи не тільки можливість для розвитку нових мистецьких ідей а й стимулюючи до доцентрових тенденцій в площині оркестрового виконавства.

Ключові слова: оркестр народних інструментів, змішані форми колективного музикування, еклектичні поєднання.

Запитання

1. Етапи розвитку народно-оркестрового виконавства в Україні.
2. Класифікація оркестрів народних інструментів за складом.
3. Аналіз народно-оркестрового виконавства в аспекті культуротворчих тенденцій ХХ століття.

Література

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : Енциклопедичний довідник / М. А. Давидов. – Луцьк : Волинська обл. друкарня, 2010. – 400 с.
2. Дейнега М. До проблеми українського народно-оркестрового виконавства / М. Дейнега // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. ст. ; ред.-упоряд. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 61–68.
3. Пасічник Л. Проблеми методології дослідження академічного народно-інструментального ансамблю в Україні: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nzlnma/2009/07-Pasichnyak.pdf
4. Пасічник Л. Творчість українських композиторів для сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів / Лілія Пасічник // Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції (Львів, ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.06) / ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. – Дрогобич : Просвіт, 2006. – С. 76–89.
5. Сідлецька Т. І. Культурно-Історична еволюція українського оркестру народних інструментів : монографія / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2009. – 184 с.
6. Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. І / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – 122 с.

Репертуар

Концепція сучасного репертуару ансамблево-оркестрового виконавства України представлена полі стилістичною та полі жанровою системою музичного матеріалу. Виходячи з класифікаційних принципів музичного мистецтва, репертуар має чітко визначені аналітичні критерії, за якими поділяється на репертуар для традиційних виконавських форм, аматорських та академічних. У цьому розділі представимо до огляду репертуарну площину народно-оркестрового виконавства ХХ століття, яка є переломним етапом у процесі формування народно академічних професійних виконавських форм.

Народно оркестрове академічне виконавство України ХХ століття являло собою, насамперед, площину пошуків та апробацій у аспекті репертуарної політики, оскільки, таке явище як професійне народно оркестрове мистецтво є відображенням численних концепцій щодо даного виконавського напрямку без методично-обґрунтованої моделі функціонування.

Даний мистецький напрям, відносно власних аналітично-раціональних класифікаційних критеріїв, має контекстуально-релятивні ознаки, оскільки сформувався в площині ансамблево-оркестрового виконавства України як мистецький комплекс з тенденціями традиційного, аматорського та академічного музикування. Відтак репертуарна сітка даного напрямку являла собою матеріал традиційного музичного мистецтва та зразки музичного матеріалу ідентичні європейським академічним колективам. Повноцінне становлення і закріплення даного виконавського напрямку та його репертуару припадає лише на другу половину ХХ століття, коли з'являється оригінальний репертуар для представлених виконавських ансамблево-оркестрових форм. Репертуарна палітра народно-оркестрового виконавства ХХ століття представлена жанровою і стилістичною багатозначністю, концептуальну вагу якої складають такі напрямки:

Фольклорний – використання автентичного матеріалу для відображення національно-ментальних концепцій музикування.

Камерно-академічний – створення оригінальних музичних творів для чітко визначених колективів.

Естрадно-джазовий – представлений оригінальним матеріалом його та перекладеннями для народно ансамблевого виконавства.

Авангардний – оригінальні твори та перекладення, представлені концертним, методичним та навчальними зразками репертуару сучасних народно-оркестрових колективів¹.

Пріоритетом народно-оркестрового виконавства є його полі тембральна сітка, представлена синтезом автентики та європейського академічного інструментарію. Така оригінальність звучання виокремила даний виконавський напрям в окрему площину мистецьких форм, створивши оптимальні умови для формування системи професійної композиторської школи. Як зазначає дослідниця Л. Пасічняк, період «нової» оригінальної ансамблевої музики розпочинається лише у 80–90-х роках ХХ століття, коли народно-оркестрове виконавство входить у фазу свого повноцінного функціонування². Композиторська творчість Ю. Алжнева, О. Щетинського, Л. Самодаєвої, В. Польової, В. Власова, І. Тараненка, Ю. Шамо, В. Зубицького, В. Степурка, Ю. Скорка, К. Цепколенко, Л. Дичко, А. Загайкевич, Г. Таранова, Б. Котюка, О. Герасименко представлена оригінальними композиціями авангардної музики та естрадно-джазовими зразками з використанням новаторських тенденцій композиторської техніки. Стильова панорама їх творчості є відображенням сучасних засобів музичної виразності: атональність, алеаторика, мінімалізм, мікроінтонаційність як джерело формотворення, наскрізність метро ритмічної структури, абстрактність образної сфери³. Авангардні тенденції зайняли

¹Пасічняк Л. Творчість українських композиторів для сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: librar.org.ua › Мистецтво. Мистецтвознавство.

² Там само.

³ Там само.

чільне місце і в камерному вокально-інструментальному мистецтві, де чітко проявляється синтез автентичного традиційного інструментарію з європейським академічним. Одним з векторів багаторівневої репертуарної системи народно оркестрового виконавства ХХ століття стає створення оригінальних творів для конкретних виконавців та колективів, враховуючи їх індивідуальну особливість: склад, функціональні спрямування, темпераментні якості і т. д. Для прикладу назовемо твір В. Власова «Музика для 4-х» написаний для ансамблю «Джерело», твір О. Яковчука «Рапсодія-дума» для тріо бандуристок сестер Байко, Соната № 3 “Fatum” В. Зубицького для квартету баяністів під керівництвом С. Грінченка, твір В. Степурка «Маленька партита» для ансамблю Юрія та Людмили Федорових та ін. У зв’язку із закріпленням кардинально нових концепцій народно-оркестрового виконавства у ХХ столітті активно розвивається науково понятійна система, де закріплюються концептуально нові поняття такі як «Нова музика», «Модерн-акордеон» які представляють даний напрямок виконавства у новому його аналітичному зрізі¹. Вагомою складовою репертуарної площини ХХ століття є практика потужної полі жанровості для народно оркестрових виконавських форм. Невід’ємною складовою репертуару стають: сюїта, соната, інструментальний концерт, триптих, концертна п’єса, концертно, концертна фантазія, концертштюк, імпровізаційна музика, психоделічна серенада, вокальний триптих, рапсодія та ін. Власне, використання таких музичних форм у даному мистецькому напрямку й визначили його професійно-академічний напрямок, раціонально обґрунтували й укріпили в площині полі жанрової системи музичного мистецтва ХХ століття такі стильові параметри як: фактурно-динамічна насиченість, різноманітність модифікацій ритмі-

¹Пасічник Л. Творчість українських композиторів для сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: librar.org.ua › Мистецтво. Мистецтвознавство.

чних формул, тембрів, способів гри, драматургічна довершеність¹.

Одночасно з упровадженням концептуально нових вимірів у репертуарну площину народно-оркестрового виконавства з'являється тенденція нівелювання народно-інструментального матеріалу у репертуарній системі інструменталізму. Окремою сторінкою репертуарного доробку ансамблево-оркестрового виконавства України є твори для ансамблів баянів та акордеонів. Репертуар для даних колективів слід розмежовувати на народно-інструментальний та академічно-європейський. Такі малі форми колективного музикування створюють оптимальні умови для популяризації народно-інструментального та академічно-європейського музичного матеріалу в площині загального інструменталізму України.

Музична література для ансамблево-оркестрового виконавства України сучасності перебуває на етапі історичного жанрово-стилеформування з широкими перспективами для розвитку та раціональним закріпленням в площині світового інструментального виконавства. Становлення ж академічного концертного репертуару для народно-інструментальних колективів в аспекті авангардистських тенденцій ХХ століття зумовило розширення системи прийомів звуковидобування, пошук нових тембральних площин, театралізацію виконавства, створення нових форм та жанрів ансамблево-оркестрового мистецтва. Концертний репертуар ХХ століття сформував алгоритм функціонування народно-оркестрових колективів, визначив їх місце та роль в контексті світових тенденцій інструментального виконавства сучасності.

Ключові слова: репертуар, оригінальні твори, еkleктичні композиційні форми.

Запитання

1. Проблема формування репертуарної площини народно-оркестрового виконавства в Україні.

¹ Там само.

2. Основні напрями формування репертуару для оркестрових виконавських форм ХХ століття.

3. Перекладення та оригінальні твори, як головні тенденції у формуванні репертуарної складової народно-оркестрового виконавства в Україні.

Література

1. Давидов М. А. Академічне народно-інструментальне мистецтво України. Збірка статей; вірші / М. А. Давидов ; НМАУ ім. П. І. Чайковського: Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України (друге видання, доповнене). – К ; Луцьк : Волинська обл. друкарня. – 402 с.

2. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. – Луцьк : Волинська обл. друкарня, 2010. – 400 с.

3. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник / М. А. Давидов. – К., НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.

4. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва : посібник / М. А. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – 224 с.

5. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посібник для вищ. муз. навч. закладів / М. А. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 240 с.

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

7. Пасічник Л. Творчість українських композиторів для сучасних академічних народно-інструментальних ансамблів: [Електронний ресурс]. – Режим доступу: librar.org.ua › Мистецтво. Мистецтвознавство.

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

ВИСНОВКИ

Однією з потреб людини є прагнення самовдосконалення через розвиток ідейно-духовного, практичного потенціалу у мистецькому професіоналізмі. Професіоналізм в умовах антропоцентричної культурної парадигми стає певним контекстом існування людини у суспільстві. Його функціональність виявляється через ряд чинників, основними з яких є:

- 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;

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

- загострене відчуття часового характеру музики, базованого на відчутті плинності людського життя.

Кожний з чинників професіоналізму пройшов довгий історичний шлях формування й еволюційних перетворень. Якщо володіння ремеслом, виконавською майстерністю закорінене ще у поганських звичаях та обрядах різних народів, а комунікативність своїм походженням зобов'язана античній мистецькій культурі ораторів та виголошуючих промови філософів і поетів, то пріоритет збереження традиції, канонічності професіоналізму виходить на перший план в епоху Середньовіччя. Естетичний критерій на повну силу заявляє про себе лише в епоху Відродження, коли «пролунав твердий голос про повну самостійність естетичного задоволення» (О. Лосєв). Підкреслення часової складової з'являється найпізніше – у часи народження опери та симфонії і пов'язаної з ними активізації драматичного начала у музиці із підкресленням її процесуальності, усвідомленням компо-

зиційного становлення як динамічної зміни подій-образів на основі різнопланового та різнорівневого розв'язання конфлікту та виникненням симфонізму як наскрізного методу організації звукової концепції твору.

Для української культури, у якій завжди найяскравіше виявлялося ментальне прагнення українця до самопізнання та самовдосконалення і його виявлення у конкретних практичних проявах, професіоналізм завжди був одним з пріоритетів у світі духовних цінностей. У межах кожної з епох формується свій тип професійної музичної культури, із різноплановим співвідношенням основних її компонентів – народного професіоналізму мандрівних музик-виконавців (боїни, лірники, кобзарі), майстерності скоморохів (пізніше – міських музикантів) та канонічного мистецтва церковного співу. Кульмінаційним періодом зростання професіоналізму, локалізованого по культурних осередках та соціальних станах, стали XVI – перша половина XVII століття, коли «створюється картина надзвичайно стрімкого (менш як за століття) додання кількох європейських музично-культурних епох» (О. С. Цалай-Якименко). На плідному ґрунті, закладеному музичною культурою цього періоду, розквітає мистецтво хорового і партесного концерту XVII – XVIII, у творчості Дилецького, Пекалицького, Домарацького, Левицького, Бортнянського, Березовського, Веделя, у професіоналізмі яких відбулося органічне об'єднання західноєвропейських та національних ідейно-стильових тенденцій.

Складною і непередбачуваною виявилася доля професіоналізму музичної культури у XIX столітті. Його першу половину називають періодом «заблокованої культури» (О. Пахльовська), у межах якої відбувається гальмування всіх культуротворчих процесів та розпорошення досягнень попередніх епох. У другій половині століття відбувається справжній «вибух» духовно-ідейної активності, стимульований ствердженням народницької парадигми та появою цілої плеяди пасіонарних особистостей – свідомих своєї місії створення національної професійної мистецької культури. Лисенко і Драгоманов, Кропивницький і Старицький, Садовський і Панаас Мирний, Мурашко і Леся Українка, Костомаров і Франко

продовжували розбудовувати професіоналізм національної культури, ґрунтуючись на ідеях, народжених у творчості та культурницькій діяльності Шевченка і кирило-мефодіївців, Гоголя і Максимовича. Саме у цей період формується сучасне уявлення про професіоналізм як контекст для повноцінного вияву екзистенційних прагнень і потреб особистості. Професіоналізм стає критерієм національної визначеності, демократизму, інтелектуальності й обраності мистецтва. Через зростання професіоналізму у ХІХ столітті відбувається оновлення ідейно-духовного фонду українців, впорядкування культурно-мистецьких проявів та починає створюватися система національної культури із низкою закладів та організацій.

Відтак саме системний підхід до проблеми формування професійно-академічного мистецтва стає вирішальним кроком у створенні основних структуро творчих площин українського оркестрового музикування – науково методологічної, практично підкріпленої школи інструментального виконавства. Еклектична неупорядкованість і постійна творча апробація в аспекті колективних виконавських форм стає результатом кристалізації в практиці українського інструменталізму потужних методологічно вмотивованих мистецьких напрямків, таких як народно-інструментальне виконавство з характерним для нього інструментарієм та оригінальним репертуаром, симфонічне оркестрове виконавство європейського зразка з репертуаром як зарубіжних так і вітчизняних композиторів та численними модифікаціями колективних виконавських форм таких як однорідні і змішані ансамблі народних інструментів, вокально-інструментальні колективи як академічного так і традиційного формату, еклектичні форми колективного музикування з варіативною основною як щодо складу, репертуару так і інструментарію.

Отже, апелюючи до проблеми оркестрового виконавства в традиції українського інструментального мистецтва можна переконливо стверджувати, що даний мистецький напрямок, виокремившись з емпірично-обрамленої площини у детермінічно-обумовлену виконавську форму, зайняв одне преферентних позицій в системі інструментального мистецтва не тільки України, а й сформував потужні стереотипи що-

Висновки

до вітчизняного музикування в усьому мистецькому просторі сьогодення.

ДОДАТОК 1.

КЛАСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

Музичні інструменти		
Однорідні	Відносно однорідні	Різнорідні
Музичні інструменти поділяються		
За джерелом звуку		За способом звуковидобування
Ідіофони		Ударні
Мембрафони		Фрикційні
Хордофони		Щипкові
Аерофони		Ті, що струшуються
Електрофони		

Додаток 2.
ХРОНОЛОГІЧНА ТАБЛИЦЯ
СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КОЛЕКТИВНИХ ФОРМ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
ДАВНІ ЧАСИ (від первісного ладу – III тис. до н. е.)		
Палеоліт мезоліт	IX – VI тис. р. до н. е. – II – I ст. до н. е.	Язичницький синкретизм, що передбачав використання комплексу ідіофонів, аерофонів, мембрафонів з дерева, кістки, глини; Стоянки: Молодове Чернівецької обл.; Мізинське селище на Чернігівщині ¹ .
АНТИЧНІСТЬ (III тис. до н. е. – V ст. н. е.)		
Зарубинецька, Черняхівська культури	III – II тис. до н. е.	Язичницький синкретизм, що передбачав використання комплексу ідіофонів, аерофонів, мембрафонів з дерева, кістки, глини; Формування слов'янських поселень на території Центральної та Східної Європи (етнічні вихідці з Болгарії, Білорусі, Польщі, Росії, Сербії, Словаччини, Словенії, Македонії, України, Чехії, Чорногорії, Хорватії, всього близько 15 слов'янських народів). Зарубинецька (III ст. до н. е. I ст. н. е.) та Черняхівська (III ст. н. е.) культури ² .

¹ Попович М. В. Нарис історії культури України / Мирослав Попович. – 2-ге вид., випр. – К. : АртЕк, 2001. – 728 с. : іл.

² Там само.

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ (V ст. – XVI ст.)		
Утворення Києва	V ст.	Утворення м. Києва 482 року. Мистецтво представлене язичницьким синкретизмом що передбачав використання комплексу ідіофонів, аерофонів, мембрафонів з дерева, кістки, глини.
Київська Русь	IX – XIII ст.	Прийняття християнства стимулювало розвиток світського інструментального виконавства, форми якого закріпилися до XVII століття. Мистецтво представлене скоморошим синкретизмом (малі ансамблеві форми західноєвропейського зразка при князівських дворах; інструменти: гуслі, гудок, сопілі, труби, бубни, туппани, скрипелі, орган, дудки, ріжки, лютня, псалтир) ¹ .
Католицизм та православ'я	1054 рік	Зміни ідеологічних стандартів стимулювали розвиток світських інструментальних жанрів музичного мистецтва, тоді як домінуючою мистецькою формою залишалося хорове виконавство.
Монгольське іго	XIII – поч. XIV ст.	Відбувається формування нової жанрової площини – героїчного епосу, відображеного у традиційних мистецьких жанрових комплексах – думах та билинах, та побутового жанру – ліричні пісні, танці. Зароджується пласт світського ансамблевого традиційного виконавства.

¹ Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. – Вид. 3-тє, перероб. та доп. / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – С. 168-171.

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
		ва – об'єднання бандуристів та лірників; інструменти: кобза, бандура, ліра ¹ .
Польсько-Литовська держава	XIV – поч. XVI ст.	В інструментальній музичній культурі українців період представлений традиційними виконавськими формами (побутове та обрядове музикування) та ансамблями західноєвропейського зразка (інструментальний склад для обслуговування католицьких мес, форми колективного музикування у вигляді скомороших колективів) ² .
Річ Посполита	XVI ст.	1569 р. підписання Люблінської унії і утворення держави – Річ Посполита, яка об'єднувала Польщу, Литву і Україну. Відбувається соціальних розподіл на стани: духовенство, міщани, вільне населення з тенденцією до активного окатоличення української культури. Як результат потужної асиміляції української та польської культур утворюються форми інструментального колективного музикування, що відображають синтез традиційного і європейського виконавства ³ .
БАРОКО (XVII – перша половина XVIII ст.)		
Козацтво	XVI – XVIII ст.	Проявляється як результат протистояння католицькому устрою, що стиму-

¹ Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. – Вид. 3-тє, перероб. та доп. / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – 370 с.

² Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

³ Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. – Вид. 3-тє, перероб. та доп. / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – 370 с.

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
		лювало створення братств та зародження козацтва. Інструментальне мистецтво представлене полковими оркестровими колективами гетьманської держави та традиційними виконавськими формами ¹ .
Капела Київського магістрату	1627–1852 роки	При київському магістраті було створено оркестровий колектив з музичною школою, навчання в якій тривало 5 років і передбачало вивчення основ музикування на духових та струнно-смічкових інструментах. У репертуарі колективу домінували увертюри Дж. Россіні, В. А. Моцарта, музичні номери з «Наталки-Полтавки» та «Москаля Чарівника» І. Котляревського ² .
Музичний цех	1652 рік	Утворення музичного цеху Б. Хмельницьким у Корсуні.
Маєткові капели	1736 рік	А. Полуботок організовує в Михайлівці оркестрову капелу, відкриваючи в історії інструментального мистецтва України новий період – період маєткової культури, що проіснував до сер. XIX століття. Інструментальне мистецтво представлене малими ансамблеви-

¹ Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. – Вид. 3-тє, перероб. та доп. / за ред. І. І. Тюрменко. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – С. 199.

² Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Лідія Корній, Богдан Сюта ; до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 199.

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
		ми формами у синтезі традиційного та європейського інструментарію ¹ .
Граматика музикальна	1723 рік	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 ² .
Глухівська музична школа	1737 рік	Граф П. О. Румянцев засновує 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).
ПРОСВІТНИЦТВО (друга половина XVIII – XIX ст.)		
Кирило Розумовський	1751 рік	К. Розумовський засновує у гетьманській резиденції м. Глухові симфонічний оркестровий колектив у складі 40 музикантів та потужну нотну бібліотеку. Інструментарій відповідав комплектації європейських колективів.
Ліквідація Запорізької Січі	1756 рік	Остаточна ліквідація Запорізької Січі і організація полкового устрою Російської імперії. Оркестрове виконавство

¹ Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський // Музика. – 1924. – № 7–9, 10–12.

² Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Лідія Корній, Богдан Сюта ; до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 91

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
		відображає домінування полкових оркестрових колективів Російської імперії, що представлені розмаїттям інструментарію, репертуару та оркестровими функціями музичного мистецтва.
Міська пісня-романс	II пол. XVIII ст.	Формується нова жанрово-стильова площина українського інструменталізму – міська пісня романс, що стало основою створення камерно-інструментальних виконавських форм у супроводі як традиційного українського так і європейського інструментарію.
Академічне камерно-інструментальне мистецтво	II пол. XVIII ст.	Період представлений інструментальною композиторською творчістю М. Березовського («Соната для скрипки та чембало»), Д. Бортнянського (сонати, інструментальні концерти для чембало з оркестром), що зумовило виокремлення українського інструменталізму в нову площину музичного розвитку та функціонування ¹ .
Роговий оркестр	1784 рік	У результаті детермінічно зумовлених тенденцій російської культури, в Україні розвивається нова форма колективного музикування – рогові оркестрові колективи, започаткована Г. Потьмкіним. Реформи рогового інструментарію, проведені Я. Марешом стимулювали формування оркестрових груп рогових інструментів, а саме:

¹ Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів / Лідія Корній, Богдан Сюта ; до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 130-146.

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
		дискантів, альтів, тенорів, басів та контрабасів.
Києво-Могилянська академія	1802 р.	Митрополит Гавриїл II вводить до освітньої програми академії вивчення інструментального виконавства, що зумовило утворення оркестрового колективу та консолідації загальнонаціонального інструментального мистецтва. При закладі було створено оркестровий колектив зі складом майже 100 осіб. Музичний інструментарій представлений зразками західноєвропейського мистецтва.
РОМАНТИЗМ (XIX ст.)		
Бальна музика		Форма музичного побуту, яка використовувалася для проведення балів. У репертуарі домінували: полонез, менует, вальс, мазурка.
Похідна музика		Форма військового музичного побуту. До обов'язків входив супровід кортежів та карет сигнальними фанфарами, сповіщаючи про поїздки вельмож в замські резиденції. Представлена, здебільшого, духовими виконавськими формами, що формувалася з музикантів військових колективів.
Музика для супроводу обідів		Форма придворного музичного побуту, яка сформувалася у XVIII століття і використовувався для обслуговування урочистостей під час обіду знаті.
Музика під час полювання		Форма придворного музичного побуту, яка сформувалася у XVIII століття і використовувався для обслуговування урочистостей під час полювання.
Музика на воді		Форма придворного музичного побуту. Включає в себе елементи ритуальної сигнальності та камерного приватного музикування.

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
Музика на пленері		Одна з форм садово-паркових забав придворного музичного побуту ¹ ;
Придворні оркестри		Придворні – колективи, що утримувалися при гетьманському дворі і виконували виключно професійні обов'язки.
Кріпосні оркестри		Кріпосні – колективи, що утримувалися при поміщицькому маєтку, в обов'язки яких входило виконання всіх вимог поміщицького двору.
Гармошкові ансамблі	II пол. XIX ст.	Як результат потужних міжнародних тенденцій в площину українського інструменталізму залучається гармошка, що стимулювало до утворення ансамблевих форм за участю язичкових інструментів.
Скасування кріпацтва в Росії	1861 рік	Після скасування кріпацтва припиняє своє існування така форма оркестрового музикування як кріпосні колективи. На їх зміну приходить інша форма колективного музикування – вільнонаймані оркестри, статут яких передбачав грошову оплату оркестрантів та врахування їх соціальних стандартів. Від так розпочинається нова сторінка українського оркестрового музикування, яка дала потужний поштовх до закріплення оркестрового мистецтва України на Європейському рівні.
Оркестрові колективи контрактної форми		Фінансово незалежні – форма колективного музикування, в основі якої є вільнонаймані музиканти по контракту, що отримували фінансову оплату і дотримувалися правил, передбачених

¹ Музыкальный Петербург : Энциклопедический словарь. Т. I : XVIII век. – Кн. 2, 1998. – 500 с.

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
		договором.
ІРМТ	1863 рік	Російське музичне товариство на чолі з П. Селецьким, М. Рігельманом, Р. Пфенінгом сформувало потужну основу для розвитку професійно-академічного мистецтва України. З його діяльністю пов'язано консолідацію регіонального мистецтва та створення основи для академічних навчальних закладів України.
Любительські колективи		Любительські – колективи, що виникали в результаті довільного об'єднання виконавців у єдиний колектив, не ставлячи за мету конкретні завдання.
Професійно-академічні оркестри	1867 рік	Відкриття міського театру в Києві оперою О.Верстовського «Аскольдова могила» оркестр якого було утворено на основі кріпосного театру П. Лопухіна.
Еклектичні виконавські форми	II пол. XIX ст.	Виникають в результаті синтезу традиційних та напливових виконавських форм (до традиційних ансамблевих форм додаються язичкові інструменти, що стало причиною нівелювання даного виду музичного виконавства).
Міський інструменталізм	II пол. XIX ст.	В результаті активної розбудови міст відбувається потужна трансформація інструментального мистецтва – виникає міський інструменталізм з основою язичкового інструментарію, що спонукало до зародження тридольності в акомпанементі (бас-акорд-акорд).
Оркестри домрово-балалайкового складу	1899 рік	Похідна форма колективного музикування започаткована В.Андрєєвим у Росії. Предтечею заснування перших оркестрових колективів даного складу в Україні був існуючий при Харківському університеті гурток балалаєчників 1899 року на чолі з диригентом

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
		В. Катанським.
XX СТОЛІТТЯ		
Шумові оркестри	Початок XX ст.	Варіативний кількісний склад, який залежав, більшою мірою, від творчих вподобань керівника (інколи склад сягав понад 100 виконавців). Домінуючою основою даної форми колективного музикування є політембральність, як чинник взаємопоєднання інструментів з різним джерелом звуку та способом звукоутворення.
Оркестри зі струнно-смичковою основою	1902 рік	1902 року на XII Археологічному з'їзді було представлено до огляду Г. Хоткевичом інструментальний колектив, який являв собою змішаний ансамбль у складі шести бандуристів, трьох лірників та ансамблю троїстих музик – дві скрипки і контрабас.
Перший кобзарський хор	1918 рік	1918 року в Києві було організовану перший академічний колектив бандурного виконавства – капелу бандуристів очолювану В. Ємцем.
Оркестри зі струнно-щипковою основою	1920 рік	Із середини 1920 року В. Комаренко вводить до складу народного оркестру групу чотириструнних домр з квінтовим строєм конструкції Г. Любимова.
Оркестри з основою бандурною групи	1927 рік	Л. Гайдамака створив перший український народний оркестр на основі ансамблю бандуристів. Л. Гайдамака, разом з конструктором С. Снігирьовим розробили групу оркестрових бандур: пікколо, прими та баси. Згодом до оркестру введено квартет лір, цимбали і сопілки з хроматичними строєм, свиріль, трембіти та групу ударних інструментів.
Неаполітанські	1930 рік	В основі даного оркестрового колективу покладено мандолінну та гітарну

Додатки

НАЗВА	ПЕРІОД	ХАРАКТЕРИСТИКА
оркестри		групу в поєднанні з групою язичкових інструментів – концертин, гармонік, баянів. Прикладом такого оркестру є колектив з м. Кременчука під керівництвом М. Геліса.
Академічні ансамблі	1930 рік	Впроваджене як освітня дисципліна М. Гелісом у музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка (як однорідні так і змішані виконавські форми).
Оркестр з основою групи цимбал	1948 рік	1948 року на базі ансамблю цимбалістів було створено оркестр на чолі з В.Зуляком.
Оркестр з групою співаків-бандуристів	1955 рік	1955 року у Харківській області в с. Наталине було створено український оркестр народних інструментів, до складу якого ввійшла групи співаків-бандуристів із 9 виконавців.
Оркестр з основою сопілкової групи	1967 рік	1967 року в Умані було організовано оркестр народних інструментів на основі ансамблю сопілкарів, очолила який М. Баранишина.
Оркестр баяністів-акордеоністів	1987 рік	На кафедрі народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського І. Марченком організовано оркестр баяністів-акордеоністів.
Оркестр акордеоністів «GRAND ACCORDION»	1997 рік	Очолює колектив Народна артистка України, професор кафедри баяна і акордеона НМАУ ім. П.І.Чайковського Є. Черказова.

Додаток 3.

РЕПЕРТУАР НАРОДНО-АНСАМБЛЕВОГО ТА ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА ХХ СТОЛІТТЯ¹

Оперна творчість: Л. Самодаєва «Мірсконца» – камерна опера-балет для сопрано, тенора, двох скрипок, двох віолончелей, баяна та фортепіано. За драмою В. Хлебникова (2000 р.), «Два дні мадам Ленін» – камерна опера-балет для сопрано, двох скрипок, двох віолончелей, баяна та фортепіано. За драмою В. Хлебникова (2000 р.), «Танок із тінню» – моноопера для сопрано, скрипки, баяна та фортепіано. На вірші О. Палашек-Сторожук (2001 р.).

Оперети, музичні комедії, мюзикли, водевілі, музичні п'єси, вистави: В. Польова «Ехос» (Відзвук) – драма з музикою у семи частинах для сопрано, скрипки, акордеона, фортепіано. На власний текст (1999 р.).

Симфонічна музика: І. Тараненко «Сім янголів з сурмами» – Симфонічна містерія для альта з оркестром (авторська версія твору для віолончелі та баяна) (2000 р.).

Камерно-інструментальна музика: С. Азаров «Слов'янські боги» – для флейти, кларнета, віолончелі та акордеона. Вступний текст А. Бондаря (2003 р.); **В. Власов** “Misterio” – для балалайки та фортепіано (2000 р.), «Листок з одеського альбому» – для баяна та камерного оркестру (2001 р.); **А. Гайденко** «Esse НОМО» – концерт для струнного оркестру та акордеона; **Ю. Гомельська** «Поза тінню звука» – для скрипки та баяна (2000 р.); **В. Губа** «Фольк-капрічіо» – для баяна та віолончелі (2002 р.); **М. Денисенко** «Середина шляху», «Зима та весна» – для бандури та гітари (1998–1999 рр.), «Мине рік» – для гітари та маримби (2002 р.); **В. Зубицький** «Елегія» – для флейти, віолончелі, фортепіано та баяна (акордеона) (1999 р.), «Посвята Астору П'яццоллі» – концерт для баяна та квартету ударних. Партитура та партія баяна (акордеона) соло (2002 р.); **Д. Киценко**

¹ За матеріалами Л.Пасічняк.

«Циганський танець» – для акордеона та віолончелі (2003 р.); **Ж. Колодуб** «П'єса для домри та фортепіано» (2003 р.); **М. Корчинський** «Концертна імпровізація в народних ладах» – для бандури з трійстою музикою. Друга редакція; **В. Мартинюк** «Зозуля часу» – для камерного оркестру (варіант для флейти, віолончелі, ударних та ансамблю бандуристів); **О. Скрипник** «Метаморфози» – для домри та гітари. Друга редакція (1999 р.); **К. Цепколенко** «Знесилям зломлені народи» – цвинтарна музика для баяніста, ударних і відео-шоу (фотографії К.Лінга цвинтарів з теренів колишньої Цісарської Австро-угорської монархії) (2000 р.).

Камерно-вокальна музика: **В. Власов** «Концертіно в романтичному стилі» – для голосу та бандури (1999 р.), **С.Зажитько** «Нестор Батюк» – монолог з пританцьовуванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритона та інших звуків (2000 р.), «Ах ты степь широкая» – психоделічна серенада для баритона, квазі-вокального чоловічого квартету, бас-балалайки та ударних (версія 2003–2004 рр.); **Є. Мілка** «Три українські пісні-балади для двох домр» (2002 р.); **В. Пасічник** «Litania» – для камерного оркестру, бандури та голосу. На тексти Б.І.Антонича (1995–2002 рр.).

Хорова музика: **Л. Дичко** «Іспанські фрески» – сценічна версія хорового концерту (1996 р.) для балету, мішаного хору, гітари та перкусії (1999 р.); **О. Канерштейн** «Київський диптих» – для мішаного хору у супроводі фортепіанного тріо та цимбалів. На вірші М.Зерова.

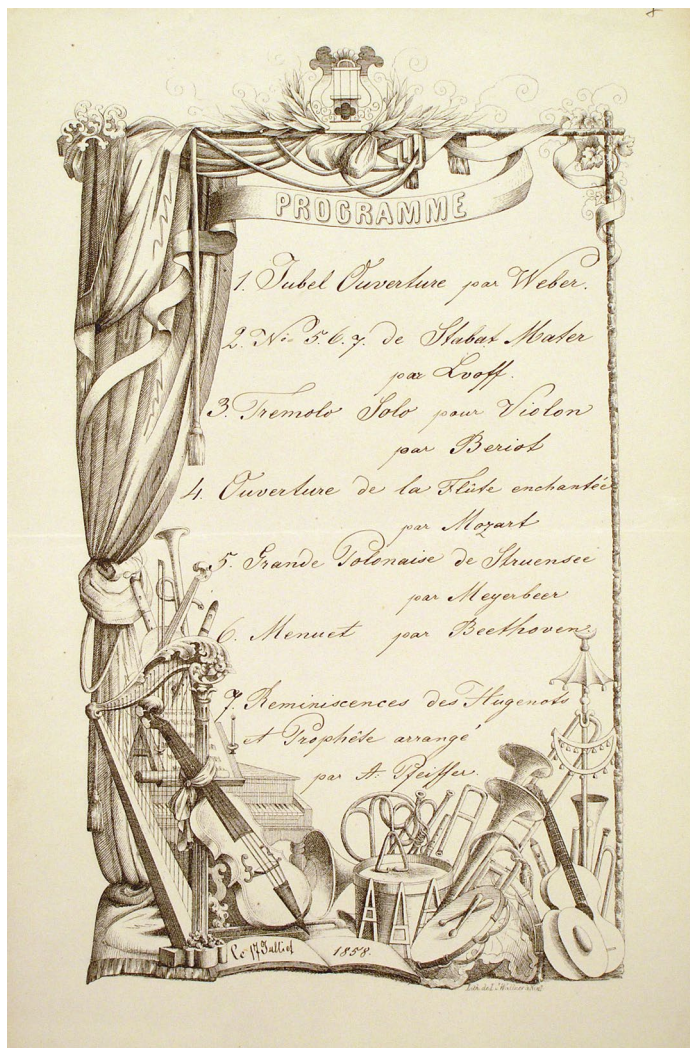
Обробки народних пісень: **В. Іванов** «Повій, вітре, на Вкраїну» – обробка народної пісні для домри та фортепіано; **Є. Мілка** «Моя хатина» – обробка української народної пісні для голосу (хору) та ансамблю бандуристів (2002 р.); **В. Семкович** «П'ятнадцять обробок українських народних пісень» – для сопілки, кларнета, акордеона, скрипки та фагота.

Джазова музика: **В. Власов** «Одеський реп» – для баяна та скрипки (2002 р.), «Джаз для двох» – для баяна та контрабаса (2003 р.).

Музика до кіно-, відео-, теле-, художніх, документальних і мультиплікаційних фільмів: Л. Самодаєва «Мій Гоголь» – кіноп'єса для баяна, скрипки та ударних (2003 р.)¹.

¹ Сідлецька Т. І. Практична культурологія. Історія народно-оркестрового виконавства України : навч. посібник. – Ч. I / Т. І. Сідлецька. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – С. 84-89.

ДОДАТОК 4.
КОНЦЕРТНА АФІША ОРКЕСТРУ
КНЯЗЯ ПАВЛА ЛОПУХІНА



Додаток 5.**ПРОГРАМИ КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ ОРКЕСТРОВОГО
КОЛЕКТИВУ КНЯЗЯ ПАВЛА ЛОПУХІНА**

– 23 травня 1858 року: А. Пфейфер «Увертюра»; Куммер «Фантазія для віолончелі на теми з «Роберта-Диявола» виконана с. Стаффенсом; О. Львов «Чотири номери з “Stabat Mater”»; М. Глінка «Камаринська»; К. М. Вебер «Увертюра до опери «Евріанта»; Л. ван. Бетховен «Анданте, скерцо і фінал «П'ятої» симфонії».

– 2 липня 1858 року: А. Пфейфер «Клятва при Корсуні» увертюра для великого оркестру; Ф. Мендельсон «Перша та друга частини Симфонії №3»; К. М. Вебер «Запрошення до танцю» в перекладі для оркестру А. Пфейфера; Л. ван Бетховен увертюра «Егмонт»; М. Лапулігін «Ave Maria»; Дж. Верді «Арія Трубадура» з опери «Трубадур».

– 17 липня 1858 року: К. М. Вебер “Yuber” (Ювілейна) увертюра; О. Львов «П'ятий, шостий та сьомий номери зі «Stabat Mater»»; Ш. Беріо «Тремоло соло для скрипки»; В. А. Моцарт увертюра до опери «Чарівна флейта»; Дж. Мейєрбер «Великий полонез з музики до драми «Струензе»; Л. ван. Бетховен «Менует»; Дж. Мейєрбер номери з опер «Гугеноти» та «Пророк» в аранжуванні А. Пфейфера.

– 21 березня 1859 року: Ф. Галеві увертюра до опери «Гітарист»; Ф. Меркер «Концертино для фагота»; А. Ф. Доплер арія з опери «Ілька»; Хейнемейєр фантазія для флейти на теми з опери «Лукреція»; Г. Доніцетті дует Лючії з опери «Лючія ді Ламмермур». Дж. Верді «Дивертисмент з опери «Травіата»; К. М. Вебер увертюра до опери «Фрейшюц».

– 27 листопада 1858 року Дж. Мейєрбер увертюра до драми «Струензе»; Б. Ромберг «Два соло Семіраміди для баритона та корнет-а-пістона», «Військовий» концерт для віолончелі; Й. Штраус «Кадриль»; Г. Доніцетті дивертисмент з опери «Лючія ді Ламмермур».

– 11 грудня 1858 року М. Балфа увертюра до опери «Джерело кохання»; В. Мюллер «Два соло Семіраміди» для кларнета та фагота; Л. ван. Бетховен «Варіації для корнет-а-

пістона», анданте, скерцо і фінал «П'ятої симфонії», «Венеціанський карнавал».

– 2 квітня 1859 року: Р. Вагнер велика увертюра до опери «Тангейзер, або співак із Вартбурга»; Дж. Верді попури на теми з опери «Трубадур»; Ф. Шуберт «Серенада» в аранжуванні для оркестру А. Пфейфера; Г. Лорцинг увертюра до опери «Цар і тесляр»; Г. Доніцетті «Дует Лючії» з опери «Лючія ді Ламмермур» в аранжуванні для оркестру А. Пфейфера; Е. Шульгоф «Галоп» в аранжуванні Страсні.

– 12 липня 1859 року: Г. Доніцетті: Великий дивертисмент з опери «Лючія ді Ламмермур»; Й. Штраус: Вальс «Живеш лише один раз»; Лумбі «Туманна картина»; О. Коципінський «Полька»; Й. Штраус «Кадриль»; Ф. Еркель «Чардаш»; Е. Шульгоф «Галоп»; Й. Штраус «Коронаційний марш».

– 16 квітня 1859 року: Л. Герольд, увертюра до опери «Луг писарів»; Г. Доніцетті, дует Лючії з опери «Лючія ді Ламмермур» в аранжуванні А. Пфейфера; Й. Штраус «Вальс – vibration»; К. М. Вебер, увертюра до опери «Фрейшюц»; Е. Шульгоф, «Великий галоп» в аранжуванні Страсні; Дж. Верді велике попури на теми опери «Трубадур».

– 24 липня 1858 року: Р. Вагнер, увертюра до опери «Тангейзер»; Ф. Давід, I частина симфонічної оди «Пустеля»; Дж. Россіні, інтродукція до опери «Вільгельм Телль» в аранжуванні А. Пфейфера; Ф. Давід, II частина симфонічної оди «Пустеля»; П. Й. Ліндпайнтнер, увертюра до драми «Фауст»; Ф. Мендельсон, «Весільний марш».

СЛОВНИК

Автентичне виконавство - форма оркестрового виконавства з опорою на традиційні форми колективного музикування, музичний інструментарій та способи гри.

Автентичні виконавці – група виконавців, які є найортодоксальнішим носієм традиційного середовища, чинником, що найбільшою мірою консервує традиційний і автотонний стиль творення і виконання народної інструментальної музики.

Аерофони (духові) – група музичних інструментів джерелом звуку яких є стовп повітря.

Академічне виконавство – форма оркестрового виконавства з відповідним рівнем професійної музично-академічної освіти.

Академічне мистецтво – 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.

Акмеологія – наука, що досліджує послідовність проявів професійної особистості в усіх її особливостях.

Аматорсько-самодіяльна – форма оркестрового виконавства яка існує як перехідна ланка між традиційними формами колективного виконавства та академічними.

Ангажемент – форма договору, що укладається між двома сторонами (музикант - роботодавець).

Античність - історичний період в історії української культури, який хронологічно представлений періодом III тис. до н.е. – V ст. н. е.

Архемім – особа яка очолювала скомороші об'єднання.

Аудіальна форма навчання – усна форма навчання, що включала інструментальну, вокально-інструментальна (залежала від глядацького попиту і носила чітко виражені розважальні риси).

Аудіальність - усна форма передачі інформації з безпосереднім контактом виконавця та реципієнта.

Бальна музика – форма придворного музичного побуту, яка передбачала обслуговування балів. В репертуарі домінували: полонез, менует, вальс, мазурка.

Бандурництво – форма світського музикування зрячих бандуристів, які належали, переважно, до міських ремісничих об'єднань, або були на службі при поміщицьких дворах, вельмож чи королівської знаті.

Бароко - історичний період в історії української культури, який хронологічно представлений періодом XVII – першою половиною XVIII ст.

Батхен - (антрепренер), особа, яка регулювала процес концертних виступів колективу.

Братчики – представники старцівських об'єднань з дозволом вільних ходок (мали право на вільне старцювання).

Ватага – об'єднання скоморохів.

Весільні музики – народні професіонали різних рівнів професіоналізації й уніфікування стильової манери гри.

Виконавська майстерність – це вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву, співтворче втілення музичного твору в реальному звучанні.

Виконавський емпіризм – форми колективного музикування традиційних виконавських практик.

Виховна функція – функція музичного мистецтва, яка спрямована на формування цілісної особистості.

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

Відносно-однорідні колективи - форма оркестрового виконавства, підвиди якого визначають поєднання темброво-споріднених народних інструментів (бандура і гітара); темброво-споріднених народних і класичних інструментів (баян і флейта); темброво-відмінних народних інструментів

(баян і бандура); темброво-відмінних народних і класичних інструментів (акордеон і віолончель);

Відцентрова тенденція музичного мистецтва – в котрій природно об'єднуються і розмаїті впливи сусідніх культур і загальноєвропейські стильові віяння, що тяжіють до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь.

Гедоністична функція– функція музичного мистецтва, яка спрямована на отримання насолоди від сприймання музичного мистецтва.

Глухівська музична школа – музично-освітній заклад, відкритий 1737 року графом П.О.Румянцевим, освітня програма якого передбачала вивчення основ професійно-академічного інструментального мистецтва (М.Березовський, Д.Бортнянський) та академічних форм колективного бандурного виконавства (як інструментального так і вокально-інструментального).

Гносеологічна (пізнавальна) функція — функція музичного мистецтва, яка спрямована на отримання нової інформації.

Граматика музикальна - посібник М. Дилецького 1723 року видання є першим зразком академічного посібника де звертається увага до проблеми інструментального виконавства в українському мистецтві.

Гудочна плата – податки, які сплачували скоморохи.

Дидактична функція - функція музичного мистецтва, яка розглядає музичне мистецтво як систему засобів виховання емоцій та естетичних ідеалів соціальних мас.

Доцентрова тенденція музичного мистецтва – така, що спрямована на ствердження неповторних сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, має важливе громадсько-патріотичне значення, сприяє розвитку самосвідомості кожної з націй.

Еклектичні ансамблі - виконавські форми колективного музикування, які передбачали процес хаотично-необґрунтованого синтезування автентичних виконавських форм зі зразками інших виконавських практик (введення до

традиційного ансамблю інструментарію європейського походження і т.д.).

Електромузичні (електрофони) – група музичних інструментів, в яких звук видобувається за допомогою електричних коливань.

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

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.

Змішані оркестри – оркестр, що складається з різно-рідних музичних інструментів.

Ідіофони (самозвучні) – група музичних інструментів, джерелом звуку яких є сам інструмент або окремі його частини.

Інтонаційний хронотоп – поняття, що дає можливість виокремити звуковий комплекс з хаотично-неусвідомленої площини у свідоме раціонально-обґрунтоване явище.

Капела – в практиці українського колективного виконавства означає оркестровий або ж хоровий колектив. Назва закріпилася і активно використовувалася до кінця XIX століття. 1736 року А.Полуботок організовує в Михайлівці оркестрову капелу, відкриваючи в історії інструментального мистецтва України новий період – період маєткової культури, що проіснував до сер. XIX століття. Інструментальне мистецтво даного колективу представлене малими ансамблевими формами у синтезі традиційного та європейського інструментарію.

Капела - католицька церква; у східній християнській традиції (Україні) – каплиця; а *caprella* (італ.) – багатоголосий хоровий спів без інструментального супроводу; хор співаків (які співають а *caprella* - як в церкві, без музичного супроводу); змішаний ансамбль із співаків та музикантів (частіше всього це орган або симфонічний оркестр).

Капела бандуристів - академічний колектив бандурного виконавства. 1918 року в Києві було організовану перший – капелу бандуристів очолювану В.Ємцем.

Київська капела – оркестровий симфонічний колектив (1627 року), утворений при київському магістраті (при оркестрі функціонувала музична школа де відбувалося вивчення основ музикування на духових та струнно-смічкових інструментах протягом 5 років.

Ключник – особа в старцівській бтатії, що відповідає за збереження заробітку співців.

Козацько-гетьманська держава - (1654-1764 р.)

Колективне начало - характерна ознака традиційного музичного мистецтва.

Компанійський ансамбль - різновид єврейського оркестрового колективу, характерною ознакою якого є доцентровість, що проявлялася у дотриманні постійного виконавського складу та автентичних традицій.

Компенсаційна функція – функція музичного мистецтва, яка направлена на компенсування людиною її емоцій.

Комунікативна функція – функція музичного мистецтва, в основі якої покладено передачу певної інформації за рахунок звукового комплексу.

Контрактна форма співпраці– в основі покладено письмову угоду між антрепренером та музикантом, де прописувалися всі умови співпраці.

Кріпосні - різновид оркестрових колективів, що утримувалися при поміщицькому маєтку, в обов'язки яких входило виконання всіх вимог поміщицького двору.

Локальне мистецтво (місцеве) – мистецтво окремо взятого середовища.

Любительські ансамблі - різновид оркестрових колективів, які виникали в результаті довільного об'єднання виконавців у єдиний колектив, не ставлячи за мету конкретних завдань і цілей.

Магічні функції – функції музичного мистецтва, які характерні для ритуальних дійств.

Маєткова культура – період в історії української культури (після підписання Катериною II 1783 року указів що-

до прав російського дворянства і введення кріпосної повинності для селян) який існував, умовно, до скасування кріпосного права 1861 року.

Майстерність - вищий рівень професійних досягнень особистості.

Мандолінні оркестри (Неаполітанські) - різновид оркестрового колективу з основою мандолінної та гітарної групи в поєднанні з язичковим інструментарієм – концертин, гармонік, баянів.

Маргінальне мистецтво – мистецтво, характерне певній соціальній групі.

Межі єврейської осілості - територіально визначена місцевість проживання євреїв.

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

Модернізм, постмодернізм - історичний період в історії української культури, який хронологічно представлений періодом другої половини ХХ ст.

Музика для обслуговування обідів – форма придворного музичного побуту, яка сформувалася у ХVIII століття і використовувався для обслуговування урочистостей під час обіду знаті.

Музика для полювання – форма придворного музичного побуту, яка сформувалася у ХVIII століття і використовувався для обслуговування урочистостей під час полювання.

Музика на воді – форма придворного музичного побуту. Включає в себе елементи ритуальної сигнальності та камерного приватного музикування.

Музика на пленері – одна з форм садово-паркових забав придворного музичного побуту.

Музикова частина - жанрова основа старцівства, що передбачає формування світського репертуару у вигляді інструментальних мелодичних побудов – танців.

Музична майстерність – це властивість особистості, яка сформована в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності і проявляється в ній як вищий рівень за-

своєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості.

Музичне мистецтво – мистецький напрямок, методом реалізації якого є звук.

Музичний професіоналізм - осмислення 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.

Музичний цех - осередок зародження ансамблевих виконавських форм, головною метою якого було піднесення інструментального виконавства на новий мистецьких рівень зі збереженням традиційного аудіального методу навчання.

Напливова група жанрів – жанри традиційного музичного мистецтва, які є відображенням рецепції (запозичення) з усіма позитивними (взаємозбагачення) і негативними (нівелювання, асиміляція) результатами її впливу на автохтонне музикування українців.

Некомпанійський ансамбль – різновид єврейського оркестрового колективу, головною ознакою якого були його відцентрові тенденції, що проявлялися у непостійному кількісному складі учасників, що сприяло поглибленню між-національних професійних зв'язків, а також злиття різних стилів виконання та типів мелосу.

Нетанцювальні жанри – жанри традиційного музичного мистецтва, головною ознакою яких є: вільність композиційної будови, імпровізаційність, інтонаційна наближеність до стильових критеріїв автентичного інструменталізму.

Обрядові функції – функції музичного мистецтва, яка обслуговували фізіологічні потреби суспільства (весільні, поминальні).

Однорідні оркестри - форма оркестрового виконавства у складі однорідних музичних інструментів.

Однорідні музичні інструменти – інструменти які мають спільне джерело звуку і спосіб звуковидобування (сім'я кларнетів, гобоїв тощо).

Оркестр народних інструментів домровобалалайкового складу - різновид оркестрового колективу,

що є похідною формою колективного музикування започаткованої В.Андрєєвим у Росії. Предтечею заснування перших оркестрових колективів даного складу в Україні був існуючий при Харківському університеті гурток балалаєчників 1899 року на чолі з диригентом В.Катанським.

Оркестр народних інструментів з групою співаків-бандуристів – форма вокально-інструментального оркестрового виконавства, до складу якої входив ансамбль бандуристів-заспівувачів (прикладом є колектив створений 1955 року у Харківській області в с. Наталине).

Оркестр народних інструментів з основою бандурної групи - різновид оркестрового виконавства створений на основі ансамблю бандуристів (прикладом є колектив, створений 1927 року у Харкові, при робітничому клубі «Металіст», Л.Гайдамакою).

Оркестр народних інструментів з основою групи цимбал - різновид оркестрового музикування, основою якого є ансамбль цимбалістів (прикладом є колектив, створений 1948 року В.Зуляком).

Оркестр народних інструментів з основою сопілкової групи – форма оркестрового виконавства на основі сопілкової групи (прикладом є колектив, створений 1967 року в Умані на чолі з М.Баранишиною).

Оркестр народних інструментів зі струнно-щипковою групою - різновид оркестрового колективу з основою струнно-щипкової групи – домрового секстету. Із середини 1920 року В.Комаренко вводить до складу народного оркестру групу чотириструнних домр з квінтовым строєм конструкції Г.Любимова. Така практика дала змогу використовувати музичний матеріал симфонічного оркестру, оскільки стрій і способи звуковидобування домрової групи є ідентичними смичкової групи симфонічного оркестру.

Оркестрові колективи контрактної форми - різновид оркестрових форм виконавства, в основі яких трудовий договір між антрепренером та музикантом.

Освітня функція – функція оркестрового виконавства в основі якої була підготовка професійних оркестрових виконавців.

Офіційно-церемоніальна функція – функція музичного мистецтва гетьманського середовища для супроводу церемоній (обрання гетьмана та його старшини).

Партитура - повний нотний текст багатоголосного музичного запису для оркестру, хору, камерного ансамблю й т.п., у якому зведені воєдино й розміщені одна під іншою в певному, установленому порядку всі партії оркестру, а також хору й солістів.

Письмова форма навчання - (кінець XIX – початок XX століття) – коли для розучування музичного матеріалу використовувалися посібники (з метою розширення репертуарної площини).

Побутово-розважальна - функція оркестрового виконавства яка використовувалася для обслуговування побутових потреб суспільства.

Поводир – людина, що приставлена до співця, з метою його супроводу

Похідна музика – форма придворного музичного побуту, яка обслуговувала супровід кортежів та карет сигнальними фанфарами, сповіщаючи про поїздки вельмож в заміські резиденції.

Практичний - освітній курс єврейського оркестру, який передбачав практичне вдосконалення навиків при оркестрі протягом 3-4 місяців.

Придворні – різновид оркестрових колективів, що утримувалися при гетьманському дворі і виконували виключно професійні обов'язки.

Прикладні функції – функції музичного мистецтва, які виконують другорядну роль по відношенню до основної діяльності.

Просвітництво - історичний період в історії української культури, який хронологічно представлений періодом другої половини XVIII – XIX ст.

Професіоналізм – передбачає систематичне підвищення кваліфікації, творчої активності, здатності продуктивно задовольняти підвищений попит виробництва та культури.

Професіоналізм – поняття, що ґрунтується на спеціальній підготовці, складає визначальну ознаку професійної творчості, базовану на особистому внеску музиканта, який має до того покликання й навички. Професіоналізм, як категорія існує тільки у разі його визнання та оцінки іншими людьми.

Регіональне мистецтво – мистецтво певного регіону.

Ритуальна функція – функція оркестрового виконавства, в основі якої покладено супровід церемоній, кортежів знаті.

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

Роговий оркестр – форма духового однорідно-оркестрового виконавства, яка представлена в практиці українського інструменталізму як явище тимчасове (існував як окремий вик оркестрового виконавства та використовувався епізодично, для підсилення духової групи симфонічних колективів або як характерна тембральна палітра).

Романтизм - історичний період в історії української культури, який хронологічно представлений періодом XIX ст.

Самодіяльне мистецтво (аматорське) – вид мистецтва, що передбачає задоволення внутрішніх потреб особистості не з обов'язку чи професійного інтересу та існує як перехідний вид між традиційно-автентичним та академічним мистецтвом.

Світське музикування – напрямок музичного мистецтва, що є відображенням етосу слов'янських світоглядних концепцій, які сформувалися на ґрунті язичницьких моделей буття з їх синкретичною основою.

Середньовіччя - історичний період в історії української культури, який хронологічно представлений періодом V ст. – XVI ст.

Сигнальна функція - функція музичного мистецтва, яка використовувалася як засіб суспільної комунікації (військове, мисливське, пастуше виконавство).

Сигнально-фанфарна та службово-стройова – функція музичного мистецтва гетьманського середовища для ведення офіційного церемоніалу. Під час бойових дій та походів її роль полягала у зборі війська, оповіщення його сигналом про небезпеку, та супроводження стрийової підготовки військовослужбовців.

Синкретизм – не розчленованість, злитість та органічна єдність самостійних тепер видів мистецтва: співу, пантоміми, танцю, гри на музичних інструментах, декору. 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.

Синтез – одержаний внаслідок штучного поєднання декількох елементів (ансамблі пісні і танцю, де синтез академічно сформованих елементів відбувається в штучний мистецький, а не органічно природний.⁷

Скарбник – людина, що відповідає за ведення фінансів цеху.

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

Скоморохи – середньовічні музиканти, актори-лицедії, перші представники світського професійного мистецтва на Русі.

Скомороший виконавський синкретизм – представлений універсалізмом діяльності (необхідність співати, кривляти різні голоси, стрибати, танцювати).

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.

Словесно-співана частина – жанрова основа старцтва, що передбачала вивчення молитов, жебранок, звер-

нень, подяк, псалмів, звичаїв, ритуалів та характерного лише для них вербального спілкування

Соціальна функція – функція музичного мистецтва, яка формує ідеологічні та моральні принципи соціальних мас, маргинальних груп і інститутів, індивідуальних проявів особистості⁸.

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

Співана частина – жанрова основа старцівства, що передбачала розучування пісенного матеріалу та його супроводу.

Старцівство – форма суспільної поведінки, яка об'єднувала людей спільної метою та ідеологічними інтересами а також фізичними вадами.

Старцівська старшина – представники старцівських об'єднань (панотці, панмайстри, 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.

Строфічна група жанрів – жанри традиційного музичного мистецтва, які представлені 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 фокстроти.

Строфічно-танцювальні жанри – жанри традиційного музичного мистецтва, головною ознакою яких є: 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.

Структурна класифікація інструментів – систематизація інструментарію за принципом будови (від примітивних до більш досконалих конструкцій).

Структурно-функційна класифікація – (за І.Мацієвським) побудована по принципу диференціації музичного мистецтва за формою його застосування у різних явищах і сферах народного побуту (музика для праці і обряду, для слухання, для розваг).

Сугестивна функція – функція (навіювання) музичного мистецтва, яка свідомо чи підсвідомо впливає на мисленнєвий акт, формуючи при цьому відповідну образну систему.

Суспільно-перетворююча функція - (мистецтво як діяльність) функція музичного мистецтва, яка здійснює ідейно-естетичний вплив на суспільство, включає його у цілісно спрямовану діяльність і тим самим бере участь у його реорганізації.

Теоретичний – освітній курс єврейського оркестру, який передбачав теоретичне вивчення музичних дисциплін самотійно.

Техніка - це напрацьована чи вроджена індивідуальна здатність досконалого повторення певного прийому, дії, професійного чи виконавського засобу, доведеного до рівня автоматизму. Передбачає техніку оркестрової гри, способи і прийоми звуковидобування і звуковедення, відтворення засобів музичної виразності, логічну організацію оркестрового звучання по горизонталі і вертикалі.

Традиційна музика – 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 контакті.

Традиційне мистецтво – мистецький напрямок, який передбачає сукупність усталених, успадкованих від попередніх поколінь норм і правил, спрямованих на ствердження неповторних сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві.²

Троїсті музики – український музичний народний інструментальний ансамбль. Ототожене поняття, яке синтезує в собі всі похідні форми даних ансамблів, зокрема: «весе-

лі», «веселі люди», «музика», «веселики», «капля», «бур-са», «базар», «гудак», «гусляші».4

Український оркестр народних інструментів - різновид оркестрового колективу з основою скрипкового секстету. Створений 1902 року на XII Археологічному з'їзді Г.Хоткевичом у складі шести бандуристів, трьох лірників та ансамблю троїстих музик – двох скрипок і контрабаса.

Учні – представники старцівських об'єднань, які не мали прав на самостійну діяльність, а тільки обов'язки перед учителем. У статусі учня особа перебувала, в середньому три роки (в залежності від індивідуальних здібностей).

Фольклор – народна мудрість, знання, художня творчість усної традиції.

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

Фрикційні - група музичних інструментів де звук видобувається тертям.

Функційна класифікація інструментів – систематизація інструментів відповідно до функції, виконуваної ними в музичному побутовому дійстві (від участі у синкретичному дійстві до поступового виокремлення в окрему площину музичного мистецтва.

Функція відображення дійсності – функція музичного мистецтва, яка синтезує: відображення ідеї, відображення емоцій, відображення предметного світу8.

Функція відображення емоцій – функція музичного мистецтва, яка передбачає відображення певного емоційного стану композитором та виконавцем за рахунок звукового комплексу. 8

Функція відображення ідеї – функція музичного мистецтва, яка є відображенням суспільно-ідеологічних стандартів певного соціуму8.

Функція відображення предметного світу – функція музичного мистецтва, яка передбачає повне або часткового моделювання факторів зовнішнього середовища за рахунок музично-звукового комплексу.

Функція передбачення – функція музичного мистецтва, референтною ознакою якої є використання інтуїції.

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

Художній артефакт – акт реалізації можливого у цілісній формі музичної композиції (незалежно від того, чи це композитор, чи виконавець, чи слухач).

Художній блок - передбачає адекватне розуміння, емоційне освоєння музичного твору, особливостей його інтерпретації, а також емоційно-художнє співпереживання оркестрантами музики, що виконується. Від так відбувається процес інтелектуально-емоційного освоєння і виконання музичного твору.

Художньо-концептуальна функція – функція музичного мистецтва, яка відображає мистецтво як аналіз об'єктивної дійсності.

Цех — у перекладі означає знак, закриті корпоративні спілки, що склалися з членів, приналежних до одного або кількох зближених ремісничих фахів.

Цехмайстер - представник вищого рангу в старцівській ієрархічній будові. Його обирали тільки зі старшинського середовища під час ради.

Шумові гумористичні оркестри - різновид оркестрового музикування головною ознакою якого є: варіативний кількісний склад (понад 100 виконавців) та політембральність, як чинник взаємопоєднання інструментів з різним джерелом звуку та способом звукоутворення.

Язичкові – група музичних інструментів, у яких звук утворюється за допомогою коливання язичка.

Навчальне видання

Бондарчук Віктор Олексійович

**ІСТОРІЯ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ**

До 100-річчя

**Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського**

Редактор –

Верстка і макетування – *Лариса Гнатюк*