

ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

МАРТИНОВА ІРИНА ВАСИЛІВНА

УДК 355.17:316.422.42(477)“195/200”(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ
БАГАТОВЕКТОРНІСТЬ ДІЯЛЬНОСТІ ВІЙСЬКОВИХ ДУХОВИХ
ОРКЕСТРІВ У СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ В
УКРАЇНІ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТЬ)

034 – Культурологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ І. В. Мартинова

Науковий керівник: Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор

Івано-Франківськ – 2025

АНОТАЦІЯ

Мартінова І. В. «Багатовекторність діяльності військових духових оркестрів у суспільно-культурних процесах в Україні (кінець XX – початок XXI століть)» – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 03 «Гуманітарні науки» зі спеціальності 034 «Культурологія». – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України. – Івано-Франківськ, 2025.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що діяльність військових духових оркестрів є невід’ємною частиною української історії та культури. Військові оркестри беруть участь у суспільно-громадському житті країни, підвищують моральний та бойовий дух народу і відіграють вагомую роль у збереженні національно-державних ритуалів.

На підставі аналізу джерел і наукових розвідок викристалізувалася **мета** дисертації – панорамний огляд основних напрямків діяльності світових військових оркестрів, які стали творчим та суспільно-культурним підґрунтям для формування вітчизняних військових оркестрів, а також унікальні риси багатовекторного виконавства національних військових оркестрів у контексті суспільно-культурних трансформацій за часів Незалежності.

Об’єкт дослідження – українські військові оркестри як феномен музичної культури.

Предмет дослідження – багатовекторність діяльності українських військових духових оркестрів у суспільно-культурних процесах в Україні (кінець XX – початок XXI століть).

Використання соціокультурної методології дозволило розглядати діяльність військових духових оркестрів крізь призму домінуючого стрижня культури, як складової частини культурно-мистецького життя в цілісній системі культури та соціумів.

Культурологічний ракурс розкриття обраної теми зумовив вибір відповідної методології, котра ґрунтується на поєднанні фундаментальних, загальнонаукових і галузевих принципів із залученням загальних і спеціальних методів пізнання.

Застосування такого підходу дало можливість комплексно вивчати феномен українських військових духових оркестрів як цілісне явище і систему, котра передбачає взаємодію освітнього, композиторського, виконавського, організаторського компонентів. Методологічним стрижнем комплексного дослідження предмета дисертації є системний підхід, зумовлений багаторівневою природою досліджуваного явища. *Методологічна основа дослідження* сформована за науковими принципами: комплексності, актуальності, достовірності, причинності – для доведення значимості військових духових оркестрів в суспільно-культурних процесах України.

Методи дослідження: теоретичний, історико-хронологічний, аналізу і синтезу (*індуктивний та дедуктивний*), контент-аналіз, класифікації та типології, спостереження, описовий (*наративний*), якісний (*квалітативний*), порівняльний (*компаративний*), біографічний, інтерв'ю, систематизації. Поєднання цих наукових підходів дало змогу дослідити тенденції розвитку військових духових оркестрів у тісному зв'язку з соціокультурними парадигмами часу.

Наукова новизна одержаних результатів визначається метою дисертації, комплексом поставлених для виконання дослідницьких завдань, предметом та об'єктом дослідження. У дисертації вперше: здійснено комплексний джерелознавчий аналіз наукової та публіцистичної літератури про формування і розвиток військових оркестрів в контексті історії української музичної культури; здійснено наративну характеристику еволюції діяльності військових оркестрів у дискурсі історії; українські військові оркестри осмислюються як система, котра передбачає взаємодію освітнього, композиторського, виконавського; компонентів; ці формування розглядаються як колектив-команда, яку об'єднує

не тільки прагнення до професійної досконалості і спільна художня ідея, але й ментально-емоційні почуття взаєморозуміння підтримки та освітня універсальність; оновлено оцінки та осучаснено функційні концепції військово-оркестрового виконавства у контексті державотворення в сучасній Україні; висвітлено нові мистецькі здобутки військово-оркестрової служби Збройних Сил України. На підставі керівних і офіційних документів Міністерства оборони *сформовано та систематизовано* типологію військових оркестрів та їхній репертуар.

Збагатилося новітніми смислами поняття «український військовий оркестр», який позиціонується як колектив висококваліфікованих музикантів, як команда особистостей, котрі характеризуються виконанням багатьох функцій і є складовою певного армійського підрозділу. Такий колектив відзначається особливим професійним універсалізмом, оскільки забезпечує адміністративно-церемоніальні та суспільно-культурні запити.

Особистий внесок авторки дисертації полягає у розв'язанні важливого наукового завдання у культурній галузі – створенні характеристики основних напрямків діяльності військових духових оркестрів у просторі суспільно-культурних трансформаційних процесів в часи незалежності України.

Дисертація, опубліковані наукові статті, тези, в яких викладено основні положення роботи, виконані самостійно і здійснені в галузі культурології.

Огляд історико-культурологічних та мистецтвознавчих джерел формування військової музики та військових оркестрів в Україні засвідчив, що не зважаючи на традиційне висвітлення історичних періодів розвитку української музики, розкриття особливостей професійної діяльності виконавців і композиторів у проаналізованих працях, дослідження проблем становлення та розвитку виконавства на духових інструментах (індивідуального та оркестрового), музичних творів для них є недостатнім, а подекуди – фрагментарним. Ця обставина пов'язана з малою кількістю джерелознавчого

матеріалу для наукового осмислення, домінуванням вокально-хорової компоненти української музичної культури у розвідках дослідників.

Встановлено, що феномен військових оркестрів з часів давніх цивілізацій і до сьогодні зазнав значних трансформацій функційного розвитку – від залякування супротивника та сигналізації – до важливої суспільно-культурної функції як специфічного різновиду сучасного музичного мистецтва, засобу ментального впливу та морально-патріотичного виховання.

Виокремлено групи функцій діяльності військових оркестрів: *духовно-естетичні та функції соціально-культурної діяльності* (просвітницька, виховна, організаційна, комунікативна, розважальна).

Визначено такі *види концертної діяльності військових оркестрів*: сольний, концерт-дивертисмент, академічний, тематичний концерт, концерт-ревю, театралізований концерт, шоу, гала-концерт, концерт-шана. Кожен з них потребує самостійних програм, своєрідність яких визначається темою концерту, особливістю слухацької аудиторії, її естетичними запитами.

Зазначено такі *особливості концертного репертуару* військових оркестрів України: військові оркестри є акустичною матеріалізацією, мистецькою інтерпретацією знакових політичних змін у державі; їхній репертуар виступає інструментом, котрий впливає на суспільство та трансформує його. Зокрема, якщо за радянських часів репертуар військових оркестрів був уніфікований, клішований, складався, переважно, з маршової музики та нейтральних до національної ідентифікації популярних творів, то на етапі сучасного розвитку розкривається його нова грань – як засобу музичного втілення ідей усіх найважливіших історичних періодів вивершення української держави, трансформації творчого доробку військових музичних колективів та зміни формату їх основної діяльності. Відтак, зміна репертуару у військових оркестрах України руйнують імперський репертуарний стереотип, нав'язаний роками та розкриваються у новому амплуа, публічно демонструючи музичне жанрове різнобарв'я музики. У діяльності вітчизняних військових оркестрів

спостерігається тенденція до індивідуалізації власного репертуару; його значне розширення збагачує художню складову просвітницької функції виконавської діяльності військових художніх колективів. На оновлених творах виховується здатність слухачів до сприйняття та естетичної оцінки сучасної музики. У такий спосіб здійснюється соціокультурна організація громадськості; оскільки репертуар армійських оркестрів формується з орієнтацією на різні склади виконавців, що входять до складу військових оркестрів (солісти, ансамблі, хор), то його розмаїття вимагає висококваліфікованих виконавців, здатних до виступів соло, ансамблів, хорового співу, а також, і за виробничою потребою, їх вміння інструментальної імпровізації (на вимогу концертного майданчика), тобто, збагачується семантична система комунікації (рух, жестикуляція, погляд) не тільки в середовищі військових музикантів, але й у ситуації спілкування з реципієнтами і в середовищі реципієнтів. Таким чином, репертуарна політика військових оркестрів значною мірою сприяє підвищенню суспільно-культурного рівня народу, що забезпечується конституційною свободою України. Репертуарний зміст та професійний рівень вітчизняних військових оркестрів дозволяє виконувати різноманітні жанри музики від класичної до популярної і спроможний залучати до музичного мистецтва різноманітні аудиторії.

Перспектива висуває значну парадигматику у дослідженні особливостей освітньої складової підготовки диригентів військових оркестрів, структури та музичного забезпечення організації дефіле у системі виконавської практики військових оркестрів.

Ключові слова: військовий духовий оркестр, військові диригенти, репертуар, національна культура, духове виконавство в Україні, інтерпретація виконання, фестиваль, військове капельмейстерство, масова комунікація, духові інструменти, українські композитори, репертуар для духових інструментів, суспільно-культурні процеси.

SUMMARY

Martynova I. V. Multi-vector nature of the activity of military brass bands in the socio-cultural processes in Ukraine (late 20th – early 21st centuries) – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy in the Area of Knowledge 03 Humanities in the Speciality 034 Cultural studies. – Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk, 2025.

The relevance of the study is determined by the fact that the activity of military brass bands is an integral part of Ukrainian history and culture. Military bands participate in the social and public life of the country, raise the morale and fighting spirit of the people and play an important role in the preservation of national-state rituals.

Based on the analysis of sources and scientific intelligence, the aim of the dissertation was crystallized: a panoramic overview of the main directions of activity of world military bands, which became a creative and socio-cultural basis for the formation of national military bands, as well as the unique features of the multi-vector performance of national military bands in the context of socio-cultural transformations during the time of Independence.

The object of research is Ukrainian military orchestras as a phenomenon of musical culture.

The subject of the study is multi-vector activity of Ukrainian military brass bands and socio-cultural processes in Ukraine (late 20th – early 21st centuries).

The use of socio-cultural methodology made it possible to consider the activities of military brass bands through the prism of the dominant core of culture; as an integral part of cultural and artistic life in an integral system of culture and society.

The cultural perspective of the disclosure of the chosen topic determined the choice of the appropriate methodology, which is based on a combination of

fundamental, general scientific and branch principles with the involvement of general and special methods of cognition.

The use of such an approach made it possible to comprehensively study the phenomenon of Ukrainian military brass bands as a holistic phenomenon and system, which involves the interaction of educational, compositional, organizational and executive components. The methodological core of the comprehensive study of the subject of the dissertation is a simulative approach, due to the multi-level nature of the phenomenon under study.

The methodological basis of the research is based on the scientific principles, complexity, relevance, reliability, causality for proving the importance of military brass bands – in the social and cultural processes of Ukraine.

Research methods: theoretical, historical-chronological, analysis and synthesis (inductive and deductive), content analysis, classification and typology, observation, descriptive (narrative), qualitative (qualitative), comparative (comparative), biographical, interview, systematization. The combination of these scientific approaches made it possible to investigate the development trends of military brass bands in close connection with three paradigms of time.

Scientific novelty of the received results are determined by the purpose of the dissertation, the set of research tasks, the subject and the object of the research. In the dissertation, for the first time: a comprehensive source analysis of scientific and journalistic literature on the formation and development of military orchestras in the context of the history of Ukrainian musical culture was carried out; a narrative characterization of the evolution of the activity of military bands in the discourse of history was carried out; Ukrainian military orchestras are understood as a system that involves the interaction of educational, compositional, and executive components; these formations are considered as a collective team, which is united not only by the desire for professional excellence and a common artistic idea, but also by mental-emotional feelings of mutual understanding, support and educational universality; assessments were updated and the functional concepts of military-orchestral

performance were updated in the context of state formation in modern Ukraine; new artistic achievements of the military band service of the Armed Forces of Ukraine are highlighted. Based on the guidelines and official documents of the Ministry of Defense, the typology of military bands and their repertoire was formed and systematized.

The concept of «Ukrainian military orchestra» has been enriched with new meanings, which is positioned as a collective of highly qualified musicians, as a team of individuals who are characterized by the performance of many functions and are part of a certain army unit. Such a collective is distinguished by special professional universalism, as it provides administrative, ceremonial and socio-cultural needs.

The personal contribution of the author of the dissertation is to solve an important scientific problem in the cultural field – to create a characteristic of the main areas of activity of military brass bands in the space of socio-cultural transformation processes during the independence of Ukraine.

Dissertation, published scientific articles, theses, which set out the main provisions of the work, completed independently and carried out in the field of cultural studies.

A review of historical, cultural and art sources of the formation of military music and military orchestras in Ukraine showed that despite the traditional coverage of historical periods in the development of Ukrainian music, the disclosure of the features of the professional activities of performers and composers in the analyzed works, the study of the problems of the formation and development of performance on wind instruments (individual and orchestral), musical works for them is insufficient, and sometimes fragmentary.

This circumstance is due to the small amount of source material for scientific understanding, the dominance of vocal and choral components of Ukrainian musical culture in the researchers' explorations.

It has been established that the phenomenon of military orchestras from the times of ancient civilizations to the present day has undergone significant transformations in functional development – from intimidation of the enemy and signaling – to an

important socio-cultural function as a specific type of modern musical art, a means of mental influence and moral and patriotic education.

Groups of functions of military orchestras are distinguished: spiritual and aesthetic and functions of socio-cultural activity (educational, educational, organizational, communicative, entertaining).

The following types of concert activities of military orchestras have been identified: solo, concert-divertissement, academic, thematic concert, concert-revue, theatrical concert, show, gala concert, concert-honor. Each of them requires an independent program, the uniqueness of which is determined by the theme of the listening audience, and its aesthetic demands.

The following features of the concert repertoire of military orchestras of Ukraine are noted: military orchestras are an acoustic materialization, an artistic interpretation of significant political changes in the state; their repertoire acts as an instrument that influences and transforms society.

In particular, if in Soviet times the repertoire of military orchestras was unified, clichéd and consisted mainly of marching music and popular works neutral to national identification, then at the stage of modern development its new face is revealed – as a means of musical embodiment of the ideas of all the most important historical periods of the formation of the Ukrainian state, transformation of the creative output of military musical groups and changes in the format of their main activity. Thus, the change in repertoire in the military orchestras of Ukraine destroys the imperial repertoire stereotype imposed for years and reveals itself in a new role, publicly demonstrating the musical genre diversity of music.

In the activities of domestic military orchestras, there is a tendency to individualize their own repertoire; its significant expansion enriches the artistic component of the educational function of the performing activities of military artistic groups.

The updated works educate the ability of listeners to perceive and aesthetically appreciate modern music. In this way, the socio-cultural organization of the public is

carried out; since the repertoire of army orchestras is formed with an orientation towards different groups of performers that make up military orchestras (soloists, ensembles, choir), its diversity requires highly qualified performers capable of solo performances, ensembles, choral singing, and also, according to production needs, their ability to improvise instrumentally (at the request of the concert venue), that is, the semantic system of communication (movement, gestures, gaze) is enriched not only among military musicians, but also in the situation of communication with recipients and in the environment of recipients.

Thus, the repertoire policy of military orchestras significantly contributes to raising the socio-cultural level of the people, which is ensured by the constitutional freedom of Ukraine. The repertoire content and professional level of domestic military orchestras allow them to perform various genres of music from classical to popular and are able to attract diverse audiences to musical art.

The perspective puts forward a significant paradigmatic approach in the study of the features of the educational component of the training of conductors of military bands, the structure and musical support of the organization of the parade in the system of performing practice of military bands.

Keywords: military brass band, military conductors, repertoire, national culture, brass musical performance in Ukraine, interpretation of performance, festival, military bandmastership, mass communication, brass instruments, Ukrainian composers, repertoire for brass instruments, socio-cultural processes.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Мартинова І. В. Діяльність галицьких військових оркестрів як уособлення української національної ідеї (кінець XIX – перша третина XX століття). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку Актуальні питання гуманітарних наук*. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 46. С. 30–36.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.669>

URL: <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/669>

2. Мартинова І. В. Соціокультурні передумови формування функційності військових оркестрів в історичному дискурсі. *Культурологічний альманах*. 2024, №1. С. 340–346.

DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.44>

URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/355>

3. Мартинова І. В. Просвітницька функція військових оркестрів у європейському культурному поступі XIX століття. *Fine Art and Culture Studies*. 2024, № 2. С. 137–142.

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-18>

URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1714/1606>

4. Мартинова, І. В. Концертна діяльність військових оркестрів як явище культури. *Культурологічний альманах*. 2024, №3. С. 322–328.

DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.3.37>

URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/459>

Праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Мартинова І. В. Типологія військових оркестрів у незалежній Україні. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 4–5 квітня 2022 р., м. Івано-Франківськ*. Електронне

видання. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2022. С. 178–179.

URL: <https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2022/08/тези-пну-2022-.pdf>.

6. Мартинова І. В. Виконавська практика військових оркестрів в контексті європейських соціокультурних трансформацій. *Topical aspects of modern scientific research. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference*. CPN Publishing Group. Tokyo, Japan. 2023. Pp. 534–541.

URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-topical-aspects-of-modern-scientific-research-21-23-12-2023-tokio-yaponiya-arhiv/>

7. Мартинова І. В. Соціокультурна функція виконавства військових оркестрів у державотворчому русі Галичини перетину ХІХ–ХХ століть. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету: матеріали ІХ Всеукр. наук.-практ. конф. студентів, аспірантів та молодих учених «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених»* (15 грудня 2023 р.). Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 39. С. 77–82.

DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5682/2023/39/18>

URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v39/18.pdf>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ.....	24
1.1. Військовий духовий оркестр як феномен музичної культури.....	24
1.2. Історіографія, джерельна база та методологія дослідження.....	45
РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА І РОЗВИТОК ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ В УКРАЇНІ.....	64
2.1. Історико-соціальні передумови формування українських військових оркестрів.....	64
2.2. Українська військова музика як віддзеркалення особливостей національної ментальності	78
РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІЇ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ В СУСПІЛЬНО- КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ.....	117
3.1. Трансформаційні процеси функціональності військових оркестрів в добу незалежності в Україні.....	117
3.2. Концертна діяльність військових оркестрів	139
3.3. Характеристика репертуару військових оркестрів, його жанрові трансформації.....	166
ВИСНОВКИ.....	184
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	189
ДОДАТКИ.....	220

ВСТУП

Актуальність дослідження зумовлена тим, що діяльність військових духових оркестрів є невід'ємною частиною української історії та культури. Військові оркестри беруть участь у суспільно-громадському житті країни, підвищують моральний та бойовий дух народу і відіграють вагомую роль у збереженні національно-державних ритуалів.

Гордість і професіоналізм властиві військовим музикантам. Ці риси притаманні їм були як і в минулому, так і з найперших днів Незалежності України та її Збройних Сил. Військова духова музика, як один із найдемократичніших жанрів, завдяки своїм специфічним виразовим можливостям, несе потужний заряд емоційної дії. Вона тісно пов'язана з життям народу, відображає різні явища і події наших днів, вирізняється зрозумілою і чіткою ідейною спрямованістю. Музика у виконанні військових оркестрів має широкі можливості морального та естетичного впливу на великі маси людей ще й тому, її можна почути всюди: на відкритому повітрі і в концертних залах, у будинках і палацах культури під час проведення культурно-масових заходів, у супермаркетах, метро та аеропортах.

Протягом останнього часу в системі військово-оркестрового виконавства нашої країни спостерігаються значні трансформації. Діяльність військово-музичного управління Збройних Сил України (ЗСУ) спонукала до багатьох непередбачуваних ситуацій, які доводилося вирішувати і опрацьовувати в робочому порядку, прагнучи оптимального завершення кожного з етапів таких змін. Одним із шляхів вирішення зростаючих культурних потреб у ЗСУ стало підвищення професійної майстерності спеціалістів військово-музичного мистецтва. Вирішувати таке почесне й відповідальне завдання було можливо лише за якісної системи підготовки фахівців.

В Україні під сучасним поняттям «військовий оркестр» мається на увазі специфічний штатний підрозділ військової частини, призначений засобами музичного мистецтва сприяти стройовому навчанню, підвищенню і

підтриманню морально-бойового духу особового складу, патріотичному, духовному та художньо-мистецькому вихованню військовослужбовців Збройних Сил України. В першу чергу цьому сприяє підбір репертуару, де домінують стройові марші, музичні композиції суспільно-вагомої, актуальної тематики, плац-концерти, дефіле тощо.

Не зважаючи на публічний характер діяльності Військово-оркестрової служби Збройних Сил України та вже більш як тридцятирічну історію її розвитку, у вітчизняній науковій літературі фактично відсутні дослідження цієї важливої галузі військової структури. Недостатньо досліджень, які б з сучасних культурологічних позицій репрезентували численні параметри функціонування військової музичної культури. Водночас, статус України, як повноправної європейської держави, актуалізує новітні концептуальні праці, які б узагальнили і охарактеризували в цілому її мистецькі здобутки та художні пріоритети у галузі військової музики.

Стремління до розширення науково-духовної парадигми українського військово-музичного мистецтва зумовило вибір теми дослідження.

Об'єкт дослідження – українські військові оркестри як феномен музичної культури.

Предмет дослідження – багатовекторність діяльності військових духових оркестрів у суспільно-культурних процесах в Україні (кінець XX – початок XXI століть).

Метою дослідження є панорамний огляд основних напрямків діяльності світових військових оркестрів, які стали творчим та суспільно-культурним підґрунтям для формування вітчизняних військових оркестрів, а також унікальні риси багатовекторного виконавства національних військових оркестрів у контексті суспільно-культурних трансформацій за часів Незалежності.

Поставлена мета визначила такі **завдання**:

- проаналізувати історико-культурологічні та мистецтвознавчі джерела формування військової музики та військових оркестрів в Україні;

- здійснити аналіз видів, форм діяльності та функцій військових оркестрів в Україні;
- визначити види концертної діяльності військових оркестрів;
- окреслити особливості концертного репертуару військових оркестрів України, жанрові архетипи військової музики та їх вплив на розвиток військової музики.

Хронологічні межі дослідження – кінець XX – початок XXI століть, вихід за хронологічні рамки зумовлений прагненням висвітлити історико-соціальні передумови формування українських військових оркестрів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що

Уперше:

- здійснено комплексний джерелознавчий аналіз наукової та публіцистичної літератури про формування і розвиток військових оркестрів у контексті історії української музичної культури;
- здійснено наративну характеристику еволюції діяльності військових оркестрів у дискурсі історії;
- українські військові оркестри розглядаються як система, котра передбачає взаємодію освітнього, композиторського, виконавського компонентів;
- українські військові оркестри розглядаються як колектив-команда, яку об'єднує не тільки прагнення до професійної досконалості і спільна художня ідея, але й ментально-емоційні почуття взаєморозуміння підтримки та освіти універсальність;
- оновлено оцінки та осучаснено функційні концепції військово-оркестрового виконавства у контексті державотворення в сучасній Україні;
- висвітлено нові мистецькі здобутки військово-оркестрової служби ЗСУ.

Сформовано концепцію всеукраїнського музичного виконавського репертуару військових оркестрів, котрий ґрунтується на музиці українських композиторів.

Збагатилося новітніми смислами поняття «український військовий оркестр», який позиціонується як колектив висококваліфікованих музикантів, як команда особистостей, котрі характеризуються виконанням багатьох функцій і є складовою певного армійського підрозділу. Такий колектив відзначається особливим професійним універсалізмом, оскільки забезпечує адміністративно-церемоніальні та суспільно-культурні запити.

Трансформаційні процеси функціональності військових оркестрів в добу Незалежності в Україні розглядаються крізь призму адміністративно-організаційного структурування Військово-музичного управління ЗСУ – структурного підрозділу Генерального штабу ЗСУ як новітньої державно-мистецької моделі.

Особистий внесок здобувача полягає у розв’язанні важливого наукового завдання у культурній галузі – створенні характеристики основних напрямків діяльності військових духових оркестрів у просторі суспільно-культурних трансформаційних процесів в часи незалежності України.

Дисертація, опубліковані наукові статті, тези, в яких викладено основні положення роботи, виконані самостійно і здійснені в галузі культурології.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Вона є частиною науково-дослідної теми «Актуальні питання культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний номер 0117U004571). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника від 26 жовтня 2021 року (протокол № 9).

Практичне значення очікуваних результатів полягає в тому, що вони можуть бути використані для підготовки спеціальних та узагальнювальних праць під час розробки навчальних курсів з «Історії української культури», «Історії української музики», «Історії інструментального мистецтва».

Теоретичну базу дослідження склали праці з питань:

- *з історії та теорії української музичної культури* – О. Апанович [1], В. Витвицький [23; 24], М. Грушевський [55], В. Дутчак [79; 80], М. Загайкевич [85], Г. Карась [104], Л. Кияновська [111–118], О. Козаренко [120], Л. Корній [124–127], З. Лисько [140], Л. Мазепа [146–149], Т. Мазепа [148–150], М. Новакович [175], О. Осадця [183], Л. Романюк [218], Б. Сюта [127], Т. Мартинюк [165], М. Черепанин [218; 248–251], О. Шреєр-Ткаченко [258], колективи авторів багатотомного видання історії української культури [96; 97] та української музики [98–103];
- *з історії формування і розвитку військових оркестрів як феномену музичної культури* – О. Архипова [3], Л. Баранівська [4; 5], О. Гісем та О. Мартинюк [37], Н. Дейвіс [58], В. Кісюк [246], І. Козак [119], Плутарх [277], М. Терлецький [237], Н. Цюлюпа [246; 247], І. Чернова та О. Горман [252], В. Щепакін [259–261], J. Damanski [268], M. Estreicherówna [270], A. Kalkbrenner [273], G. Kastner [274], L. Maruta [275];
- *з історії розвитку духової інструментальної музики, виконавства, освіти та диригентської майстерності* – В. Апатський [2], К. Біла [9], В. Богданов [11–14], О. Вар'янюк [22], О. Вознюк [27], М. Воловець [29; 30], І. Гишка [33–35], А. Гладких та В. Щепакін [38], В. Громченко [49–54], В. Дубінський та Г. Аустрін [77], А. Карп'як [106; 107], В. Качмарчик [109], Г. Кирилишен [110], М. Колесса [121], Ф. Крижанівський [128], П. Круль [129–133], Ю. Лошков [141; 142], Г. Макаренко [151; 152], Р. Малиновська [153], Г. Марценюк [165; 166], Д. Муєдінов [169], І. Палійчук [185–190], О. Петренко [191], В. Плужніков [193], В. Посвалюк [197–202], Я. Сверлюк [227–229], Б. Сегін [230], О. Федорков [239], збірки праць «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики», котрі видає кафедра духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету впродовж багатьох років;

- *з історії формування і розвитку українських військових оркестрів* – М. Гайворонський [32], В. Горбаль та Я. Горбаль [39–42], Л. Горенко [43–47], С. Людкевич [144; 145], Ю. Рудчук [219–224];

- *концертної діяльності військових оркестрів* – О. Горман [56], Г. Григор'єв [48], В. Дашковський [56; 57], О. Сіончук та Ю. Сіончук [231], М. Хованець [56; 57; 241–244];

- *з психоаналізу, музичної психології, психології творчості, музикотерапії та гімнастики для початкуючого диригента* – В. Драганчук [70–75], Л. Дrajниця [76], О. Дусавицький [78], Д. Елкінз [81; 82], О. Єржемський [83], Н. Карпенко [105], Л. Кияновська [114], І. Маноха [154], О. Самойленко [226], В. Шейко [256].

Джерельною базою дослідження стали: Закони України, Укази Президента України, Накази Міністерства оборони України, Міністерства освіти та науки України, матеріали і документи з загальної та військової історії та теорії музики, нотні матеріали.

Наукові принципи та методи дослідження. Для досягнення поставленої в роботі мети використано такі:

- *наукові принципи: комплексності, актуальності, достовірності, причинності* – для доведення значимості військових духових оркестрів в суспільно-культурних процесах в Україні;

- *методи дослідження: теоретичний* – для вивчення історичної, культурологічної, мистецтвознавчої літератури, а також для аналізу напрацювань в галузі теорії культури; *історико-хронологічний* – для дослідження виникнення, формування та розвитку військових духових оркестрів на різних історичних етапах з метою виявлення та розвитку внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей та суперечностей цього процесу; *системний* – для комплексного вивчення феномену військових духових оркестрів як цілісного явища; *контент-аналізу* – для опрацювання репертуару військових духових оркестрів; *метод аналізу і синтезу* – для дослідження джерел з історії музичної

культури України з давніх часів – до початку ХХІ століття; *спостереження* за діяльністю військових диригентів; *описовий* – для розкриття змісту діяльності військових духових оркестрів; *біографічний* – для висвітлення життєтворчості окремих військових диригентів; *класифікації та типології* – для характеристики жанрового різноманіття репертуару військових духових оркестрів; *метод систематизації* – для узагальнення результатів дослідження, формулювання висновків, *метод інтерв'ю* – для особистого спілкування з військовими диригентами та глибшого пізнання їхньої діяльності. Поєднання цих методів дало змогу дослідити тенденції розвитку військових духових оркестрів в тісному зв'язку з соціокультурними парадигмами часу.

Апробація результатів дисертації. Основні положення роботи були представлені у формі доповідей на конференціях упродовж 2021–2024 років:

Міжнародних: XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., м. Рівне, тема «Діяльність галицьких військових оркестрів – носіїв української національної ідеї (кін. ХІХ – перша третина ХХ ст.)» – *дистанційно*; Міжнародна науково-практична конференція до 100-річчя від дня народження «Іштван Мартон: феномен митця у контексті розвитку професійного музичного мистецтва закарпатського регіону», 7–8 листопада 2023 р., м. Ужгород, тема доповіді: «Виконавська практика військового оркестру Закарпаття» – *дистанційно*; ХІХ Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів війни» (16–17 листопада 2023 р., м. Рівне, тема доповіді: «Військовий оркестр як складова української музичної культури») – *дистанційно*; V Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (24–25 листопада 2023 р., м. Одеса, тема доповіді: «Особливості підготовки військових диригентів в Україні» – *дистанційно*; IV Міжнародна науково-практична конференція «Topical aspects of modern scientific research» 21–23 грудня 2023 р.,

м. Токіо, Японія, тема доповіді «Виконавська практика військових оркестрів в контексті європейських соціокультурних трансформацій» – *дистанційно*;

Всеукраїнських: Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська музика в контексті національного просвітництва XIX століття (до 200-ліття від дня народження Івана Лаврівського) – 29 листопада 2023 р., м. Львів, тема доповіді: «Взаємозв'язок діяльності військових оркестрів та священництва Галичини як чинник формування культури (XIX – початок XX століття)» – *дистанційно*; IX Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених», 15 грудня 2023 р., м. Одеса, тема доповіді: «Соціокультурна функція виконавства військових оркестрів у державотворчому русі Галичини перетину XIX–XX століть» – *дистанційно*;

Регіональних: звітних наукових конференціях викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2022–2014 роки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ) – *дистанційно*.

Міжнародне науково-практичне стажування (комплексне підвищення кваліфікації) у формі самоосвіти тривалістю 180 год. (6 кредитів) на тему «Сучасні підходи до організації освітньо-дослідницького процесу в гуманітарних науках у ЄС: інклюзивні, культурно-мистецькі та суспільні виміри / Nowoczesne podejście do organizacji procesu edukacyjnego i badawczego w naukach humanistycznych w UE: inkluzyjne, kulturowe, artystyczne oraz społeczne wymiary», яке відбувалося в Жешувському Університеті, Колегіум гуманітарних наук (Uniwersytet Rzeszowski, Kolegium Nauk Humanistycznych) (Польща/Polska) за підтримки Міжнародного інституту інклюзії (Україна) з 19 листопада 2024 року до 17 грудня 2024 року.

Публікації. Основні результати зафіксовані у 7 наукових публікаціях: з них 4 статті у фахових виданнях України категорії «Б»; 1 стаття у зарубіжному науковому виданні, 1 стаття у всеукраїнському виданні, 1 тези конференцій у матеріалах регіональної конференції. Усі публікації є одноосібними.

Структура і обсяг дисертації. Дисертаційна робота складається з анотації (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, вступу, трьох розділів (семи підрозділів), висновків, списку використаних джерел (279 позицій), додатків. Загальний обсяг дисертації – 250 с. Основний текст складає 188 с.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНУ

1.1. Військовий духовий оркестр як феномен музичної культури

Політичні події останнього десятиріччя загострили численні питання пов'язані з професійною функціональністю армії, не тільки як силовим захисником держави, але й як потужним ідейно-художнім координатором соціоментального поступу українського суспільства. У такому ракурсі інструментом підтримки та поглиблення гуманітарних традицій є військова музика, яка має вагоме значення, оскільки пристосована, перш за все, саме для військових потреб.

Однак, у зв'язку з значним розширенням сфери військового музикування, таке поняття потребує певного уточнення – сьогодні «військовою музикою» вважаються, насамперед, загальноприйняті у армійських колах, жанри ужиткової музики (сигнальна, церемоніальна музика, військові пісні, марші, увертюри та популярна розважальна музика), які виконуються стандартизованим інструментальним складом європейських військово-музичних колективів, а починаючи з ХХІ століття – практично будь-яка музика, увесь різножанровий репертуар, що виконує колектив музикантів у військово-державній уніформі, котрий належить до національних або державних армій.

Таке визначення з незначними розбіжностями притаманне всім європейським збройним силам, тобто в якості армійського підрозділу, військовий духовий оркестр, основним завданням якого є морально-психологічне та організаційне забезпечення музичними засобами протягом бойових дій і в мирний час, це колектив музикантів, виконавців на духових та ударних інструментах, об'єднаних у фахову спільноту мистецькою ідеєю та військово-адміністративним статутом і який позиціонується художньо-організаційним провідником ідеологічної концепції власної держави.

Під поняттям український «військовий оркестр» сьогодні мається на увазі колектив професійних музикантів-виконавців, який входить до складу конкретного військового підрозділу і виконує необхідні функції з забезпечення церемоніально-ритуальних та концертних потреб, пов'язаних з ним. Акустичним інструментом здійснення цих завдань є виконання колективом оркестрових музикантів спеціально призначеної для армійських ситуацій музики «на місці» і «в русі».

Сучасні військові оркестри виступають, насамперед, репрезентативними складовими військових підрозділів і протягом усієї своєї історії відігравали важливу роль у забезпеченні урочистостей, дозвілля і моральної стабільності не тільки військовослужбовців, але й цивільних спільнот. Вони формують позитивний образ армії не лише як носія обороноздатності і фактора безпеки, але й як сфери високої культури. Усвідомлення цього напрямку діяльності військових оркестрів – впливу музики у їх виконанні на соціо-ментальний стан та й, загалом, культурний стан населення, історично був і залишається для світового дослідництва сферою особливої уваги.

Поліфонічність виконавської діяльності військових оркестрів, поєднання традиційного і актуального, ужитковості та евристики, унікального і стандартного, об'єктивного та окремішного, взаємовплив функційності цих оркестрів і цивілізаційних процесів – склали зміст підрозділу.

У дискурсі європейської історії військова музика служила різним цілям, відповідно, маючи різні функції. Деякі з них зберігалися протягом тисячоліть, інші з плином часу підлягали певним розбудовам. Так, якщо на початку свого існування у прадавні часи військова музика служила інформатором для сигнальних повідомлень, інструкцій та розпоряджень військовими операціями, то згодом, вона стала платформою для численних музично-видових та видовищних публічних акцій, які вельми успішно адаптувались у просторі європейської музичної культури і тоді, крім власних музично-специфічних, додалась низка найважливіших функцій для організації та розбудови соціуму. З

таких позицій знаковими виявились національно-патріотична, освітньо-просвітницька та концертно-театральна функції.

Дозволимо собі припущення, що утворення військових оркестрів, як відносно стабілізованої, професійної формації, належить до прадавніх часів, коли доцентрові сили соціалізації діяли значно потужніше ніж відцентрові. Маються на увазі стародавні царства – Шумерське, Вавілон, Асирія, Єгипет, Персія, Китай та ін. [58, с. 12–42]. Правдоподібно, що порівняно з іншими мистецькими формаціями, колектив військових оркестрантів значно раніше продемонстрував соціалізацію вищого порядку, як суспільно вагому групу людей, які «об'єднані загальною соціальною корисною діяльністю» [17, с. 163]. Археологічні знахідки, сторінки Старого Заповіту створюють достатньо чітку уяву про армійські організації та військовий інструментарій тих часів (7–5 тис. до н. е.). Очевидно, вже тоді було зауважено, що перетворити натовп на дисципліновану спільноту засобами музики вдається менш витратними засобами, з огляду на зовнішні реакції цього натовпу, ніж те саме при допомозі силових структур.

Дійсно, і сьогодні військова музика вдало толерує психо-емоційний світ індивідуума з психічним настроєм будь-якої спільноти. «Вона спричиняє одностайне емоційне піднесення більшості слухачької аудиторії, незалежно від інтелектуального статусу кожного із слухачів» [255, с. 59]. У такий спосіб функційність звучання духового оркестру вирішує надважливе суспільно-логістичне завдання – оптимізацію психічно-емоційного стану шляхом гармонізації амбівалентних зовнішнього та внутрішнього «Я» суб'єкта.

У процесі виконання – для реципієнтів військовий оркестр віддавна був взірцем вищого рівня зосередженості, виявом універсальності краси, а з огляду на зовнішній ефект, одностайний штрих, поєднаний з індивідуальними виконавськими спроможностями візуалізував внутрішню психологічну єдність. І справді, величезне емоційне напруження та віддача, значно більші артикуляційні вимоги, порівняно з сольним або ансамблевим виконанням,

численні правила професійної етики, почуття колективної відповідальності, вміння працювати у команді – було взірцевим і все це позасвідомо підносило військових оркестрантів та їх публіку на вищий щабель соціального інтелекту, розвивало емоційний розум. Організований у лавах армії дисциплінарною і мистецькою ідеями, колектив таких оркестрантів для населення позиціонувався ідеалом соціуму. Безперечно, це був один із засобів формування культурної еліти європейських держав.

Протягом суспільної еволюції нарощувався кількісний та змінювався якісний склад оркестру, збільшувалась кількість музикантів, жанрово збагачувався репертуар та попри будь-які історико-культурні трансформації, незмінними зберігались його такі професійні функції:

- організаційна – згуртованість, колективна вправність, дисциплінованість музично-професійна компетентність нарівні з професійною військовою підготовкою;

- емоційно-логістична – створення стану соціального оптимізму, позитивної реакції масового слухача.

Якщо здійснення певного ритуалу, протягом історії, змінювало форму своєї реалізації (за винятком поховального), то ефект оптимізації не залежав від історичних зрушень, тому функція оптимізації морально-психологічного стану всіх, хто потрапляв у поле звучання військового оркестру, за будь-яких обставин, не втрачала своєї значущості і тому можна позиціонувати її позачасовою константою виконавської діяльності європейських військових оркестрів [162, с. 343].

Військова музика, акустично кодуючи події культури та конкретних явищ, віддзеркалювала подієвість життя у художніх образах і, таким чином, була і є важливим каналом передачі культурних традицій від покоління до покоління. Її семантика настільки інформативна, що дозволяє не просто транслювати сутність мистецької цінності, але й передати найдрібніші подробиці внутрішніх станів людини на хвильовому рівні, оскільки ретранслює їх у кодифікованому варіанті.

Водночас підключення людини або громади до музичного потоку (прослуховування чи виконання музичних творів) спрацьовує як вагомий механізм виховання особистісної культури, формування емоційного етногенезу та емоційної культури. Інакше кажучи, слухачі енергетично об'єднуються ритмікою військової музики у ідеологізовану цілісну спільноту, а тембральні властивості оркестру вдало резонують з психо-емоційним станом кожної особистості зокрема. Завдяки цьому, у культурологічному сенсі, амбівалентність функційності військових оркестрів є акустичною інтерпретацією суспільних взаємин.

Специфіка інструментального впливу музики віддавна вивчається багатьма вченими. Особливо актуальними ці дослідження стають у теперішній час, коли світ перенасичений звуками й останні стають основним джерелом втоми, депресій людини. Сьогодні вивчається вплив кожного інструменту чи його груп на фізіологію і енергетику людини.

Особливості метроритміки військової музики, яка, спонукаючи позасвідомі рухові реакції, стала віддзеркаленням фізіологічних властивостей людської спільноти – синхронного тілесного руху, а сучасні медики експериментально довели, що духові інструменти «корисні для подолання проблем, пов'язаних із страхом: вони допомагають досягти самоповаги і відчуття рівності з іншими. <...> сприяють поглибленню та розвитку дихання» [255, с. 59].

Такі реакції викликаються взаємозалежністю емоційно-психічних та гормонально-ферментативних змін в організмі людини. Ця взаємозалежність є резонансом на слухові подразники – звучання військової музики. Стимулюють такий ефект, перш за все ритм і темп цієї музики [255, с. 59]. У людини як окремого суб'єкта, реакція на ритмізоване звучання духових створює враження спільності з гуртом, певним соціумом і, як похідне – ефект захищеності.

Науковці розробили низку методів та приладів, що дозволяють у деяких випадках зареєструвати зміни біогенних фізичних полів та випромінювань

людини, внаслідок чого було науково сформульовано поняття її біополя як фізичного поля високого ступеня інформаційного наповнення та складності. Здійснено глибинний аналіз звукового складу музики, на рівні квантової фізики, що дало підстави обґрунтувати музику як акустично-квантову сутність багатовимірною явища – музичної культури [278, с. 1467–1471].

У виконавській практиці військових оркестрів сформувався і закріпився на століття дуже важливий комунікативний фактор – це виконання музики, яка створена в акустичному діапазоні, найбільш комфортному для слухового сприйняття людиною, що створює психологічний ефект стабільності.

Попередником європейських військових оркестрів вважається поєднання стародавніх духових інструментів з ударними. Тодішні музичні інструменти виготовлялись з органічних матеріалів – дерева, тростини, глини, шкіри тварин та риб. Більшість з них видобували один-два звуки, проте, порівняно із тодішніми струнними, котрі також вироблялись з органіки і видобували значно більшу кількість звуків, духові мали перевагу – гучніший звук, який можна було виконувати уривчасто і чітко, ніж на струнних, і який краще, ніж струнні звучав у парі з ударними [162, с. 342].

Різноманітні конструктивні трансформації військових оркестрів значною мірою залежали від суспільних технологічних та соціальних подій з одного боку, з іншого – від примх «сильних світу цього». Наприклад, у стародавньому світі революційні зрушення у технології ливарства призвели до заміни частини глиняних та дерев'яних інструментів на металеві. Оскільки протягом тисячоліть існувала традиція подавання трубного знаку початку і закінчення бою, це призвело до тактично-організаційних реформ у армійській справі. Відтепер звуки металевих труб лунали на значно більшу відстань і не було потреби офіцеру наближатись із розпорядженням до кожного окремого підрозділу. Збільшена дистанція дії звукових команд спричинила укрупнення армійських формувань. Таким чином, якісні зміни оркестрового інструментарію внесли корективи у тактику ведення бою.

Вважається, що всі давні цивілізації мали за тактичну мету створення максимального шуму військовими музикантами, який піднімав бойовий дух воїнів і приводив у сум'яття супротивника. В давньогрецькій цивілізації всі воїни навчалися співу і гри на інструментах, військовий танець пирріхій входив до античних театральних дійств, оркестр, як супровід до хору, широко використовувався в театрі. У вченні Платона є міркування про доцільність музики для воїнів у відповідних ладах, існували пісні на зустріч героя з походу.

Так, наприклад, Плутарх наводить приклад початку бою, в якому беруть участь війська давньої Спарти: «Коли військо вишикувалося в бойовому порядку перед ворогом, цар приносив у жертву козу і наказував усім солдатам надіти вінки, флейтистам грати <...> Сам він починав військову пісню, під яку йшли спартанці... їхні ряди були зімкнуті; нічиє серце не билось від страху; вони йшли назустріч небезпеці під звуки пісень, спокійно і весело» [277, с. 57].

За часів Римської імперії було започатковано деякі церемоніальні ритуали, однак, якщо враховувати наявність регулярних армій ще в Ассирії, Вавилоні, Шумерії, Стародавній Греції, Єгипті, про що неодноразово згадується у Старому Заповіті, то цілком ймовірно, що музичні традиції виникали у військах значно раніше, аніж на це вказує значна кількість сучасних джерел.

Давній Рим славився помпезністю музичного оформлення зустрічі визначних гостей, яких вітали групи музикантів, оркестри супроводжували бої рабів. У римській армії використовували кілька видів мідних духових (букцини, корну, туби, літууси), ударним інструментом були литаври, які супроводили рух війська в наступ. Оркестри в давній Палестині фігурують в богослужіннях (так, в освяченні храму Соломона брало участь 120 жерців з трубами), в Індії вони були невід'ємною складовою придворної танцювальної музики. «Варвари» теж користувалися музичними інструментами в боях: германці сурмили в металеві роги та бронзові сурми, парфяни видобували пронизливі звуки з дудок та били в шкіряні барабани, галли били в барабани або грали на тромбітах-карніксах. Перси у момент вступу в бій вдаряли в ударні інструменти або наспівували

військовий гімн, а потім з бойовими криками кидалися за ворогом. Індіанці, слідом за афінянами, вдавалися до дикого гуркоту барабана і ляскання батогів, щоб збудити свій запал, йдучи в бій. Іноді вони використовували тарілки та литаври, авари чи гуни додавали свої крики до звуку інструментів, а ефіопи додавали звук ковадла [274, с. 23–24].

Основою для формування традиції європейських військових оркестрів вважається найбільш рання за часом виникнення турецька або т. зв. яничарська музика, основний склад якої зберігся донині. Вона була названа так на честь яничарів (нової армії), піхоти, створеної Амурадом. І у 1360 році яничари були першими, хто практикував об'єднання інструменталістів в один загін, який можна іменувати оркестром¹. Склад їх інструментарію дослідники вважають полінаціональним: «Зі своєї колиски турки принесли гобої, флейти, тарілки й литаври, від індусів запозичили барабани, спосіб використання їх у турецькій музиці яскраво доводить їхнє походження, крім барабанів, від індусів взяли трикутник, а від персів вони навчилися прийому одночасної гри. Метою цієї нової музики було вплинути на почуття воїнів за допомогою надзвичайної сили звуку та оглушливого шуму» [266, с. 8–9].

Цей «оркестр» завжди розташовувався поряд з командиром (пашею), який на знак свого військового звання та на знак вірності ісламському віросповіданню наказував носити біля нього жердину, верхівка якої була прикрашена півмісяцем, з одним, двома чи трьома кінськими хвостами, що інформувало про його військове звання. Відлуння цього досі збереглося у формах парадних штоків тамбурмажорів багатьох країн – від турецьких військових формацій, до військових оркестрів Перу, Франції, Великобританії. Емблема військових

¹ Склад яничарського оркестру: 3 малих гобої, два більших гобоя та флейта – усі ці інструменти з дуже різким, пронизливим тоном грали одну мелодію в октаву чи унісон, 1 великі литаври, 2 маленькі переносні (їх в поході розміщали на конях), 3 маленькі бубни, 1 великий бубон – на яких гралося флісовою головкою по шкірі, металевою ручкою – по дереву корпусу.

музикантів, прийнята в усій Європі – знак турецького паші, який в різних країнах зазнавав деяких змін (наприклад, до нього прикріплюються дзвіночки або настроєні металеві пластинки), але майже всюди зберігав свідчення свого походження: півмісяць і кінні хвости.

«У добу експансії Османської імперії відбулася знакова інтеграція турецьких інструментів у інструментальний корпус європейських військових оркестрів, які на той час існували у постійних арміях Європи. Джерела вказують на те, що вже від XVIII ст. більшість піхотних полків Європи неофіційно мали у своєму складі цимбали, литаври та великі барабани і для виконавців на цих інструментах виділялися кошти з армійського бюджету. Існували окремі музичні підрозділи, які складалися виключно з турецьких інструментів. Реально то не був уніфікований інструментальний склад. Це були інструменти, які різними шляхами, спорадично адаптувались в оркестрові колективи, що ускладнювало збільшення складу музикантів у оркестрах, вкрай необхідне у зв'язку із значним збільшенням особистого складу армій. Тим не менше, з XIX ст. наявність турецьких інструментів для військових оркестрів стала обов'язковою, загальноприйнятою і, навіть, виникла традиція класифікувати військову музику на дві категорії: гармонічна музика і турецька музика. У гармонічну музику входив інструментарій який складався виключно з духових інструментів. У переважній більшості це були гобої, кларнети, валторни, труби, інколи фаготи» [160, с. 139]. Турецька музика виконувалася так зв. яничарськими ударними інструментами. Називалася вона на ті часи «польова музика». Турецькі інструменти стали загальноприйнятою складовою звичайного інструментування для пруської піхоти (1806 р.). І сьогодні в Австрії «польова музика» лунає вечорами з нагоди заступання на нічну охорону замку [265].

«Існує думка, що саме турецька музика передувала плац-концерту, який став надзвичайно популярним в усіх країнах західної Європи, починаючи з другої половини XIX ст. Легалізація турецьких інструментів у європейських військових оркестрах започаткувала як знакову трансформацію, явище

інструментальної дифузії, оскільки у турецький склад було введено трикутник і пікколо, які насправді віддавна були притаманні європейському оркестру» [160, с. 139].

«Про культурний вплив турецької музики свідчить і те, що навіть деякі виробники фортепіано обладнали свої інструменти т. зв. яничарською педаллю. Це був механізм, який створював акустичний ефект одночасного звучання цимбал, барабанів і дзвонів» [160, с. 139]. Попри обмежене в часі використання, яничарську педаль можна трактувати символом того, що турецька військова практика мала значний вплив на музичне мистецтво Європи, на її матеріальну і художню культуру.

Пrawdopodobно, що саме трансформаційний процес, започаткований інструментальними дифузіями яничарської музики, став тим тригером, що «запустив» активні пошуки структурно-жанрового стандарту для військових оркестрів Європи.

Не дивлячись на довголітню дифузію яничарської музики в європейський музичний контекст, із розвитком європейського імперіалізму, її впливи протягом XIX ст. були забуті. В цьому плані показовою видається історія, коли турецький султан Махмуд II взагалі розпустив корпус військових музикантів (1826 р.) і наказав знищити турецькі музичні інструменти. Реформуючи армійські структури, він наказав створити турецький військовий оркестр європейського типу. Завдяки тому, що в якості європейського експерта для створення такого оркестру запросили італійського військового музиканта Джузеппе Доніцетті, який був старшим братом оперного композитора Гаetano Доніцетті, при формуванні нового військового оркестру було повернуто турецький інструментарій в європейській адаптації на береги Босфору [264, с. 49–56; 160, с. 139].

На теренах Речі Посполитої від часів середньовіччя в бойових походах лицарську кінноту супроводжували трубачі та литавристи, а сухопутні підрозділи – бубни і пищалі. Перша згадка в польській військово-музичній

історії датується 1096 роком з нагоди в'їзду князя Збігнева, брата Болеслава Кривоуста, коли він приїхав до Кракова відвідати свого батька Владислава Германа. Процесії Збігнева передували музиканти, що грали на флейтах і сурмах, і співаки [276, с. 58].

Згадка про польський королівський оркестр датується 1411 роком: Сигізмунд Старий мав оркестр, який складався з сурмачів і литавристів². Нерідко магнати формували власні капели на зразок яничарських, знайомих їм від часів боротьби з турками. У період династії Вазів (XVI–XVII ст.) військові оркестри були сформовані на підставі придворних, а у саксонські часи, окрім кларнетів, флейт, гобоїв і фаготів, до них долучалися яничарські барабани. Такі яничарські загони, що склалися з 27-ми музикантів у тюрбанах, як подарунок турецького султана, мали Ян III Собеський та Август II Сильний. За цим зразком європейці формували і власну яничарську музику, додаючи до неї духові інструменти [266, с. 8–9].

Так, Генріха III-го – першого виборного монарха в історії Польсько-Литовської держави, короля Польського і Великого князя Литовського та Руського, який в'їжджав до Кракова (1573 р.), вітала пишна процесія у супроводі найкращих музикантів на трубах, флейтах і барабанах. Оркестр обмежився короткими приграваннями (лицарськими співами псалмів та гімнів).

У Франції XV століття армія вже була урегульованою системою, яка, правдоподібно, походила з придворних оркестрів менестрелів, кожен кінний і піший полк мав оркестри. В їхньому складі були довбиші, сурмачі, флейтисти, шалмеїсти та кrummгорністи (їх називали гобоїстами і вони складали основну частину виконавців).

«З розповсюдженням абсолютних монархій у Європі XVII–XVIII ст., встановилась, на зразок давніх імперій, система регулярних армій та військових оркестрів. Королі та архієпископи намагались мати свій оркестр, а то і декілька

² Його і сьогодні можна побачити на стінній фресці, датованій 1535 р., яка прикрашає Зал огляду військ на Вавелі.

колективів. Відтоді збагачується темброва палітра оркестрів – з XVIII століття, у військові оркестри вводять кларнети і Європою шириться мода на оркестри» [160, с. 343]. Це був час, коли військові оркестри посіли обов'язкове місце в армії. Окремі командири та армійські організатори розуміли важливість музики для солдатів, тому намагалися поставити військові оркестри на якомога вищий рівень. Згідно «французької моди», яка охопила Європу в другій половині XVII століття, відбулось повсюдне створення оркестрів. Це спричинило дещо однорідний характер військової музики, яка на той час була де-факто камерною, пов'язаною з невеликим ансамблем гобоїстів, водночас розпочало рух європейської уніфікації військових оркестрів.

Із вимогами регулярних армій, коли «ходьба в ногу» стала дисциплінарним обов'язком, виникла потреба тривалої синхронізації військових кроків. Наслідком цього на інтонаційній базі військових сигналів та стройових пісень було створено марш, який згодом, подібно до сигналів, також став комунікативно-образним символом. Для виконання маршів у XVIII столітті були створені військові інструментальні капели з духових мідних та дерев'яних інструментів, які наприкінці століття було поповнено ударними інструментами «яничарської музики».

Тоді ж професійні традиції виконавства і форматування військових духових колективів моделюють структурно-функційні характеристики для цивільних оркестрів класицизму – інструментарій військових оркестрів, зберігаючи свій темброво-інтонаційний семантичний код, сформований армійською ужитковістю, в якості архетипу, органічно увійшов у структурно-звуковий контекст цивільних жанрів і оркестрів.

Важливим семантичним символом інтонаційного кодексу в європейській культурі цієї доби закріпилась фанфара. Оптимістичний яскравий тембр, нескладна специфіка звуковидобування визначили її стрижневу оркестрову значущість. Фанфарні мотиви з початкових обертонів виконувались без

особливих зусиль, тому й стали інтонаційним першоджерелом основного жанру військової музики – військового сигналу.

Сигнали характеризувались повторною, ямбічною ритмікою, дводольною метрикою. «Фанфарні інтонації, містять відбитки звучання стародавніх бойових труб, середньовічних міських сигналів, <...> сплав ритміки стародавніх ритуальних мисливських та військових танців, <...> з явним кількісним переважанням мажору стали акустичним підґрунтям явища, яке сьогодні визначається загальним поняттям інтонаційності військової музики» [246, с. 142].

Стійкість інтонаційної природи сигналів сучасна наука визначає як музичний архетип, адже від прадавніх часів фанфарні награвання, за несуттєвими змінами, зберігали свій інваріант, тому їх звучання набуло значення символу войовничої образності.

Заміна контактного виду війни на дистанційну зробила неактуальною організаційну функцію сигналів у бойових діях. Відтоді сигнали залишились невід’ємною організаційно-дисциплінарною складовою лише для внутрішнього побуту військових. Військо кожної країни мало власну секретну систему музично-акустичних сигнальних кодів, відомих командирам військових підрозділів. Отже попри історичні катаклізми – нашествя варварів, руйнація Римської імперії, падіння Візантії, нашествя гуннів, монгольська навала, епідемії, знищення вандалами культурних та державницьких надбань – традиція сигнального ритуалу, від самого початку свого існування зберігалась майже незмінною [37, с. 79–283, 300–389].

У другій половині II тисячоліття сигнали вийшли за межі військових дій і розповсюдились на численні аспекти соціокультурного побуту. Сигнальні мотиви проникли навіть у лексику церковної музики, і сьогодні сигнали звучать у стародавніх містах багатьох країн Європи. Показово, що прадавня ідея використання комплексу «звук + тембр + ритм» у якості засобу комунікації,

інкрустована у новітню електронну систему, відродилась у XX столітті [162, с. 344].

Виконавство військових оркестрів згодом (XVI століття) стало платформою для численних музичних жанрових новоутворень, вельми успішно адаптованих у просторі європейської культури. Наприклад, у світлі змін історико-культурних пріоритетів, мало хто згадує, що саме темброва якість військових духових оркестрів послужила прототипом органів, головних музичних інструментів католицької церковної служби, а на фронтах органів не раз можна зауважити скульптурні зображення ангелів з духовими інструментами.

У XVII столітті в центральних країнах Європи на базі військового, сформувалась модель симфонічного оркестру, названий з початку військовим. Лише згодом, наприкінці XVIII сторіччя, з додаванням струнних інструментів, остаточно закріпилась за ним назва симфонічного. Завдяки тому, що багатство виконавських і тембрових властивостей такого оркестру не обмежувалось жанрово-дисциплінарними армійськими традиціями, у добу Просвітництва з'явилися умови створення великої музичної форми (симфонії), яка своєю глибинною змістовністю набула великої соціальної значущості, оскільки сприймалась музичним віддзеркаленням духовно-соціальних зрушень.

Поєднання військової музики з цивільною було започатковане такими видатними митцями зламу XVII і XVIII століть, як: Ж. Б. Люллі, («Фанфари для Королівської каруселі» і «Марш королівських мушкетерів»), Г. Ф. Гендель (Марш з опери «Сципіон»), Й. Гайдн («Марш принца Уельського»), складений королем Пруссії Фрідріхом II «Mollwitzer Marsch» (1741) та «Hohenfriedberger marsch», на згадку про переможну битву в Сілезькій війні між Пруссією та Австрією (1745), «Coburger Marsch» (1790), складений братом знаменитого Йозефа Гайдна – Міхаелем.

XIX сторіччю передувала ціла низка неофіційних трансформацій, різного типу культурної вагомості, які відбувалися в Європі. У добу Класицизму формується культура оркестрів гобоїстів (що склалися, наприклад, з двох

гобоїстів, двох фаготистів і двох валторністів). В Німеччині та Австрії такі колективи стали називати Harmonie, основу репертуару яких складали переклади популярної оперної та інструментальної музики. Прикладами маршів цієї епохи можуть послужити англійський «Marlborough», прусський «Dessauer», створений 1706 року на честь полководця князя Леопольда Ангальт-Дессауського і французький «Les Dragons de Noailles». Практика Harmoniemusik стала важливим аспектом комунікації військових музикантів із цивільним середовищем (як підвиди Unterhaltungsmusik, Abendmusik, Serenaden – різновид розважальної музичної культури XVIII і XIX століття). Це музика для камерних складів духових інструментів (гобоїв, кларнетів, фаготів і валторн) з виконаннями перекладів популярних маршів, танців, фрагментів опер, симфоній, увертюр тощо в салонах, на балах, на відкритому повітрі. У низці країн Європи закладаються товариства «Harmonie», при яких функціонують такі колективи, де під керівництвом досвідчених педагогів проходять вишкіл гри на духових юні виконавці, здебільшого з числа незаможних чи сиріт.

Після турецької облоги Відня у XVIII столітті цимбали, великі барабани, дзвіночки, трикутники, тарілки, там-тами, та характерний оркестровий дзвін із дзвіночками були перейняті від турків. Цей екзотичний склад ударних спонукав найвидатніших композиторів того часу до створення музики в стилі alla turca: знаменитий військовий марш, написаний, Л. ван Бетховеном у 1809 році, «Марш корпусу генерала Йорка» – генерала Ганса Людвіга Йорка фон Вартенбурга («Yorckscher Marsch / Marsch des Yorck'schen Korps / Marsch für die böhmische Landwehr») присвячений спочатку австрійському ерцгерцогу Антонію, потім чеській національній гвардії – богемському ополченню, яке вирушило на бій з Наполеоном та широко відомий твір з тих часів «Rondo alla turca» В. А. Моцарта.

Зразковий полководець і організатор, французький імператор Наполеон, надавав особливої уваги військовим оркестрам і ставив їх значення нарівні з провізією та спорядженням для своїх солдатів. В його наказах регламентується час, місце, інструментальний склад, кількість людей, а інколи навіть репертуар

під час солдатських концертів. Під музику полкових оркестрів відбувався наступ у битві під Ватерлоо.

Період наполеонівських воєн знаменний виникненням історичних маршів: окрім згаданих, «Марш вільнонайманих» і «Марш при вступі союзних військ до Парижа» (1814 р.), композиції Яна Генрика Вальха, і згодом – «Марш 2-го прусського гусарського полку» Карла Марії фон Вебера (1822 р.) – перший класичний «трубний» кавалерійський марш, і «Марш Ганноверського гвардійського полку» Яна Крістіана Баха, молодшого сина знаменитого Йоганна Себастьяна.

Значні конструктивні зміни відбуваються у військовому оркестрі початку XIX століття: провідну роль від гобоїв переймають кларнети, а для мідних духових інструментів використовуються вентиля, що забезпечує повний хроматичний звукоряд і виконавську мобільність. Це збагатило маршову музику, надавши їй блиску та акустичної потужності.

Серед європейських оркестрів особливо вирізнялися австрійські колективи. Показово, що тодішня австро-угорська армія була справжньою мозаїкою національностей. Статистично в цій армії було на 100 вояків – 29 австрійців і німців, 18 угорців, 15 чехів, 9 поляків, 8 українців, 7 хорватів і сербів, 5 румунів, 5 словаків, 3 словенці та 1 італієць [275], серед капельмейстерів безумовну першість мали чехи.

Стандартизація структури, складів та репетиційної роботи в австрійському війську забезпечувала можливість зведених оркестрів. Імперія Габсбургів добре усвідомлювала, що ні вона, ні її армія не можуть розраховувати на надто велике співчуття підкорених народів. Тому військові оркестри, демонструючи національну толерантність, були засобом пропаганди, механізмом формування позитивного образу панівної держави. Обов'язковими були щотижневі паркові та вуличні концерти військових оркестрів із програмами розважальної музики для населення, вишукане музичне оформлення парадів з дефіле під час релігійних свят, міських урочистостей, візитів високих осіб, іменин коронованих

осіб. Провідні функції в цих оркестрах виконували запрошені музиканти-професіонали, при оркестрах існували школи вихованців (елевів), які опановували техніку гри на інструментах під керівництвом капельмейстера чи старших колег.

Військовий диригент (Militärkapellmeister) отримував посаду на підставі конкурсу. І це нерідко були музиканти з високою мистецькою освітою, досвідом роботи в опері, викладання музики, композиторським хистом і потужним обдаруванням рівня Альфонса Цибульки (Alfons Czibulka, з 1872 до 1880 року керував оркестром 25-го піхотного полку, котрий розташовувався у Празі, з 1880 до 1883 року – 44-го піхотного полку в Трієсті, 1883 до 1887 року – 31-го піхотного полку, а з 1891 до 1894-й рік – 19-го піхотного полку у Відні), Фанца Кінцля (Franz Kinzl, з 1925 до 1928 рік диригент військового оркестру альпійського піхотного полку № 12 у Тіролі), чи Франца Легара-молодшого (Franz Lehár, диригент військового оркестру піхотного полку в Лошончі, в гарнізонах у Трієсті, Будапешті (1898), Відні (1899–1902 рр.)). «Чеським королем маршів» називають Юліуса Фучіка (Julius Fučík (1872—1916)), фаготиста, композитора та капельмейстера австрійських військових оркестрів 86 та 92 полків піхоти (згадаймо, бравий солдат Швейк служив у 92-му полку). Випускник Празької консерваторії, учень А. Дворжака, він створив такі широко відомі у світі марші, як «Флорентійський марш» (Florentiner Marsch), «Вхід гладіаторів» (Einzug der Gladiatoren), «Триглав» (Triglav, Slowenischer Marsch), «Марш літомерицьких стрільців» (Leitmeritzer Schützen Marsch).

Австрійські військові оркестри були задіяні в міських балах, театральних виставах, концертах академічної музики, релігійних урочистостях, ювілейних святкуваннях – поза національною приналежністю. З історії австрійських оркестрів у Кракові згадувалося: «Ці постановки слухали із захопленням, а особливо цінували оркестр полку Шенгальса (Schönhalsa). Тому, коли тогочасна залога покинула місто в 1859 році, було шкода відбірної музики» [270, с. 48].

Про рівень вимог і усвідомлення традицій оркестрового музикування в армії Австро-Угорщини, їх естетичні та етичні позиції свідчать правила військового диригента, викладені в праці авторства славетного військового референта, диригента і композитора військової музики Юзефа Доманського «Ілюстрований біографічний лексикон військових диригентів Австро-Угорщини» [268].

Під час війни 1812 року часто відбувалися концерти, метою яких був збір коштів для надання матеріальної допомоги пораненим. Із 30–40-х років XIX століття стають поширеними садові й паркові концерти військових оркестрів із перекладами популярних фрагментів опер та оперет, танців і маршів. Відповідно, це зумовило потребу у зростанні рівня фахової підготовки у сфері аранжування й оркестрування.

У зразковій німецькій армії до її великої реорганізації в 1848–1852 рр. від капельмейстера німецьких військових оркестрів правила вимагали наступного: він мав знати всі обов'язкові марші на барабані та флейті, знати всі сигнали, відбій та побудку, каденції парадних маршів – щодо його загальної обізнаності, теоретичних і практичних професійних знань – регламент був абсолютно байдужим.

Унікальним діячем, який вніс ґрунтовні зміни в стан військової оркестрової музики Пруссії, Туреччини і Гватемали був генеральний капельмейстер пруської армії (від 1838 р.) Вільгельм Фрідріх Віпрехт (Wilhelm Friedrich Wierprecht (1802–1872)). Він ініціював реорганізацію військової музики країни, в уніфікацію військових оркестрів і розширення їх репертуару (зокрема за рахунок аранжувань симфонічної музики). Багато працював над удосконаленням вентильного механізму у мідних духових, у 1835 році сконструював бас-тубу (Baß-Tuba) та бас-кларнет (Batyphon). Крім того він винайшов клавіатуру для мідних контрафаготів (в 1855 році). В травні 1839 року Віпрехт підготував виступ оркестру з 1236 військових музикантів. Завдяки реформі, проведений у попередні кілька років, він мав великий успіх. У 1843 р.

йому було доручено інспектування військових оркестрів усієї німецької армії. У 1847 році Віпрехт отримав наказ реформувати війська турецької армії відповідно до його принципів. Невдовзі, американський штат Гватемала, також запросив його реформувати свої військові оркестри. За рахунок численних благодійних концертів він заснував у Берліні фонд для вдів військових музикантів і фонд допомоги військовим музикантам. У 1867 році, очолюваний В. Віпрехтом, військовий оркестр здобув першу премію на конкурсі військових оркестрів у рамках Всесвітньої виставки в Парижі [273].

Через специфіку структури німецької армії плани реформ Віпрехта не скрізь були прийняті. Вони підпорядковувалися принципу рівномірного розподілу сил в окремих репертуарах духового оркестру³.

У другій половині XIX століття у часи переслідувань будь-яких соціальних зрушень, появи депресивних мистецьких течій, крайнього індивідуалізму в художніх напрямках, становлення екзистенціалізму, постреволюційна депресія актуалізувала культурно-компенсаторну функцію діяльності військових оркестрів.

Відповідно, військові колективи збільшують обсяг розважальної музики у своїх репертуарах, доповнюють його танцювальною та популярною класичною музикою, починають приймати участь у цивільних мистецьких заходах, у постановці опер та драматичних вистав. Кульмінацією цього поступу, військові оркестри, як повноцінну складову репертуару, запроваджують регулярну концертну діяльність, підносячи емоційний градус, оптимізуючи соціоментальні

³ Німецький піхотний оркестр складався з наступних інструментів: пікколо Des, велика флейта, кларнет As (наявний не завжди) 2 кларнета Es, 3-4 різні партії кларнетів B, альт і бас-кларнети використовуються рідко (2 гобоя, 2 фагота), контрафагот (не завжди укомплектований) 2 флюгельгорни в B, 2 альти Es, 2 тенори B (3 тенори в Саксонії) 1 еуфоніум, 2 баси, туба, гелікон, бомбардон 4 труби Es (або перші 1 і 2 B, 3 і 4 Es) 2 басові труби, (лише в південній Німеччині) 4 валторни Es. 3-4 тромбони, барабани, тарілки, ліра.

настрої виснаженого невпинними революціями та війнами європейського суспільства.

Повністю функціоналізм військового музичного мистецтва, на думку офіційної науки, остаточно склався лише наприкінці дев'ятнадцятого сторіччя.

У ХХ ст. низка ужиткових функцій військової музики – залякування супротивника, сигналізація втрачають значення. Натомість відбувається посилення її соціально-культурної ролі як специфічного різновиду сучасного музичного мистецтва, засобу морально-патріотичного виховання.

У Чехословаччині, де модель організації оркестрової справи була дуже близька до австрійської, військові оркестри існували тільки в піхотних полках. При Міністерстві військових справ діяло самостійне музичне управління, яке очолював найстарший капельмейстер-полковник. До компетенції відділу належали усі питання військової музики: кандидатури та призначення капельмейстерів; організація, навчання та поповнення військових оркестрів; придбання та виділення музичних інструментів для оркестрів; регламентація комерційних вистав, репертуару тощо. Від військового капельмейстера вимагалася освіта за курсом вищої фахової музичної підготовки (диплом консерваторії), курсом чеської мови та курсом військової підготовки.

Військовому капельмейстеру присвоювалося звання від молодшого лейтенанта до підполковника, він носив знаки розрізнення офіцера і мав всі права лінійного офіцера; був художнім керівником і командиром оркестру. Заступником капельмейстера міг бути тамбур-мажорист у званні капітана (сержанта). Диригент диригував оркестром лише на концертах високого художнього рівня, а у військових церемоніях, парадах, похоронах тощо участі не брав.

Військовим оркестрам дозволялося заробляти гроші та стягувати плату згідно за преїскурантом, встановленим музичним відділом. Шикування оркестру для гри під час маршу була індивідуальна, залежно від складу оркестру, ширини вулиць тощо.

Наприкінці XX – початку XXI століття репертуар військових оркестрів поповнився новим жанром – дефіле. Його драматургія передбачає сценарне поєднання військових музичних жанрів з художнім перешикуванням, елементами фольклору, естради, джазу, театру, цирку, світлової інсталяції об'єднаних у композиційно-структурну цілісність традиційними і сучасними ритмічними формулами військової музики.

Військовий оркестр, як важливий підрозділ війська, має потужну і тривалу історію. Протягом неї він принципово змінював свої функції, структуру, потенціал кадрового забезпечення, інструментальні склади, репертуар, форми комунікації з цивільним соціумом, джерела й осередки поповнення фахівцями. Він еволюціонував від невеликих ансамблів (до 10 осіб) до врівноважених тембрально масштабних колективів (чи навіть їх комплексів) різнорідного інструментального складу. Його базові ужиткові функції (сигнальна, шумова, спонукаюча до бойових дій, маршова) принципово видозмінилися і набули високопрофесійних та мистецьких форм.

Отже, функціонування військових оркестрів, безперечно, вийшло за межі суто музичного обслуговування будь-яких соціальних акцій і набуло статусу певної соціокультурної моделі, характерними рисами якої є:

- елітність та демократизм виконавських колективів;
- значна професійна і загально-культурна освіченість;
- універсальність професійного світогляду;
- дотримання нормативів соціальної етики, колективізм;
- наукова забезпеченість джерелознавчою базою, мистецько-культурологічною риторикою та термінологією;
- офіцерство і військові музиканти, як елітний підрозділ складають значну частку європейської інтелігенції.

Культурні амбасадори в уніформі військових музикантів сприяють поширенню надбань європейської музики, стимулюють загальні, глобалістично-локальні процеси культурного обміну.

Отож, встановлено, що феномен військових оркестрів від давніх цивілізацій і до сьогодні пройшов значну еволюцію свого розвитку – від залякування супротивника та сигналізації – до важливої соціально-культурної ролі як специфічного різновиду сучасного музичного мистецтва, засобу морально-патріотичного виховання.

1.2. Історіографія, джерельна база та методологія дослідження

Звертаючись до історіографії діяльності військових духових оркестрів у суспільно-культурних процесах в Україні, насамперед звертаємось до праць, котрі висвітлюють *історію української музики* від найдавніших часів до сучасності.

В першій частині «Історії української музики» О. Шреєр-Ткаченко, котра присвячена розвитку нашої музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття, йдеться про музичні цехи, вміщено світлини із фресок Софіївського собору в Києві, на яких зображені музиканти, що грають на духових інструментах [258, с. 94–96, фото на вкладці між с. 96–97]. Однак, написана в часи панування радянської комуністичної ідеології, ця праця не могла об'єктивно і повною мірою висвітлювати історико-культурні процеси.

Це стало можливим тільки з часу проголошення Незалежності України. Фундаментальна *багатотомна «Історія української музики»*, авторами котрої є провідні мистецтвознавців України, висвітлює її від найдавніших часів до сьогодення і засвідчує велику аналітичну роботу впродовж десятиліть.

У першому томі (від найдавніших часів до середини XIX ст.) поряд із народною творчістю значна увага надається музиці Київської Русі, інструментальній музиці, народному інструментарію [98]. Так, у підрозділі «Народні інструменти» здійснено характеристику групи духових інструментів (сопілка та її різновиди, кувиця, трембіта, ріг, сурма, труба, волинка) [98, с.100–103]. У підрозділі «Музична культура східних слов'ян» названо зразки найдавніших духових музичних інструментів від часів епохи палеоліту,

скіфського періоду, періоду Київської Русі (сопілки, флейти, дудочки, труби, роги) [98, с. 138–140]. Тут знаходимо першу згадку про побування музики у війську [98, с. 144–145].

Хоч хорова музика була пріоритетною у творчості Д. Бортнянського, однак у його камерно-інструментальній спадщині є твір для духових інструментів – Гатчинський марш для ансамблю фаготів та валторни [98, с. 305].

У підрозділі «Музикантські цехи» Б. Фільц пише: «Військові музиканти входили до складу козацьких полків. Наприклад, “музика войсковая” Стародубського полку за ревізькою книгою 1723 р. складалась з семи осіб: чотирьох “тренбачей”, одного “довбиша” і двох “пищалок”» [98, с. 325].

Полкові музиканти використовувалися під час урочистостей з нагоди зустрічі царських осіб, котрі відвідували Україну, а також грали на вільному повітрі для містян [98, с. 340–341].

У підрозділі Т. Шеффер йдеться про військові духові оркестри. І це чи вперше висвячена їх діяльність в означений період [98, с. 343–352]. Спочатку це кріпацькі капели і оркестри (К. Розумовського, поміщиків Галаганів, Г. С. Тарновського, сенатора Й. Іллінського), згодом – міські. Власне військові духові оркестри у XVII і на початку XVIII ст. налічували невелику кількість учасників, брали участь в офіційно-урочистих церемоніях. Так, на урочистостях у Глухові взимку 1750-го року з нагоди обрання гетьманом Кирила Розумовського грав великий оркестр із десяти полків та гетьманський оркестр [98, с. 350]. «У першій половині XIX ст. військові оркестри були розкидані по всій Україні – там, де стояли полки. Як і солдати, оркестранти повинні були відслужити 25 років» [98, с. 351]. Інструментальний склад військових оркестрів в цей час поповнюється новими інструментами (флейти, флейти-пікколо, кларнети, фаготи, басы, валторни) і наближався до сучасного духового. Авторка узагальнює: «Полкова музика продовжувала здійснювати службово-стройові функції. Вона супроводжувала ранкові розводки чи зміни караулів, вечірні зорі, приваблюючи багатьох цікавих, грала в різних парадних випадках, починаючи

від урочистих зустрічей та оглядів до балів, гулянь і місцевих торжеств, брала участь у театральних виставах і концертах» [98, с. 352]. Тож, військові духові оркестри були активним компонентом не тільки військового, а й громадського життя в Україні.

Стосовно музичної освіти, то спеціальні класи для навчання гри на духових інструментах були відкриті в 1765 році у Харківському колегіумі, випускники котрого відправлялися до Петербургу. У Кременчузі з 1788 року діяла музична академія, де працювали два рогові оркестри (великий і малий) під керівництвом капельмефстера Карла Ібераля. У школі при Київській капелі, котра була професіональним музично-навчальним закладом, на початку ХІХ ст. навчали гра на духових інструментах під керівництвом досвідченого капельмейстера Готліба Фрідріха Фіхтнера [98, с. 386, 388, 389].

Другий том історії української музики висвітлює процес формування і розвитку української національної композиторської школи, основоположником котрої був М. Лисенко. У підрозділі «Музична освіта» зафіксована діяльність музичної школи Київського відділення РМТ (Російського музичного товариства) від 1868 року, де в 1875 році відкриваються класи духових інструментів, та музичного училища (1883 р.) [99, с. 383, 384]. Згодом музичні класи (школи), училища, в яких навчали гри на духових інструментах, відкриваються в Харкові, Одесі та інших містах.

Третій том історії української музики присвячений складному періоду її розвитку – зламу соціальних устоїв, революційним процесам, Першій світовій війні. Нові жанри творчості – революційна і робітничка пісня – будуються на основі маршових ритмів, носять гімнічний, урочистий, переможний характер [100, с. 12–34]. Саме їх виконуватимуть духові оркестри тієї доби. Музична спадщина поповнюється авторськими творами для хору, котрі наслідують революційними ідеями: «Вічний революціонер» (слова І. Франка, музика М. Лисенка, 1905), «Воєнні квартети» Ф. Колесси (1914–1915), «Не пора» (слова І. Франка, музика Д. Січинського, 1900) та інші. Саме в цей час з'являються і

перші твори Ф. Якименка для духових інструментів: «Еклога» (Елегія) для англійського ріжка, альту або віолончелі (1901), флейтові «Ідилія» (1902) і «Ноктюрн», «Романс для гобоя», «Маленька балада» (1902) і Маленька поема для кларнета, для валторни – «Ноктюрн» (1902) і «Мелодія»; П. Сениці – «Романс» для кларнета і «Рондо» для валторни (обидва – 1909), пєси для флейти Б. Підгорецького і Л. Лісовського [100, с. 271].

Складний період розвитку історії української музики (1917–1941) відображений у четвертому томі. Він насичений «...надзвичайно високим рівнем суперечностей суспільно-історичного розвитку України, критичними перепадами громадського і творчого життя, що зумовлювалося гострими політичними, економічними, класовими та національними протиріччями, трагічними реаліями боротьби...» [101, с. 5].

Характеризуючи український фольклор цього періоду, О. Правдюк привертає увагу до стрілецької пісні, як частини героїчної боротьби народу, та її творців [101, с. 35–39]. В. Кузик акцентує увагу на масовій пісні, котра розвивається у післяреволюційний період [101, с. 155–175]. А. Калениченко у підрозділі «Камерно-інструментальні ансамблі» вказує на появу в цей час творів для духових інструментів, зокрема, флейти («Варіації на українську тему» М. Гозенпуда, 1924; програмі Етюдів для флейти Л. Лісовського; для кларнета («Поема» О. Зноско-Боровського, 1928), Дві п'єси для флейти, гобоя, кларнета, скрипки, альту та віолончелі (1927) і Сюїти для флейти, кларнета, фагота, скрипки та віолончелі (1928) В. Томіліна, дует для двох кларнетів О. Зноско-Боровського, Сюїта на туркменські народні теми для флейти, віолончелі та фортепіано М. Гозенпуда (1928) [101, с. 277]. У 1930-ті роки композитори Б. Лятошинський, О. Зноско-Боровський, М. Скорульський, О. Чишко та інші розширюють жанрово-тематичне коло творів для духових інструментів. Це: менуети, гавоти, ноктюрни, скерцино, сюїти [101, с. 284–285]. У 1929 році з'явився перший в Україні твір для солюючого інструменту з оркестровим супроводом – «Варіації» на тему лемківської народної пісні для фагота й малого

оркестру П. Козицького, присвячені їх першому виконавцю, фаготистові І. Скаржинському, у 1932 р. Л. Ревуцький написав «Колискову» для гобоя із струнним оркестром [101, с. 300–301, 306].

Стосовно спеціальної вищої музичної освіти, то у 1930-х роках в Київській консерваторії на диригентському факультеті вперше почали готувати диригентів духових оркестрів, а викладали на відділі духових інструментів В. Яблонський та Є. Юцевич [101, с. 493, 495]. У Першій і Другій музичній профшколах Харкова теж готували музикантів цього профілю. Так, у 1924/1925 навчальному році Першу музичну профшколу закінчили 29 духовиків [101, с. 497]. Секція духових інструментів працювала в Одеському музичному технікумі від 1923 року [101, с. 499]. Згодом класи духових інструментів були відкриті в музичних технікумах (училищах) інших міст України.

П'ятий том історії української музики, котрий побудований оновлених методичних засадах, присвячений періоду Другої світової війни та повоєнного часу (до 1958 року). У підрозділі «Народна творчість» чи не вперше в українському музикознавстві О. Правдюк осмислює ще один новий жанр ХХ століття – пісні УПА, котрий в тоталітарній державі був під забороною до часу Незалежності України, а сьогодні в час нинішньої російсько-української війни актуалізований і набирає нового звучання [102, с. 27–31]. Характеризуючи жанр інструментального концерту, О. Немкович згадує про Концерт для труби з оркестром Б. Яровинського (1953): «Твір показовий оригінальною оркестровкою, різнобічним розкриттям можливостей солюючого інструмента. Інтонаційною основою композиції є стилізовані або справжні народні мелодії, використані у ти повий для того часу спосіб. Тоді ж з'явилися концерти Р. Сімовича для флейти (1953), Я. Файнтуха для труби (1957) та ін.» [102, с. 294]. Ведучи мову про концертне життя окресленого періоду, автори дослідження привертають увагу до ансамблів пісні і танцю військових округів, котрі були перетворені на армійські та фронтові, огляди армійської художньої самодіяльності, духових оркестрів, «... що виступали не лише в перерві між

боями, а й нерідко прямо піднімали солдатів на битву. Так, під час штурму Тернополя оркестр Червонопрапорної Житомирської стрілецької дивізії грав три дні, підбадьорюючи бійців, – звучали Державний гімн, військові марші, популярні радянські пісні, фрагменти з “Запорожця на Дунаєм” і навіть увертюра до “Кармен”» [102, с. 376, 377].

У повоєнні 1950-ті роки широкого поширення набули аматорські духові оркестри. Так, в 1953 році «...лише в Київській області їх було понад 250. Репертуар цих колективів, як правило, складався з популярних маршів та пісень радянських композиторів» [102, с. 414]. Відновила свою діяльність Київська консерваторія, в котрій «...високий авторитет мала кафедра духових інструментів, незмінно очолювана В. Яблонським. На ній працювали професори Л. Хазін (кларнет), А. Проценко (він створив школу гри на флейті, розробляв курс методики гри), доцент О. Литвинов (фагот)...» [102, с. 421] та інші. Аналогічно працювали консерваторії в Одесі, Харкові, Львові.

У 2000-х роках розпочалося друге, перероблено й доповнене багатотомне видання «Історії української музики» в семи томах. У першій книзі, котра присвячена народній музиці, більш глибоко розглядаються жанри народної пісні, музичний інструментарій [103].

Лідія Корній у своїх фундаментальних працях розглядає її на тлі історичних та загальнокультурних процесів і в європейському контексті.

У вступі до першої частини своєї трилогії історії української музики авторка пише: «На період від найдавніших часів і до XVIII ст. включно припадає виникнення класичного фонду українського *музичного фольклору* – великого надбання українського народу. Українські народні пісні ще в давнину були відомі в різних країнах Європи і нині викликають захоплення в усьому світі. <...> У різні історичні періоди фольклор живив українську професійну музику, хоч найбільш свідоме його використання композиторами припадає на XIX–XX ст. Другою гілкою українського музичного мистецтва, яка здавна

досягла високої художньої якості і майстерності в Україні, була духовна професіональна музика, що почала розвиватися з X ст.» [124, с. 3].

Досліджуючи ранні форми музичного мистецтва, зокрема музичний інструментарій, Л. Корній привертає увагу до духових інструментів типу флейти, котрі були відомі на території України ще з епохи палеоліту, а також різноманітні дудочки, сопілки, ріжки, глиняні та дерев'яні свистки [124, с.15]. Вчена виокремлює функції, які виконували ці інструменти в давніх українських племенах, – сигнальну (звуки рога сповіщали про небезпеку, скликали на віче), ритуальну (гра на музичних інструментах супроводила магічні дії), естетичну (під час різних календарних свят і весілля музика приносила естетичне задоволення) і підсумовує, що їх використання свідчить про досить розвинене музичне мислення стародавнього населення України [124, с.16].

Військові дружини в Київській Русі (IX–XIII століття) використовували музичний інструментарій, зокрема труби, що зафіксовано в давніх літописах [124, с. 84]. Власне, це перші свідчення використання їх для військової справи.

У музичних розвагах в князівських палацах цього періоду також використовувалися духові інструменти (флейта, спілки, дудки), зображення котрих збережено на давніх фресках Софійського собору [124, с. 83]. Це світське музикування можна трактувати як зародження професійного інструментального мистецтва.

Наприкінці XVI – на початку XVII століть в Україні розвиваються світські форми музикування, у тому числі за рахунок існування *музичних цехів* у великих і малих містах. Так, Л. Корній наголошує, що серед музикантів-інструменталістів Львівського цеху були виконавці на духових інструментах (мідних – пузонах, дерев'яних – пищалках, шаламаях (прототип гобоя). Вони «...грали під час урочистих міських заходів (вибори. Коронації, різні свята) та на хрестинах, весіллях, похоронах тощо» [124, с. 170].

Значне піднесення української культури у XVII – першій половині XVIII століть зумовлене відновленням української державності у вигляді козацько-

гетьманської держави. Л. Корній вказує на існування «полкової музики» у козаків, яка складалася у тому числі із сурмачів та трубачів [124, с. 270], а історик Д. Яворницький відзначав, що козаки Запорізької Січі грали на різних музичних інструментах, свистіли на сопілках, свистунах [262, с. 184].

Гетьмани та козацька старшина були освіченими і любили музику. Джерела містять відомості про те, що у почиті гетьмана І. Мазепи був оркестр, зокрема 10 трубачів та 5 музикантів [124, с. 271]. Є відомості, що і в останнього гетьмана Кирила Розумовського теж був оркестр.

Оглядаючи історію української музики і культури в другій половині XVIII століття, вчена наголошує, що умови їх розвитку ставали «... дедалі більше несприятливими через поступову втрату Лівобережною Україною своїх автономних прав, а Правобережна Україна у той час уже перебувала у складі Польщі <...> Україна втратила свою незалежність, перетворившись у частину Російської імперії» [125, с. 13].

Колонізаторська політика Росії за царювання Катерини II проявилася у руйнуванні Запорізької Січі, ліквідації гетьманської автономії, переселенні частини козаків на Кубань, перетворенні козацьких полків на полки російської армії, русифікації тощо. Зрештою, авторка констатує: «...на кінець XVIII ст. всі українські землі опинилися в колоніальних умовах. З того часу українська культура існувала як культура “недержавницької” нації, що в колоніальних умовах має свою специфіку» [125, с. 17].

Видатні українські композитори (М. Березовський, Д. Бортнянський та інші) змушені були працювати в Росії, зокрема у Придворній співочій капелі. Вони залишили багату творчу спадщину, основу котрої складають різноманітні жанри хорової (насамперед, духовної) і камерно-інструментальної музики та опери.

XIX століття є найважливішим періодом української музичної культури (за Л. Корній), оскільки саме в цей час вона сформувалася «... з виразно національною специфікою, представлена перш за все творчістю М. Лисенка»

[126, с. 3]. Доба романтизму, Велика Французька революція (1789–1794) і так звана «весна народів» спонукали до національно-визвольного руху недержавницьких слов'янських народів, зокрема українського. Національно-культурне відродження зумовило появу «національного стилю» в музичному мистецтві. Л. Корній трактує термін «відродження» як «...пробудження й активізацію розвитку української нації та її культури» [126, с. 20]. Культурними осередками, де почала пульсувати національне життя, були Перемишль і Львів в Західній Україні, Харків і Київ – в Наддніпрянській Україні. Створення різноманітних громадських об'єднань та товариства («Громада», «Просвіта», «Боян» та інші) сприяли демократизації музичного життя і заснуванню національно означених освітніх закладів (Музично-драматична школа М. Лисенка в Києві (1904), Вищий музичний інститут у Львові (1903).

Л. Корній, визначаючи роль Миколи Лисенка у розвитку української національної музичної культури, пише, що він «...поставив собі за мету створити яскраву національну музику на європейському рівні, зумів узагальнити народний музичний стиль, перевтілити його у своїй музиці. У творчості композитора виникла нова якість національного стилю (стильова генерація), нова музична мова, на яку спиралися і яку розвивали послідовники Лисенка, а також повністю сформувалася *українська національна модель музичного романтизму*» [126, с. 153].

Історія української музичної культури від витоків до сьогодення як цілісний процес вперше представлена у фундаментальній монографії Л. Корній та Б. Сюти [127]. Використовуючи комплексний підхід, автори розкривають тему в історичному та загальнокультурному контекстах. Оглядаючи епоху кінця XIX – початку XX ст., наголошується, що вона перехідна і переломна в історичному розвитку європейської і української культур. Романтизм збагачувався новими рисами, зароджувалися ознаки неоромантичного стилю, з'являються модерні напрями і стилі, зокрема імпресіонізм та експресіонізм [127, с. 274].

Стосовно музики для духових інструментів, то першим в українській музиці Б. Сюта називає концертний твір для духового інструменту з оркестровим супроводом – «Варіації» на тему лемківської пісні для фагота з оркестром П. Козицького (1929), а також «Молдавську колискову» для гобоя і струнного оркестру Л. Ревуцького (1932), «Concerto piccolo» для флейти, англійського ріжка та фагота з оркестром Г. Таранова (1936) [127, с. 413].

Повернення українських композиторів до музичних творів для духових інструментів відбудеться у 1970-х роках. Це: «Concerto Misterioso» (пам'яті Катерини Білокур) для флейти, кларнета, фагота, античних тарілочок, клавесина, арфи, скрипки, альту й віолончелі Л. Грабовського (1977), Подвійний концерт для фортепіано, гобоя і 16 струнних Ю. Іщенка (1978), Концерти для валторни з оркестром (1972; 1980) та для чотирьох саксофонів з оркестром (1985) Л. Колодуба, Камерна симфонія № 3 для флейти і 12 струнних Є. Станковича, що «...увійшла за рішенням Міжнародної трибуни ЮНЕСКО до десятки найкращих музичних творів світу» [127, с. 519].

На зламі XX–XXI століть камерна творчість українських композиторів, представлена композиціями різних жанрів та характерів, знову апелює до духових інструментів. Це, зокрема, «Осіння музика» для тенорового саксофона і фортепіано Г. Гаврилець (1999), Прадавня балада «Клейноди» для тромбона і фортепіано В. Губи (1997), Камерний концерт № 5 для фортепіано, квінтету духових і струнних В. Загорцева (1996), «Music from Waterside» для флейти, кларнета, скрипки, фортепіано та ударних І. Карабиця (1994), Камерна симфонія № 3 для різновисоких флейт та оркестру солістів В. Рунчака (1991), мікросимфонії для квінтету дерев'яних духових «Музика для небесних музикантів» (1993), Камерна симфонія № 5 «Потаємні поклики» (1995) для кларнета і струнних, п'єса «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» (1996) для альту, кларнета, віолончелі і фортепіано Є. Станковича, квінтет для чотирьох блок-флейт та ударних (1991), «Кортеж» для квартету саксофоністів (1999)

О. Щетинського, «Xing» (1998) для тромбона, ударних, фортепіано, контрабаса Л. Юріної та ін. [127, с. 551].

Автор привертає увагу до музичної творчості учасників українського Руху Опору, зокрема новітнього пласта фольклору – пісень УПА (Української Повстанської Армії): «... чимало із цих творів стали справжніми шедеврами сучасної пісенної творчості. Це похідні пісні та марші, гімни національно-патріотичного звучання...» [127, с. 442]. Частина з них сьогодні виконуються в часі російсько-української війни і насажують наших воїнів боронити рідну землю, як і під час Першої і Другої світових воєн.

Дослідженню процесу зародження, становлення та розвитку музичної культури Галичини другої половини XIX – першої половини XX століть присвячена монографія М. Черепанина [250]. Автор прагне створити широку панораму різних напрямів цього явища. Характеризуючи роль хат-читалень у другій половині XIX століття у пробудженні національного суспільно-політичного життя, М. Черепанин вказує на факти існування оркестру в с. Серафінці (на Городенківщині), котрий, беручи участь у святі з нагоди відміни панщини 3 травня 1882 року, «...проходив всіма вулицями села, скликаючи людей до церкви, а увечері грав на майдані. <...> Оркестр виконував коломийки, буковинську думку (дойну), та інші народні мелодії, а хор – «Дай нам, Боже, добрий час», «Щасть нам, Боже», «Мир вам, браття», «Народний гімн» (у супроводі оркестру)» [250, с. 85].

Автор звертає увагу на першу українську музичну школу в Галичині, котру відкрив 15 вересня 1902 року «Станиславівський Боян» під керівництвом Д. Січинського [250, с.109]. Щоправда, вона на початках своєї діяльності не пропонувала навчання гри на духових інструментах.

Описуючи музичні святкування та ювілейні вшанування в Галичині, М. Черепанин наводить факт використання військового оркестру, котрий супроводжував виконання кантати на народні мотиви хором семінаристів та селянським хором із Печеніжина під диригуванням О. Нижанківського під час

відвідин цісарем Йосифом II української духовної семінарії у Львові у 1894 році [250, с. 144]. На ювілейних святкуваннях з нагоди 50-ліття діяльності папи Льва XIII у Станиславова (нині – Івано-Франківськ) в 1893 році чоловічі хори музичних товариств у супроводі військового оркестру 95-го полку піхоти під керівництвом Бернацького виконували твори Д. Бортнянського, І. Лаврівського [250, с. 146]. У ювілейному концерті, присвяченому М. Шашкевичу у Львові в 1888 році, звучали інструментальні твори (симфонії) М. Вербицького у виконанні військового оркестру 15-го полку піхоти. Цей же оркестр під проводом капельмейстера Конопасека братиме участь у 100-річному ювілеї народження М. Шашкевича в 1911 році [250, с. 147]. Товариство «Тернопільський Боян» теж залучало до своїх концертів військовий оркестр. Так, у червні 1904 року у такій співдружності було виконано декілька творів М. Лисенка (кантати «На вічну пам'ять І. Котляревському», «Б'ють пороги» та дві народні пісні) [250, с. 203]. Примітно, що українці брали участь в діяльності польського хорового товариства «Лютня» (Львів, 1880 р.), котре організовувало Шевченківські пошанування, вечори пам'яті М. Шашкевича за участю провідних військових оркестрів австрійської армії. Це надавало концертам «...більш урочистого, святкового характеру. Найбільшою популярністю користувалися оркестри, диригентами яких були капельмейстери Мазак, Баха, Фаль, Тайбельрайтер, Штайнер, Томас, Роль» [250, с. 216].

У 1904 році до духовних концертів товариство «Львівський Боян» залучало військовий оркестр 80-го полку піхоти, «Станиславівський Боян» – військовий оркестр 24-го полку піхоти під керівництвом капельмейстера Соучека [250, с. 218, 219].

Діяльність читалень «Просвіти» у 1930-х роках сприяла появі не тільки хорових колективів, але й духових оркестрів. Про це свідчить факт участі духового оркестру місцевої філії «Зоря» під диригуванням М. Когуча у конкурсі хорів у Бурштині в серпні 1935 року [250, с. 226].

М. Черепанин привертає увагу до жанру стрілецької пісні, творчості композиторів, діяльності гімнастичних організацій і напіввійськових формацій молоді («Січ», «Сокіл», «Пласт»), в надрах котрих зароджуються українські духові оркестри і розвиватимуться під час Першої світової війни в лавах УССів [250, с. 230–235].

Отож, у монографії М. Черепанина зафіксована присутність військових (австрійських) і світських аматорських (українських) духових оркестрів у музичному житті Галичини. І хоч ці відомості є фрагментарними, однак вони засвідчують співпрацю національних спільнот і закладання основ для формування власне українських військових оркестрів.

У дослідженні галицької музичної культури XIX–XX століття Л. Кияновська зосереджує увагу на багатоманітності міжнаціональних (українських, польських, німецьких, чеських та інших) зв'язків. Авторка виокремлює дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку цього унікального регіону: *«доцентрова*, як така, що спрямована була на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, мала важливе громадсько-патріотичне значення, сприяла розвитку самосвідомості кожної з націй; *відцентрова*, в якій природно об'єднувались і розмаїті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові тенденції, що тяжіла до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх впливів» [111, с. 8]. Врахування цих тенденцій є вельми важливим для розуміння розвитку музики для військових оркестрів та їх існування на цих теренах. Охоплюючи два століття, Л. Кияновська виявляє стильові засади творчості провідних галицьких композиторів від епохи романтизму до сучасних поставангардних напрямів.

Ведучи мову про діяльність музичних та культурно-просвітницьких товариств, Л. Кияновська підкреслює важливість заснування ними освітніх інституцій, в яких передбачалося навчання за різними спеціальностями, в тому числі гри на духових інструментах (консерваторія Галицького Музичного

Товарства (1854 рік, Львів); заснування оркестрів, музичних шкіл та розвиток інструментальної музики (духові інструменти) – Музичне Товариство «Гармонія» (1875 рік, Львів), музичне Товариство ім. Станіслава Монюшка, українське культурно-освітнє товариство «Просвіта» (1868 рік, Львів та регіональні відділення), українське співоче товариство «Торбан» (1870 рік, Львів), музичне товариство «Львівський Боян» (1891 рік), заснування Вищого музичного інституту у Львові (1904 рік) [111, с.121, 122, 128, 131, 132, 134, 137].

Перша світова війна стала переломним моментом історичного розвитку для багатьох народів, у т. ч. і для українців. Галичина «... стає ареною національно-визвольних рухів» [111, с. 213]. Музичні твори молодих композиторів – воїнів корпусу Українських Січових Стрільців (УСС), Української Галицької Армії (УГА) наснажені військовими подіями знаходить свій вияв як у новотворі початку ХХ століття – піснях УСС-ів та оригінальних композиціях.

Монографія Л. Романюк та М. Черепанина на основі широкого джерельного матеріалу представляє реконструйовану в часових і географічних параметрах історію музичного і театрального життя Станиславова (нині – Івано-Франківськ) [218]. Автори розглядають його основні напрями: діяльність мистецько-просвітницьких товариств, музичну освіту, концертно-виконавське життя, музично-театральну культуру, творчу та музично-критичну спадщину Д. Січинського. Аналізуючи діяльність українського музично-хорового товариства «Станиславівський Боян», вказано на факт спільної праці товариства і оркестру 95-го полку піхоти: «Запрошення до участі у спільних заходах військового оркестру було зумовлене відсутністю власного. Товариство виплачувало певну матеріальну компенсацію керівникам оркестру. Приклади такої співпраці не були поодинокими, а стали скоріше типовими, ніж винятковими» [218, с. 122]. Відомо, що військовий оркестру 24-го полку піхоти брав участь у відзначенні 45-х роковин смерті Т. Шевченка в 1906 році, а оркестр легіону УССів – на відзначенні 55-х роковин поета в 1916 році [218, с. 222, 225].

В авторському концерті Д. Січинського, котрий відбувся 7 жовтня 1902 року в залі театру ім. С. Монюшка за участю військового оркестру 24-го полку піхоти під керівництвом капельмейстра Фр. Соутчека, прозвучали: Увертюра до трагедії «Еґмонт» Л. Бетховена, кантати «Дніпро реве» та «Лічу в неволі» Д. Січинського, «Адажіо» і «Фінал» з 9-го концерту Г. Берліоза (скрипкове соло капельмейстера Фр. Соутчека), Увертюра до опери «Продана наречена» Б. Сметани [218, с. 239–240].

У першій українській музичній школі цього міста, котра була відкрита в 1902 році, а в 1921 році стала філією Вищого музичного інституту у Львові, передбачалося навчання гри на духових інструментах (флейті, кларнеті, трубі, гобої, фаготі, тромбоні, валторні, тубі). Автори твердять, що цей відділ не завжди був у достатній мірі укомплектований учнями з причин невеликої популярності цих інструментів і досить високою їхньою вартістю. Навчання гри на духових інструментах тривало шість років, а програма навчання «...включала досить великий обсяг музичних творів композиторів різних стилів та епох, серед яких композиції Р. Шумана, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, К. М. фон Вебера...» [218, с. 172] та інших. Навчали гри на духових інструментах і в Консерваторії ім. Станіслава Монюшка (польській) [218, с. 181, 187].

Звертаючись до постаті Д. Січинського, автори монографії аналізують його рецензію на святкування роковин Т. Шевченка у Львові у 1895 році. В цьому дійстві за участю співаків С. Крушельницької, М. Левицького, мішаного і чоловічого хору «Львівського Бояна» був залучений військовий оркестр 80-го полку піхоти. Хор, солісти та оркестр виконували найновіші великі композиції – «Вечорниці» П. Ніщинського і «Хустина» Г. Топольницького, а оркестр самостійно – два фрагменти з опери «Богдан Хмельницький» («Серенаду» – для смичкових інструментів, «Козака» – для повного складу оркестру) П. Щуровського. Д. Січинський відзначав добре оркестрове інструментування та виконання під керівництвом капельмейстера п. Фрадріха [218, с. 340].

Підсумовуючи історіографію українського історичного музикознавства та мистецтвознавства кінця XX – початку XXI століть відзначаємо, що не зважаючи на широке і глибоке охоплення історичних періодів розвитку української музики, розкриття особливостей професійної діяльності виконавців і композиторів, у проаналізованих нами працях питанням становлення та розвитку виконавства на духових інструментах (індивідуального і групового, оркестрового), музичних творів для них є недостатнім, а подекуди – фрагментарним. Ця обставина пов'язана з малою кількістю джерельного матеріалу для наукового осмислення, домінуванням вокально-хорової компоненти української музичної культури у розвідках дослідників.

Методологічна основа дослідження сформована за науковими принципами: комплексності, актуальності, достовірності, причинності – для доведення значимості військових духових оркестрів в суспільно-культурних процесах в Україні.

Культурологічний ракурс розкриття обраної теми зумовлює вибір відповідної методології, котра ґрунтується на поєднанні фундаментальних, загальнонаукових і галузевих методологічних принципів із залученням загальних і спеціальних методів пізнання. Використання соціокультурної методології дозволяє розглядати діяльність військових духових оркестрів крізь призму домінуючого стрижня культури; як складової частини культурно-мистецького життя в цілісній системі культури та соціуму.

Методологічною основою комплексного дослідження предмета дисертації є *системний підхід*, зумовлений багаторівневою природою досліджуваного явища. Застосування цього підходу дало можливість комплексно вивчати феномен українських військових оркестрів як цілісне явище і систему, котра

передбачає взаємодію освітнього, композиторського, виконавського, організаторського компонентів.

Методи дослідження. Теоретичний метод дослідження був застосований для вивчення історичної, культурологічної, мистецтвознавчої літератури, а також для аналізу напрацювань в галузі теорії культури.

Використання *історико-хронологічного методу* допомогло у дослідженні виникнення, формування та розвитку військових духових оркестрів на різних історичних етапах з метою виявлення та розвитку внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей та суперечностей цього процесу на історичному тлі суспільно-політичної ситуації в Україні протягом кількох століть.

Методи аналізу і синтезу було застосовано для дослідження джерел з історії музичної культури України з давніх часів – до початку ХХІ століття.

Застосування цих методів в історіографічному огляді стану наукової розробки проблеми допомогло з'ясувати недостатнє її висвітлення в історико-мистецтвознавчій літературі. Поряд із тим, у сучасних дослідженнях культурологів та музикознавців тематика діяльності військових духових оркестрів в суспільно-культурних процесах в Україні набуває ширшого резонансу у зв'язку із зростанням ролі духових оркестрів в часі російсько-української війни.

На наступному етапі дослідження було використано методи *контент-аналізу, класифікації та типології* – для опрацювання репертуару військових духових оркестрів, характеристики його жанрово-стильового різноманіття та встановлення типології.

Метод спостереження за діяльністю військових диригентів та музикантів військових оркестрів здійснювався продовж роботи над дисертацією у безпосередніх контактах з ними під час навчального процесу в Національній академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного у Львові, на концертних виступах військових оркестрів в різних містах України.

Описовий метод було застосовано для розкриття змісту діяльності військових духових оркестрів, нормативних актів, котрі регулюють їхню діяльність.

Важливим був *компаративний метод*, котрий використовувався з метою встановлення подібності, тотожності, протилежності у діяльності військових духових оркестрів та їх диригентів.

Використання *біографічного методу* та *методу інтерв'ю* допомогло висвітлити життєтворчість військових диригентів Я. Горбаля та Т. Когута, визначити їх роль у розвитку цієї галузі музичної культури.

А завершальному етапі дослідження було застосовано *метод систематизації* – для узагальнення результатів дослідження, формулювання висновків.

Поєднання цих наукових підходів та методів дало змогу дослідити тенденції розвитку військових духових оркестрів в тісному зв'язку з соціокультурними парадигмами часу.

Отож, огляд історико-культурологічних та мистецтвознавчих джерел формування військової музики та військових оркестрів в Україні засвідчує, що не зважаючи на широке і глибоке охоплення історичних періодів розвитку української музики, розкриття особливостей професійної діяльності виконавців і композиторів, у проаналізованих працях розкриття питання становлення та розвитку виконавства на духових інструментах (індивідуального і групового, оркестрового), музичних творів для них є недостатнім, а подекуди – фрагментарним. Ця обставина пов'язана з малою кількістю джерельного матеріалу для наукового осмислення, домінуванням вокально-хорової компоненти української музичної культури у розвідках дослідників.

Встановлено, що феномен військових оркестрів від давніх цивілізацій і до сьогодні пройшов значну еволюцію свого розвитку – від залякування супротивника та сигналізації – до важливої соціально-культурної ролі як специфічного різновиду сучасного музичного мистецтва, засобу морально-

патріотичного виховання. Сучасні військові оркестри виступають, насамперед, репрезентативними складовими військових підрозділів і протягом усієї своєї історії відігравали важливу роль у забезпеченні урочистостей, дозвілля і моральної стабільності не тільки військовослужбовців, але й цивільних спільнот. Вони формують позитивний образ армії не лише як носія обороноздатності і фактора безпеки, але й як сфери високої культури. Усвідомлення цього напрямку діяльності військових оркестрів – впливу музики у виконанні військових оркестрів на соціоментальний стан та й, загалом, культурний стан населення, історично був і залишається для світового дослідництва сферою особливої уваги.

РОЗДІЛ 2. ГЕНЕЗА І РОЗВИТОК ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ В УКРАЇНІ

2.1. Історико-соціальні передумови формування українських військових оркестрів

Відслідковуючи генезу формування національних традицій функціонування військового оркестру, слід враховувати генеральні лінії впливів у періоди бездержавності: австрійську і польську військову традицію в західних регіонах України та російську у Наддніпрянській її частині.

Ратна музика Київської Русі була невіддільна від військового побуту. Дослідник історії духової музики в Україні Юрій Рудчук в своїй монографії зазначає: «Під час військових походів головну роль відіграли духові інструменти – труби, роги, а також ударні – бубни, накри (попередниці литавр), дзвони. Наприклад, перші згадки про духові інструменти цього періоду зустрічаємо у “Києво-Печерському Патерику”. Духові, струнні та “органні гласи” входили до складу придворного оркестру князя Святослава Ігоревича. Про його похід у Болгарію у 960 р. в літописі згадується: “... поїде полк по полце бьюще в бубни і в труби, і в сопелі іграюще...”» [221, с. 23].

Із цієї цитати очевидно є ужиткова функціональність похідної військової музики: комунікативно-сигнальна та маршова. Окрім цього слід відзначити її емоційно-психологічні завдання: формування бойового настрою перед битвою чи у святкуванні перемоги. Показовою в цьому сенсі є цитата зі «Слова о полку Ігоревім» про це сказано так:

«Іржуть коні за Сулою,
Слава дзвенить у Києві,
Сурми сурмлять в Новгороді,
Стяги мають у Путивлі-граді» [232].

Згідно досліджень Ю. Рудчука, в дружині Великого Київського князя Володимира налічувалось сорок труб і стільки ж бубнів, новгородська дружина у 1216 році мала шістдесят труб. «Духова музика справила вплив навіть на

структуризацію війська, адже кількість дружинників залежала від радіуса звучання інструментів, тобто бралася до уваги сила сигналу, тому що за допомогою сигналів труб керували військовими діями. Знаючи кількість труб, можна було визначити й число вояків. Труби, застосовувані у війську, були прикрашені ошатними шнурами з китицями, завісками з парчі і тафти, обшиті золотою або срібною бахромою. Сурмачеві не належало мати зброю, оскільки його обов'язком було триматися при воеводі й подавати його сигнали – накази» [221, с. 25]. І ще одна важлива функція військових музикантів – розважальна, на що, звертав увагу Михайло Грушевський, цитуючи візантійського гостя Скілці в час болгарського походу київського князя Святослава Ігоровича, який писав що воїни у розвагах дозволяли собі «игранье, плясанье и гуденье», «бесовское пенье» [55, с. 313]: а отже грали окрім духових інструментів на гудках (струнно-смичкових інструментах), а також практикували театральні постановки з пісенним та інструментальним супроводом.

«Подальшого розвитку в цей період набуває група духових інструментів, переважно з родини флейтових, які продовжують бути основним інструментарієм як у народному, так і професійному середовищі. Родина флейтових на слов'яно-українському ґрунті має глибоку місцеву традицію й одночасно вказує на широкі аналогії та запозичення зі Сходу, античного Середземномор'я та Північного Причорномор'я, Візантії, арабомусульманського світу. Пам'ятки писемності і фольклорні записи донесли семантичну групу назв музичних інструментів родини флейтових – сопель, сопілка, фрівка, флюяра, пищавка, денцівка та ін. У військовому середовищі, княжому побуті та у містах в ужитку були різноманітні труби – дерев'яні сурми (мабуть, назва походить від східної зурни, яка в давніх літописах пишеться саме “сурна”), зігнуті мисливські роги, зокрема з рогу тура. Лексеми “труба”, “труби”, “трубний глас” часто трапляються в літописах та інших писемних пам'ятках. Збереглося чимало зображень військових труб – у мініатюрах “Хроніки” Георгія Амартола (список кінця XIII або початку XIV ст.): воїн трубить у ріг; близько

десяти таких сюжетів фіксує Київський ілюстрований літопис, що дійшов у Радзивилівському списку XV ст. Цікаво, що тут є зображення і нового інструмента, що нагадує європейський корнет. У великих містах магістратські музики служили трубачами на ратушах» [96, с. 326–327]. «Вже 1430 р. у Львові на вежі над Галицькою брамою встановлено годинник, тут вартували трубач та міська сторожа» [94, с. 34]. «У військовій музиці поширеними були також ударні інструменти – різноманітні бубни, зокрема подвійні тулумбаси (себто литаври). Пізніше у Запорозькому війську їх називали котлами, а музик – довбишами. Військова музика добре мобілізувала військові дружини, сприяла їхній чіткій взаємодії; для цього служив спеціальний сигнальний репертуар. Окрім того, рев труб і гуркіт бубнів мав наганяти ворогові страху. Ударні інструменти були невід’ємною часткою різноманітних ансамблів у побутовому музикуванні, де вживалися нерідко й самостійно – для супроводу танців, як це бачимо в ілюстрації з Київського псалтиря 1397 р. [96, с. 327].

Про довбишів читаємо у поезії Климентія Зіновієва з XVII ст.:

« 317. ДовбышѢ во(и)сковыѣ і҃гры о(т)правляють:

та(к)же и тре(н)бачѢ, гды в тре(н)бы вытру(б)ляю(т).

І потреба и(м) обѡмѣ бра(т) за брата жити:

же дѡвбы(ш) будѣ(т) бубнѣт(ѣ), а тре(н)бачѣ трубѣти.

І і҃гры и(х) слухачѡ(в) часѡмѣ веселяють:

а іно(г)да на жало(ст) велику взбуждають.

Кгды слышачи мощно су(д) бѣжи(и) памятати:

а а(р)хѡгггскую те(ж) трубу воспоминаѣти.

І до умыленіА слышачыхъ приводитъ:

понеже чѣлку и смѣ(р)ть в пѡмя(т) ввѡдитъ.

А часѡ(м) при банкѣта(х) весело слышачють:

ко(г)дѡ ми(р)но на пира(х) питіи уживають.

А осо(б)но за(с) дѡвбышѣ в раду выбубняеть:

и в(ѣ) похѡ(д) во(и)сковы(и) тоѣ (ж) сотворяеть.

І по побѣда(х) та(к)жє з(ъ) бубны вытрубляють:
коли южъ во(и)ска собѣ триумфъ составляють.
І прѣ(д) враты бубня(т) трубя(т) пѣновъ вѣ(л)можныхъ:
и в Запоро(з)ко(и) Сѣчи во(и)скъ сла(в)ныхъ и побѣжныхъ.
Бѣбня(т) в Сѣчи увѣчо(р), во(и)ску на похвалу:
и рано, гдѣ в то врѣмѣ и бѣгу творя(т) хвалу.
Прѣто(с) и во(и)сковы(мъ) музы́ка(мъ) дѣбрь пріѣѣмъ:
и ꙗко чѣ(ст)ны(х) во(и)ску слу(г) щыро похваляѣмъ» [90, с. 277–278].

Січову, козацьку військову музику слід вважати найбільш ранньою формою національної військово-музичної культури (XVII століття). На сьогодні форми колективного музикування на Січі досліджені доволі докладно, що дає змогу скласти виразну її сумарну картину. На Лівобережній Україні діяли козацькі полкові цехи. Козацькі військові оркестри («музыка войсковая») складались із невеликої кількості учасників, що грали на трубах, сурмах, валторнах, гобоях, іноді до них додавались ударні інструменти – литаври (тулумбаси) й бубни. Військові колективи були на службі у гетьманів Богдана Хмельницького (1652) та Івана Брюховецького (1665). «Так, у І. Мазепи під час перебування у Москві (1689) оркестр складався з 10 трубачів та 5 “музикантів” (так називали тих, хто грав на струнних інструментах)», – зазначає Ю. Рудчук [221, с. 109]. «Генеральна військова музыка, яка перебувала при гетьмані, в 1723 р. складалась із п’яти трубачів, двох сурмачів і одного довбиша. А “музыка войсковая” стародубського полку козацького за ревізькою книгою також 1723 року складалась з семи осіб: чотирьох “тренбачей”, одного “довбиша” і двох “пищалок”» [221, с. 110].

Відповідно, й аспекти козацької військової музики фігурують в універсалах гетьманів Богдана Хмельницького від 27 вересня 1652 року («Універсал музикам на Задніпров’ї, організованим у цех», де фігурувало ім’я цехмістра-цимбаліста Грицька Ілляшенка-Макушенка) Івана Мазепи 1704 та 1705 років про Стародубський музичний цех.

Сигнали сурм і труб виконували функції передачі команд в управлінні військом (їх зміст і нотні розшифрування дійшли до наших днів).

Тулумбаси (литаври, як і прапор, булава, бунчук та печатка) на Січі належали до військових клейнодів⁴ і використовувалися за важливих okazій (збір козаків на раду і її завершення, винесення військової хоругви, початок бою тощо).

Клейноди вперше були надані Війську Запорізькому ще польським королем Стефаном Баторієм як знаки незалежного становища низових козаків від польського уряду влітку 1576 року. «Всі ці клейноди, за винятком «палок до литавр» і військових гармат, запорожці зберігали або в січовій Покровській церкві, або у військовій скарбниці, звідки їх виносили лише за особливим наказом кошового отамана перед загальною чи окремою радою; палички до литавр завжди зберігалися в курені військового довбиша».

Окрім сигнально-комунікативних функцій та супроводу походів, музика військових оркестрів звучала у Козацькій Республіці при зустрічі високих військових і шляхетських чинів, хоча нотних її записів не збереглося. «У XVII – першій половині XVIII століття військова музика в Україні була диференційована згідно своїх функцій у трьох основних різновидах – це ратна музика, яка звучала під час військових походів, генеральна музика, яка існувала при гетьмані, та полкова музика, яку мав кожний козацький полк» [40, с. 549].

«Полкова музика», не для походних потреб, складалася з кобзарів, довбишів, литавристів, сурмачів, трубачів, скрипалів, цимбалістів. Очолював полкових музикантів «старший музикант» («атаман трубецкой»), який найчастіше був трубачем-виконавцем [46, с. 179]. З історичних літописів відомо,

4 Клейнодами, або клейнотами, від німецького «Kleinod», польського «Kieinot» – дорожочінна річ чи коштовність, у запорізьких козаків називалися військові знаки, регалії чи атрибути влади, при котрих у них відбувалися великі чи малі ради і які вживалися старшинами, відповідно до посади кожного з них [221, с. 169].

що святково-розважальний репертуар козацьких духових оркестрів складався з популярних українських народних пісень і танців.

На осередки фахової підготовки вказує дослідник історичних аспектів духового виконавства України В. Рудчук: «Його форми спостерігаються в таких осередках, як січові та міські церковні школи. Відомо, що в них хлопчиків навчали не тільки співам, але й грі на духових інструментах. У XVII столітті виконавців полкової музики починають готувати у музичних школах, організованих при міських панських оркестрах (іноді їх називали “академіями”), у військових оркестрах, де навчалися переважно діти-сироти. На підготовку виконавців духової музики була зорієнтована також більшість музичних цехів» [222, с.10]. О. Апанович стверджує, що гетьмани та козацька старшина активно співпрацювали з навчальними закладами, які готували музикантів. «Серед запорожців були й такі, що здобули освіту у Києво-Могилянській академії і навіть у західноєвропейських університетах» [1, с. 17]. Натомість Б. Сегін вказує, що така співпраця була налагоджена з провідними осередками музичної освіти тієї пори як Києво-Могилянська академія (1632 р.) та Глухівська співоча школа (1730 р.), Чернігівський (1700 р.), Харківський (1726 р.), Переяславський колегіуми (1738 р.) [230, с. 257].

Говорячи про військову музику цієї доби слід, брати до уваги, що військові підрозділи були не лише державними, але й в приватних. Так, наприклад, Тульчин від 1674 року був власністю польських магнатів Потоцьких (відповідно Франтішека Салезія Потоцького та його сина Станіслава). «Гарантом свого заможного життя вони бачили в гарно озброєних відмінно виправлених власних оборонних військах. Частини завжди повинні були знаходитись у відмінній військовій виправці. Муштра із рання до пізньої ночі: регулярні стройові екзерсиси (виконання тактичних прийомів, стройових вправ) проходили під акомпанемент військової музики, кількох десятків барабанщиків, а згодом з'явилися труби з литаврами» [110, с. 98]. Син Франтішека Станіслав прославив Тульчин «як музичне місто далеко за межами своїх володінь. Він став новатором

і популяризатором у сфері розвитку духової інструментальної музики. Граф скуповував нові музичні інструменти (клавесин, орган, клавикорд, тромбон, кларнет, флейту пікколо та ін.) і навчав кріпаків та солдат грі на цих інструментах, хизувався серед подолян професіоналізмом музикантів (в тому числі й духових оркестрів). <...> На той час у місті славилися показові військові вправи. Велика кількість солдат зібраних на плацу, під марші кількох духових оркестрів в лічені хвилини демонструвала дивовижні фігури, стройові вправи, тактичні прийоми, а також ініціали родового вензеля Потоцьких та ініціали та герби новоприбулих виняткових гостей. Публіка ставала свідками дивовижного параду. <...> тульчинці мали можливість насолоджуватись духовою музикою з 1730–1802 рр. тобто, більш ніж 70 років» [110, с. 98]. Влітку 1823 р. в с. Кирнасівка Тульчинського повіту були проведені показові маневри та навчання, на яких були присутні 5 оркестрів із різних полків армії, а також об'єднаний ансамбль барабанщиків. Це свідчить про те, що на Тульчинщині був створений найбільший військовий духовий оркестр того часу [110, с. 99].

Натомість, В. Апатський звертає особливу увагу на те, що після Переяславської угоди 1654 року, духове виконавство Наддніпрянської України тісно пов'язане з російськими мистецькими процесами. Зокрема, в період царювання Петра I запроваджуються школи для підготовки поповнення для військових та придворних оркестрів, у яких викладали й численні іноземні фахівці. Низка дослідників констатує той факт, що основу російських придворних та військових оркестрів та камерних колективів становили виконавці, які вербувалися, набиралися чи завозилися з України [110, с. 13].

Після знищення Запорозької Січі Катериною II (1775 р.) численні музиканти з січових колективів були переведені у збройні корпуси Лівобережжя. На Правобережжі вони змушені були служити у польських королів і магнатів. Оскільки культура військовою музики тут була відмінною, з них формували яничарські оркестри і козацькі капели торбаністів у складі польського війська.

Крім своїх штатних службових обов'язків, військові оркестри грали на урочистих зустрічах (такою, наприклад була зустріч цариці Єлизавети у Києві 1744 року за участю оркестру Лубенського полку), на балах, брали участь у театральних виставах і концертах, що сприяло оновленню їхнього репертуару та збагаченню складу інструментів і виконавців; у деяких випадках численність музикантів досягала 250-ти осіб. А в 1750 році при обранні гетьманом Кирила Розумовського парадний прохід шести тисяч козаків у Глухові супроводив зведений оркестр десяти полків «з боєм на литаврах по військовом порядку» [219, с. 77].

У добу класицизму у військовій музиці України спостерігається вплив західноєвропейських придворних оркестрових традицій, що пов'язано з запрошенням до керівництва капелами іноземців, які привозили з собою власні нотозбірні з творів європейських авторів та самі були творцями репертуару (свідченням цього може послужити музична колекція Розумовських). Активно запрошувалися до оркестрів і фахові іноземні виконавці (німці, австрійці, чехи). Тому в військових оркестрах цього періоду використовувались такі професійні духові інструменти, як флейта, гобой, кларнет, фагот; а з мідних: труба, валторна, тромбон. Для поповнення потреб комплектації колективів з другої половини XVIII ст. була започаткована європейська модель: при оркестрах в лейб-гвардії полках відкриті школи гри на духових інструментах для навчання на гобоях, барабанах та флейтах, де викладали досвідчені іноземні виконавці.

У Львові в програмках концертів та театральних афішах найчастіше фігурують 55 піхотний полк, 14 Полк Уланів Язловецьких у Львові, 24 піхотний полк в Станиславові, 77 полку в Перемишлі. Характеризуючи участь австрійських військових колективів в житті української громади міста Я. Горбаль відзначає виконання розважальної музики в антрактах між діями вистав, проте: «Виняток складає постановка “Наталки Полтавки” драматичним товариством І. Котляревського у Львові в 1902 році, коли запрошений оркестр 10 піхотного полку окрім антрактів виконав “увертюру, два антракти і супровід

до співу” (як вказувалося в афіші). В іншій ролі постає вищезгаданий колектив в урочистостях до 100-літнього ювілею І. Котляревського 1898 року у Львові: в його виконанні прозвучали Симфонія М. Вербицького, Увертюра до опери “Наталка Полтавка” М. Лисенка, а також “Вечорниці” П. Ніщинського та кантата І. Кишакевича “На вічну пам’ять Котляревському” на слова Т. Шевченка (спільно з хором товариства “Боян”). Подібні функції виконує оркестр 10 піхотного полку під батугою Петра Червенки на концерті Модеста Менцінського у 1912 році: за його участю було виконано ораторію “Христос” та увертюру “Рюї Блаз” Ф. Мендельсона, баладу Джозефсона “Арійон”, фрагменти з опери Р. Вагнера “Зігфрід”. Наступного року на урочистостях до 100-ліття смерті Т. Шевченка оркестр 30 піхотного полку під орудою Якубічка був залучений до виконання оркестрової п’єси “Святковий привіт” Е. Гріга, кантати Й. Кишакевича “Шевченкові” на слова Лесі Українки, Концерту для фортепіано з оркестром Ф. Ліста (солістка С. Дністрянська), 3 і 4 чч. кантати–симфонії “Кавказ” С. Людкевича та “Заповіту” М. Вербицького на тексти Т. Шевченка (спільно з хором “Боян”)» [41, с. 29]. При цьому неприхильність до армії-переможця не переносилася на полкові оркестри, завдяки їх суспільній цінності.

Із початку XIX ст. військові оркестри російської армії були розпорошені і розкидані всією територією України, відповідно до розташування полків. Окрім службових потреб, музика військових капел, переважно духових за складом, виконувала церемоніальні, розважальні функції (бали, концерти, вистави, паркова музика) та брала участь в урочистостях з виконанням патріотичного (вірнопідданого) репертуару. Ускладнення програм вимагало вдосконаленого інструментарію (зокрема хроматичних мідних інструментів з вентильним та пістонним механізмами) і високої фахової підготовки. Її забезпечували двома шляхами: налагодженням навчання оркестрантів при самих оркестрах, кадетських корпусах чи відділах цивільних спеціалізованих навчальних закладів, а також шляхом запрошення вільнонайманих високопрофесійних фахівців з цивільною освітою.

Так, наприклад, 22 січня 1825 р. у Харкові була виконана ораторія «Свята Цецилія» австрійського композитора і нотовидавця М. Й. Ляйдесдорфа (Maximilian Joseph Leidesdorf) зведеним оркестром 250 осіб, основу якого складала військова капела Чугуївської уланської Дивізії. Вона ж грала польки, мазурки в антрактах «малоросійської опери» комедії Г. Квітки-Основ'яненка «Бой жінка» [221, с. 112–113]. Про інший військовий харківський колектив дослідники пишуть: «На початку 1890-х рр. кращий на той час у місті військовий оркестр 121 Пензенського піхотного полку, багаторічним керівником якого був чеський капельмейстер Віктор (Францішек) Войцехович Маречек, запрошувався тодішнім диригентом оперного оркестру В'ячеславом (Вацлавом) Суком для участі в постановках «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, де, крім звичайного оперного оркестру, у деяких сценах військовий духовий оркестр грав на сцені. В. Маречеку неодноразово довірялося керувати зведеним великим оркестром із трьох музичних колективів – 121 Пензенського, 122 Тамбовського і 124 Воронежського піхотних полків, який налічував 150 музикантів [38, с. 89]. Полковими музикантами заміняв чи поповнював склад міської капели Київський магістрат.

У 1870 році в Миколаєві був дислокований Празький 58-й піхотний полк, засновані оркестри Миколаївського резервного батальйону, 7-го Донського козачого полку, 30-го Чорноморського флотського екіпажу, ансамбль трубачів козачого полку, оркестри численних флотських екіпажів. Їх діяльністю керують керівники В. І. Матоушек, І. К. Горник, К. А. Біянки та ін. [191, с. 126].

Зі скасуванням кріпацтва в Наддніпрянській Україні (1861 року) неминуче настає занепад магнатських капел, натомість зростає суспільна роль військових: «...конфіскація великої кількості панських маєтків після придушення Росією польського повстання 1830 року; загальна криза в значній кількості поміщицьких господарств у зв'язку з розкладом кріпацтва і великою заборгованістю їхніх власників. Із занепадом капел збільшується конкуренція вільнонайманих єврейських, чеських та військових оркестрів (послуги останніх

коштували значно дешевше)» [221, с. 91]. Військові оркестри на чолі з польськими, чеськими, італійськими диригентами міцно входять у музично-культурну сферу суспільства: «Зокрема, серед військових капельмейстерів, котрі плідно працювали в Одесі провідні місця займали поляк О. Банкевич, італієць О. Бернарді, чех Й. Свобода та ін. У Харкові найвищим виконавським рівнем вирізнялися військові оркестри, якими керували капельмейстери-чехи: В. Маречек, Й. Чернік, О. Главачек, Ф. Кроупа та ін. Вони ж ставали наставниками-педагогами у справі підготовки оркестрантів, аранжували популярні твори на відповідні виконавські склади, самі створювали виконавський репертуар» [42, с. 77].

І якщо до цього орієнтиром для організаційної діяльності військових оркестрів Наддніпрянської України була німецька модель, властива Росії, то наприкінці XIX століття спостерігаємо зростання популярності австрійської, переконливо підкріпленої блискучими гастрольним виступами австрійських колективів. В одеській пресі читаємо: «Австрійська армія давно вирізняється своїми військовими хорами [маються на увазі оркестри – *І. М.*], а в 1867 р. в Парижі, на змаганні хорів усіх держав, коли перша премія була присуджена банді полку короля Ганноверського, ця популярність остаточно зміцніла. Такі блискучі результати здобуті за допомогою музичних військових шкіл і завдяки системі організації хорів. Австрійський уряд на військову музику не витрачає ані гроша. Школи влаштовуються полковими командирами, котрі запрошують для того учителів і укладають з ними контракти на тривалі терміни. Із зароблених коштів складається фонд, з якого певний відсоток перш за все йде на повернення командиру полку витрачених коштів. У деяких полках, які дислокуються у великих містах, фонд сягає настільки значної цифри, що з відсотків на долю кожного музиканта припадає на рік не менш 500 гульденів. При таких коштах, звісно, можна мати дуже добрих музикантів. Ті, хто служить за наймом, мають носити військову форму і підпорядковуватися військовому уставу» [42, с. 77].

Подібні цілі ставилися й при заснуванні кадетських корпусів на підвладних Росії українських територіях. Петровсько-Полтавського кадетський корпус (відкрито 6 грудня 1840 р., 1844 р. корпусу було надано прапор), Володимирського кадетського корпусу в Києві (1852 р., у квітні 1858 р. корпусу надано прапор) [77, с. 6], Миколаївський кадетський корпус (1882 р. заснування), Одеський кадетський корпус ім. великого князя Костянтина Костянтиновича (відкритий 16 квітня 1899 р., у жовтні 1905 р. закладу надано прапор), Сумський кадетський корпус (відкрито 27 вересня 1902 р.), Морський кадетський корпус у Севастополі (відкрито в серпні 1916 р.). Окрім навчання співу, танцям і гри на інструментах як обов'язкових предметів навчальної програми, при цих установах діяли духові, камерні, симфонічні, мандолінові/балалаєчні оркестри. Були випрацювані і затверджені інструкції з комплектування кадетських духових оркестрів⁵.

У XX столітті низка ужиткових функцій військової музики – залякування супротивника, сигналізація втрачають значення. Натомість відбувається посилення її соціально-культурної ролі як специфічного різновиду сучасного музичного мистецтва, засобу морально-патріотичного виховання.

У добу бездержавності вагомими фактором впливу на формування української ідеї соборності та національності на Лівобережній Україні відіграло наступне. Справа в тому, що на цій частині України, яка на той час була під гнітом Росії, побудувала практика забирати українських священиків у російську армію. Після служби вони поверталися у свої маєтки в чині полковників. Перебуваючи в лавах російської армії колишні полковники ознайомлювалися з традиціями організаційно-культурної діяльності російських військових оркестрів, які насправді, були організовані і навчені в більшості випадків німецькими та чеськими музикантами. Повертаючись додому, вони

⁵ Склад духового оркестру: 1 флейта (з флейтою-пікколо), 4 кларнета (один – in Es, три – in B), 2 корнети, 2 валторни, 2 альтгорна, 2 тенора, 2 баритона, 2 баса (in F, in Es), 1 тромбон in B, турецький барабан, малий балабан, тарілки і трикутник.

запроваджували на прикладі російських, свої оркестри із кріпаків. Багато джерел свідчать, що перша половина XIX століття відзначена модою на такі оркестри. В їх репертуарі було чимало творів західної європейської музичної літератури й українського фольклору. Отже, можна стверджувати, що концертну практику поміщицьких оркестрів Лівобережної України і виконавську політику військових організацій Правобережної України в художньо-ментальному просторі об'єднав мультикультурний міст. Він з'єднав особливості східного військового музикування із західним. В цьому явищі вже можна вбачати тенденцію культурного глобалізму, який на той час активно розвивався вже у Європі.

У Галичині на зміну австрійському пануванню встановлюється польське. Це зумовило військову реорганізацію, а також формування власних оркестрових колективів при них. Значною мірою модель функціонування і організації оркестрів запозичено з австрійської, проте склад стає майже мононаціональним (поляки і частково українці), а репертуар, спрямований на польські патріотичні цілі, створюють як капельмейстери, так і професійні композитори, яким ці твори замовляють.

За відсутності власного війська в умовах польського панування в Галичині українська громада формувала молодіжні осередки, приховано орієнтовані на військовий вишкіл, які офіційно реструвалися як руханкові, пожежні, спортивні, краєзнавчо-туристичні товариства. Такими були «Січ», «Пласт», «Сокіл», «Луг» та ін., руханкові покази, дефіляди під час національних урочистостей чи спортивних акцій ставили вимогу співпраці з духовими оркестрами, які нерідко засновувалися про осередках товариств або запрошувалися спеціально.

«Трубний оркестр, або вульгарно названа, добре znana кожному з дитячих літ “військова банда” – це, побіч хору, найлегший і найвдячніший та найбільш улюблений спосіб збірного музикування... Заснування та вміле ведення такого оркестру у всяких школах чи інших осередках молоді виповняло не раз і виповнює на довгі роки зміст життя для великого гурту хлопців та робило з них

відтак людей, здатних до організації музичної культури. Тим-то й велике виховне значення трубного оркестру, особливо в ці часи розбурханого спортивного життя молоді. Не використати та занедбати цей чинник у нас, музикальних українців, був би це великий промах; а ще більшим гріхом було б виправдовувати цю нестачу нашим замилюванням до хорового співу, який, мовляв, у церкві, а той в поході чи на похоронах буцімто віддає кращі послуги від оркестру», – писав Станіслав Людкевич з приводу проведеного фестивалю «трубних оркестр» [145, с. 385]. У галицькій пресі того часу зустрічаємо оголошення до праці керівників оркестрів, які мають досвід роботи з австрійськими, польськими й українськими військовими колективами, а це значить зорієнтовані у специфіці складів, оркеструвань і мають чималу нотну бібліотеку аранжуваль.

Із початком визвольних змагань і формуванням українських національних військових підрозділів постає необхідність у власних військових оркестрах, забезпеченням їх репертуаром, регламентацією їх внутрішньо-ужиткових і соціальних функцій. При легіоні УСС було сформовано три склади духового оркестру: перший з них засновано в 1915 році у кількості 25 осіб з ініціативи Петра Венгжина, (капельмейстери Михайло Гайворонський і Роман Лесик), інструментарій для колективу було надано саме сокільськими та луговими осередками Стрия і Самбора, а в також інструменти, пульти і нотну бібліотеку духового сокільського оркестру з с. Вовчинець поблизу Станиславова. Як і австрійські оркестри, цей колектив брав участь у відправах на похованнях, під час Літургій, походів, вправ на вишколах Третього польового куреня. І навпаки, оркестри товариств і спілок налагоджували свою діяльність як військові колективи, про що свідчить історія оркестру міської читальні в м. Терехівля «З початком Першої світової війни частина оркестрантів була мобілізована, а їх інструменти спочатку переховувалися, згодом – були забрані представниками російської влади. У 1918 р., у короткий період ЗУНРу, члени оркестру зібрали малий комплект інструментів і в січні 1919 р. виступили “під час Йорданського Водосвяття і дефіляди Збаразького Куреня”, у березні 1919 р. – на урочистому

зібранні з нагоди відправлення Збаразького куреня на фронт. Значна частина військових музикантів разом з куренем перейшла за Збруч, увійшла до складу оркестру 18-ї Тернопільської бригади, який згодом став основою оркестру II корпусу УГА» [119, с. 293]. В подальшому колектив увійшов до оркестру I бригади ЧУГА в Бердичеві, а зрештою перейшов до складу армії УНР в Ярмолинцях.

Наддніпрянська Україна з російського підпорядкування переходить в радянське, отже модель функціонування оркестрової військової музики зберігається в тих самих формах. 30 липня 1920 року в журналі наказів Тульчинського Райкому є запис про призначення М. Д. Леонтовича з 1 серпня завідувачем секції мистецтв повітової народної освіти. Композитор мав брати участь у переписі та ревізії духових музичних інструментів, котрі націоналізувалися для потреб «червоної армії», що свідчить про наявність у місті духового оркестру. Комплектація кадрами в цей період здійснюється за рахунок підготовки в фахових спеціалізованих музичних осередках: училищах і консерваторіях. Вишкіл військових диригентів тривалий час здійснюється виключно в Інституті військових диригентів (у м. Москва), аж до створення у час незалежності України кафедри підготовки військових диригентів у Військовому інституті при університеті «Львівська політехніка» за ініціатииви заслуженого діяча мистецтв України полковника військового диригента Ярослава Горбала.

Отож, військовий оркестр, як важливий підрозділ війська, має потужну і тривалу історію. Протягом неї він принципово змінював свої функції, структуру, інструментальні склади, репертуар, форми комунікації з цивільним соціумом, джерела й осередки поповнення фахівцями.

2.2. Українська військова музика як віддзеркалення особливостей національної ментальності

Історичні та соціокультурні події нашого сьогодення вимагають поглибленого дослідження явищ, пов'язаних із питаннями духовної

ідентифікації особистості в глобалізованому світі – це по-перше, по-друге, з тим, що, і у теперішніх умовах, в Україні триває формування національної самосвідомості нашого народу. «Наша величезна проблема полягає в тому, що ми весь час реагуємо на російські історичні нісенітниці замість того, щоб утворити власний історичний канон(и)» [59]. Тому нині вельми актуальними є світоглядні аспекти життєдіяльності українського народу, пов'язані з ментальністю. <...> вони полягають в переосмисленні і переорієнтації системи духовних цінностей на європейські основи» [15, с. 91].

Отже, еволюційні аспекти та наріжні віхи культурної життєдіяльності українського народу, зумовлені його ментальністю, склали зміст цього підрозділу. Порівняно з дослідженнями з попередніх часів, вони полягають у переосмисленні і оцінковій переорієнтації з тоталітарних на демократичні критерії, системи духовних цінностей, усталеної протягом століть.

У цілому, наукова думка, попри незначні розбіжності, вказує на те, що ментальна специфіка кожної нації виявляється «в домінуючих життєвих настроях людей, у характерних особливостях світовідчуття, світосприйняття, в системі моральних вимог, норм, цінностей та принципів виховання, у співвідношенні магічних і технологічних методів впливу на дійсність, у формах взаємин між людьми, в сімейних засадах, у ставленні до природи та праці, в організації побуту, свят» [84, с. 52].

Сто років до того, характеризуючи ментальність українців, Дмитро Чижевський писав, що «емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм найяскравіше виявляються ці риси в естетизмі українського народного життя і обрядовості; <...> одним із боків емоціоналізму є і своєрідний український гумор, що є одним із найбільш глибоких виявів “артистизму” української вдачі. Поруч із цими рисами стоять *індивідуалізм* та *стремління до “свободи”* в різних розуміннях цього слова; <...> Поруч із цими двома основними рисами стоїть третя – *неспокій і рухливість*» [253, с. 17].

В цілому, сучасна наукова думка характеризує українську ментальність як поведінкову детермінанту, пов'язує її з духовним світом усіх індоєвропейців. При цьому, у питаннях формування генетичних та психічних відмінностей на мікро- і макрорівнях регуляторними визначальними чинниками виступають місця проживання та кліматогеографічні ознаки. У численних джерелах тиражується думка про те, що, населення території України від прадавніх часів ментально політично та господарські розвивалося з огляду на європейський культурний контент. Водночас, її східні кордони межували на відносно незначній відстані від великих цивілізацій Сходу («від Дону до Сяну»), що й спричинило деякі азійські впливи. Натомість, всупереч соціальній залежності, як це склалося в азійських державах, українська ментальність закладалася у світовідчутті соціальної волі, політичної розкнутості з визначальною функцією економічного фактору.

Очевидно, що геополітичне розташування на перехресті історичних шляхів зумовило поєднання у світогляді українців двох типів ментальності – західної (активно-раціоналістичної, індивідуалістичної, матеріалістичної) та східної (пантеїстичної, пасивно-споглядальної, спрямованої на вищі духовні істини) ментальності. Виокремлювалась ментальність українців тим, що мірилом стійкості українського етносу, його реальної цілісності як динамічної саморегульованої системи, були не держава та закони, не ідеологія та чисельність народу, а міць господарсько-культурних і побутових традицій, сила зв'язку поколінь і ретельність передачі традицій нащадкам. Саме традиція родинних зв'язків між людьми та поколіннями зберегла українців як народ і його мистецьку автентику. Відповідно розвинувся тип екстравертності східноукраїнців, для якого була притаманна налаштованість на співіснування з позиції взаємного невтручання в життя та інтереси соціальних груп, які вирізнялись за національними, релігійними, соціальними, територіальними, історичними та іншими ознаками. Численні спостереження щодо української ментальності, свідчать, що вона «...може лише підсвідомо підкоритися якомусь

звичаю, зумовленому етнопедагогікою, а свідомо має залишатися у своєму виборі сама собою, при тому, що вона не посягає на свободу іншого. <...> в українській душі дуже відчувається стремління до волі, до особистого визнання. А до кривди, до сваволі, несправедливості у неї велика відраза» [6].

Відтак, із позицій ХХІ сторіччя, вітчизняні науковці схиляються до того, що український менталітет формувався на трьох базових чинниках: етногеографічне розташування, бездержавне існування, політична розчленованість народу у минулому.

Внаслідок цього, формування національного менталітету відбувалось переважно з акцентом на особистісне, індивідуалізоване світовідчуття та відтворенні його у розмаїтті форм народної творчості. Цей взаємозв'язок зумовив семантичні особливості та смислові константи народної творчості, перш за все, лівобережної та центральної України. Їх ознакою стало, пантеїстично-позитивне ставлення у артистичному відображенні довколишнього світу. Лагідне гармонійне природне оточення сформувало загально-позитивну оптимістичну картину світу, а історично землеробська домінанта спричинила індивідуалізм як типову рису українського характеру.

Геополітична ситуація східноукраїнських земель сформувала ще одну ментальну рису українського національного психотипу – *vita minima*, принцип «зачаєного» існування, що ґрунтувався на «хованні у себе» (за Д. Чижевським), уникненні, свідомому або підсвідомому контактів з навколишнім суспільним світом, компенсуючи це активним пантеїстичним світосприйняттям. Тому як похідне, художня ментальність вивершує інтелектуально-емоційне середовище для втілення у мистецькі форми культурних надбань народу, а «тонке проникнення в інтонаційно-образну сутність етномузичних традицій дозволяє осмислити сутність *національної ідеї*. Звідси й розуміння сутності домінуючої тенденції української художньої свідомості, яка поєднує в собі високу емоційність, чутливість та ліризм і виявляється в естетизмі української

обрядовості, у прославленій пісенності, у своєрідному м'якому гуморі» [179, с. 46].

По-сучасному влучно окреслила український менталітет геніальна українська поетеса Ліна Костенко, висловивши об'єктивну, актуальну і сьогодні, думку, що «кожен народ у своєму комплексі має всі чесноти й гідності... Але коли говорити про унікальність і неповторність, то в нашому народі є <...> якась геніальна емоційність, котра давала йому змогу бути безмежно хоробрим у боротьбі за свободу, дарувала йому дивовижні пісні; котра зумовлювала і те, що він міг розгубитися перед грубою силою <...> ця ж емоційність дає змогу народові бути молодим, <...> вічно життєздатним! <...> йдеться про майбутнє, яке добуватиметься великими духовними зусиллями. А ще здатність <...> до неймовірного... І ще нечувана щедрість, з якою цей народ роздає свої таланти в інші культури, не маючи за це ні визнання, ні спасибі» [6].

Самозануренність, філософічність, естетизм та ліризм, які притаманні інтровертному психофізичному типу українця, спонукають до творчого світовідчуття з елементами певної споглядальності та медитативності. Відповідно, художній ментальності українців близькі, до деякої міри, мистецькі принципи барокової культури. Вони технологічно пов'язані з ідеями духовного розвитку та самовдосконалення і, водночас химерні, що виявлялось у тому, що будучи у ситуації підневільного (у складі тоталітарних держав) «кепкування українця над самим собою, <...> національний гумор, давали змогу виживати. <...> Щоб не сказати правду у вічі і тим викликати підозру, українець змушений був відбуватися жартом. Таке становище тривало так довго, що ця риса зрослася з бароковою химерністю українця і стала національною» [6]. З тієї ж причини, і ментально і лексично чужинецьке, часом, провокувало інтелектуальне споживацтво. Поряд з тим, художня ментальність українця, мов органіку, всотувала ідеї романтизму, які декларують особистісну ліричну індивідуалізовану сповідальність, поєднану з бурхливою пристрасністю екстраверта.

Все це і забезпечило багатогранну мистецьку виразовість, обширний семантичний простір якої пов'язаний з поняттями та символікою, закладеними у колективній свідомості українського народу ще з дохристиянських часів.

Сплав української інтро- та екстра-, самозануреності та розкнутості, якнайкраще синтезуючись, екстраполювали себе в музиці. Як послідовна схильність до камерності у просторі ліричної пісні – до деталізованого дискретного світу особистості, з одного боку, з іншого – до духовного поєднання, злиття у Ціле в ментальному світі музичної публічності.

Ця схильність послідовно та виразно виявляла себе у соціокультурній діяльності військової музики. Адже «музика завжди є найточнішим і найоб'єктивнішим дзеркалом усіх зовнішніх суспільних подій і навіть здатна їх наперед передбачити» [113].

Стосовно музичної ментальності, то її сутністю «... є спосіб музичного мислення, через який транслюються характерна для певної історичної доби національна самосвідомість та пов'язані з нею характерні риси культури. <...> адже саме спосіб мислення керує творенням специфічно-національного мовного тезаурусу та відображенням психічного устрою народу у музичній стилістиці» [184, с. 103].

У контексті вищенаведених положень, військова музика України як ментальний продукт і предмет діяльності військових оркестрів у соціокультурному просторі Європи, значно виокремлюється своїми семантичними характеристиками. Якщо європейська військова музика була відповіддю на практичні потреби армій, одразу створювалась як ужитковий жанр, призначений для конкретних дисциплінарних та церемоніальних функцій військової діяльності і у своєму розвитку «ішла в ногу» з політичною еволюцією своєї держави, то в Україні музичне становлення військового мистецтва тривалий час була явищем спорадичним. Піднесення і спади її розвитку обумовлені тривалим періодом відсутності власної держави, територіальними

перерозподілами, процесами денацифікації та парадоксальними історичними ситуаціями аж до наших днів.

Відтак, вітчизняна військова музика, попри зовнішню ужитковість, стала, насамперед, наслідком значної духовної потреби і художньо-ментальної еволюції та праці, тому, впродовж століть, її властивості вивершувались, перш за все, синтезом музично-лексичних історично відшліфованих трансформацій народних пісень. Інакше кажучи, військова музика в Україні виникла наслідком духовного прагнення до мистецького втілення, матеріалізації процесу національного самоусвідомлення, тому ментально вона позиціонувалась, насамперед, не як офіційний чинник держави, а як мистецький репрезентант процесу національної самоідентифікації.

Із такої позиції, формування національної військової музичної культури немає аналогів у соціокультурному просторі європейської військової музики. Її унікальність полягає у тому, що, військова музика в Європі формувалась під патронатом держав та їх армійських установ, на той час, як українська військова музика вивершувалась духовними потребами та намаганнями національних соціумів, всупереч державницькому офіціозу європейських імперій у складі яких, українська культура еволюціонувала.

Саме тому, в якості національного репрезентанта, військова музика українців об'єктивно формувалась під егідою своїх народних пісень. Весь обсяг української військової музики, незалежно від конкретного жанру, пронизано інтонаційно-семантичним духом народної пісні (сигнали, різновиди маршу, військової пісні, церемоніальний ритуальний корпуси тощо).

У характері вітчизняної інтерпретації історично панівних жанрів військової музики виразно проглядаються специфічні властивості українського менталітету. Перш за все, це стосується маршу та військових пісень як загальноєвропейських артефактів.

Численні музикознавчі та природознавчі дослідження, протягом останнього століття, більш глибоко розкрили соціокультурний та акустично-

змістовний потенціал маршу, що дає змогу суттєво підвищити його в оціночній шкалі. Зокрема це пов'язано з тим, що, у дискурсі історії, марш виявив себе як амбівалентний феномен, який характеризується, з одного боку, надзвичайною структурно-ритмічною стійкістю, з іншого – незвичайною смисловою гнучкістю, яка з кожною епохою розкривала новітні образно-сміслові контексти маршу.

Оцінюючи марш із позицій сучасності, можна з повним правом вважати, що він, не лише як жанровий стандарт, функціонував в історичній перспективі. Взаємодіючи з великою кількістю різноманітних жанрів, у тому числі, навіть і з симфонією, яка належить до ряду найбільш масштабних і складних видів музики, марш не раз сам був структурним джерелом тих жанрів. Від зразків прикладної військової музики, протягом століть, марш еволюціонував до розгорнутих симфонічних творів Г. Малера, М. Равеля, Ч. Айвза, В. Косенка, Б. Лятошинського і Є. Станковича у XX сторіччі. За участі маршу відбувалося взаємне збагачення жанрів, експлікація їх глибинних смислів.

Із часом марш синтезував у своїй смисловій сфері різноманітні життєві реалії і культурні парадигми. На думку багатьох дослідників, він є результатом ментально-акустичних втілень – з одного боку, з іншого – можна зазначити різновиди зворотнього впливу жанру на ментальність, адже прослуховування маршу може спонукати катарсис, емоційну розрядку, регулювання емоційного стану, полегшення усвідомлення власних переживань, встановлення конфронтації з життєвими проблемами, підвищення соціальної активності, здобуття нових засобів емоційної експресії, може сприяти формуванню нових відносин і установок.

Неочікувано марш виявився здатний на асоціативному рівні «витягати» досить широке коло, сполучених із ним, як суспільних, так і суб'єктивних відчуттів і понять. Характер таких асоціацій можна назвати «інформаційним» або смисловим полем жанру. І такого типу смислове поле здійснило справжній переворот у образній сфері класичної симфонічної музики XX сторіччя. Іронічні гротескні саркастичні маршові образи у добу модернізму поповнили смислову

палітру цивільних творів. Це, безперечно, зачепило і військову музику України. Зокрема, існує чимало прикладів з лівобережної України, коли у перші роки більшовицького перевороту на музику відомих творів підставлявся іронічний текст⁶.

У цілому, аналізуючи універсальні образно-сміслові властивості маршу крізь призму ментальності, музикознавці диференціюють у ньому три образні шари. Перший – пов’язаний з самою природою жанру, з його прямим ужитковим призначенням – синхронізація руху, з його історичною пам’яттю. Другий – становить багаж образних асоціацій, накопичених за період кількасотлітнього втілення жанру в музичному мистецтві, адже композитори часто навмисно або на підсвідомому рівні привносять у свої твори певні елементи, що відсилають слухачів за допомогою асоціацій до відомих маршів минувшини, а це, очевидно привносить у твір додаткові смисли (Й. -С. Бах, Г. Ф. Гендель, Л. ван Бетховен, Ф. Шопен). Останній шар (третій) відбиває індивідуальне розуміння, розкриття глибинного потенціалу змісту автором маршу. В такому сенсі марш стає об’єктивним акустичним відбитком узагальненого стану культурних та політичних ситуацій суспільного поля, в якому знаходився автор [211, с. 63–64].

На перетині XIX–XX століть відбувається помітний процес переміщення уваги авторів з очевидних властивостей маршу на приховані, внаслідок чого у XX сторіччі цей жанр, виступаючи провідником широкого спектру глибинних смислів та асоціацій, перетворився на складно організовану смислову структуру. В залежності від авторського світогляду, від віку і соціального середовища авторів маршу, домінували ті чи інші його складові.

У контексті вітчизняного втілення цього жанру відображення національної ментальності викристалізувались у структуротворчі особливості, які полягають в тому, що: **по-перше** образний зміст українського маршу пов’язаний з незначними текстовими трансформаціями народних історичних та ліричних

⁶ Наприклад, на музику «Інтернаціоналу» – «Вставай Гаврило і Данило, Беріть кочерги й рогаці, Гоніть комуну з України, Щоб не псувала нам харчі». Див: [7, с. 9–11].

пісень, на той час як у західноєвропейській традиції більшість маршів використовує музично-образний матеріал професійної музики і прикладів тому чимало.

В українських маршах героїка, переважно, трактується крізь призму лірико-емоційної настроєвості. Наприклад: відома сьогодні пісня «Засвистали козаченьки», була створена поетесою Марусею Чурай як лірична пісня. Її початкові рядки були:

Засвіт встали козаченьки

В похід з полуночі,

Заплакала Марусенька

Свої ясні очі...

Спочатку, «коли пісня співалася у повільному темпі, вимовляти слова “засвіт встали”, в яких стоять чотири приголосні, було не важко. Та коли згодом темп пісні змінився і вона з ліричної стала з бойовою козацькою піснею, важкі для вимови слова, очевидно, через незручність артикуляції, перетворилися на “засвистали”» [108, с. 92–93]. Подібні трансформації відбулись з багатьма історичними піснями; по-друге – основний акцент в українських маршах робиться на мелодичну лінію фольклорного типу із запозиченням інтонацій міської пісні та романсу; по-третє – на відміну від європейської практики, значна кількість маршів-пісень пов’язані не з героїкою, а з історико-патріотичним сюжетом, як наприклад, знову ж таки, численні пісні Марусі Чурай; по-четверте – порівняно з європейською практикою, в українській традиції народні пісні-марші вводяться у професійну музику, а не навпаки – оперні марші стають народними, як це віддавна було популярно у західноєвропейській практиці, коли для більшості військових маршів використовували музичний матеріал професійної цивільної музики.

Стосовно народної пісні, оцінити творчу індивідуальність власного народу, визначити, що в нього найпотаємнішого, найціннішого, найкраще можна, вивчивши його народні пісні, вважав визначний французький

письменник Ромен Ролан, подібно висловлювалися й інші визначні діячі світової культури: «завдяки пісні наш народ не втратив своєї ідентичності, продершись крізь густу сітку антиукраїнських законів, переслідувань аж до фізичного винищення. <...> Народ, котрий хоче ствердитись як повноцінний у колі інших європейських народів, не може ігнорувати власного генотипу, іти всупереч законам національної ментальності. Наша ментальність передбачає особливу схильність до музики, «закодованість» у народних піснях <...>. Незнання цієї культурної традиції породжує відчуття меншовартості, <...> сприяє <...> почуттю меншовартості <...>, виховує готовність покійно служити сильнішому та самовпевненішому господарю» [113].

Дійсно, здавна при визначенні історичного обличчя нації, її менталітету і місця у світовій культурі враховувалась народна пісня, а для генези та формування власної військової музики, як уже згадувалось, вона стала основним сюжетно-акустичним джерелом. Як культурний архетип для українського народу, пісенний фольклор став багатовекторним звуковим простором, чи не найповнішим віддзеркаленням художнього менталітету, який формувався тисячоліттями.

У процесі духовного становлення українців, народна пісня своїм незмірним жанровим багатством посідала, безперечно, чільне місце. У її просторі, в якому художніми засобами реалізовувались у конкретних мистецьких формах система духовних цінностей народу, його світовідчуття, знайшли об'єктивне відображення процес національної самоідентифікації, вивершення ментального простору нації, його творча складова. У фольклорі не тільки втілювались домінантні світоглядні риси, притаманні українському характеру, але й викристалізовувались найістотніші структуротворчі риси національного музичного стилю. У текстах і мелодіях народної пісні, її акустичних символах знайшли семантичне втілення історико-соціальна подієвість життя народу, його побутування, ціннісні орієнтації, політична історія та ідеологія, державотворчі розмисли та сподівання. Причому універсальною

семантичною ознакою, характерною для переважної більшості пісень, домінантним настроєвим нюансом, незалежно від сюжету та образного змісту, було ліричне начало.

Акцентування емоційної складової, лагідності, м'якості, мотиви співчуття та емпатії спостерігаємо в українських піснях задовго до появи романтизму як насиченого ліризмом мистецького стилю у Європі. Ліризм відчувається, якщо не прямолінійно у тексті пісні, то у її мелодичному складі, ритміці, темі і, головне, в якості загальноєвропейського семантичного знаку, символу музичного ліризму – в акцентуванні тонального третього щабля мелодії та ладової мінливості, що, у більшості випадків, відтворює емоційні перепади у пісенній розповіді.

Показово, що про українські пісні вітчизняні дослідники знаходять схвальні відгуки у зарубіжних джерелах уже від дванадцятого століття, але згадок про українську військову музику – жодної. Хоча, насправді, це ж був історичний період, коли поряд з кріпосними оркестрами у феодалних маєтках магнатів та гетьманів Острозьких, Розумовських, Вишневецьких, Потоцьких, Любомирських, Тарновських та ін., у складі російської імперії, існували козацькі республіки, які, з огляду на виборність та статутну підпорядкованість їх соціальних прошарків, були, по суті, демократичними і в яких існували широко розвинені музично-освітні та виконавські інфраструктури.

Наявність регулярних, фахово вимуштруваних козацьких соціумів, котрих охоче запрошували для професійного підсилення у європейські війська, передбачала, як обов'язкову складову армійську музику. І, хоча про репертуар козацьких оркестрів точних відомостей не залишилось, проте, на підставі писемних джерел, знаючи тогочасний інструментальний склад, беручи до уваги кількісну та жанрову народнопісенну насиченість українського художнього простору та сільське, кріпацьке походження музикантів оркестру, можна припустити зі значною часткою вірогідності, що інтонаційним витоком козацької музики також була, насамперед, народна пісня.

Про статус музики у козацьких республіках свідчить і те, що музикантам, їх професійному навчанню надавалась значна адміністративна увага і посідали вони високий соціальний щабель у козацьких поселеннях. До того ж, у процесі боротьби з османами, татарами та ін., козаки, у складі європейських армій, не раз потрапляли у країни Європи, де, поряд з військовими діями, відбувались товарні, мовні та інші культурні обміни (досить згадати історію з попаданням кави на терени України, або появу на наших землях кав'ярень-«бістро»). Цілком ймовірно, що й пісень українських, в тому числі і маршових, завезли козаки туди чимало.

Фольклорист, дослідник українських народних дум і кобзарського мистецтва Григорій Нудьга, підкреслюючи значущість мистецької складової у козацькому побутуванні від давніх часів, писав, що вже протягом «VII–X ст. у Європі і країнах Сходу складається думка про слов'ян як про людей, що люблять музику, пісню, танець, мають пристрасть до мистецтва і художнього промислу. <...> Козаки, ховаючи своїх героїв співців, клали в могилу (чи на могилі) кобзу або якийсь інший музичний інструмент» [177, с. 1].

Згодом, ідеї Романтизму, художнього стилю, що сформувався у XIX столітті, піднесли народну пісню до небувалої до того часу висоти. Мислителі цієї епохи висунули тезу стосовно народної творчості «що початки історії і мистецтва слід шукати в середовищі простого народу. <...> Народна поезія являє собою велику історичну і естетичну цінність, вона – засіб “братання народів”, її треба записувати, видавати, вивчати. <...> Доба романтизму звеличила і примножила славу української думи та пісні, спопуляризувала кобзарів-бандуристів як живих рапсодів слов'янського світу» [177, с. 2].

Важливим свідченням розпочатого наукового осмислення змістовності нашої пісенності є «публікації пісень і дум <...> майже всіма мовами народів Європи, водночас, українські пісні дедалі більше проникають у побут простого люду і в репертуар народних хорів, особливо сусідніх держав» [177, с. 3].

Європейські критики вважали, що тогочасна наукова думка, «приймавши українську пісню в коло світових порівняльних досліджень, визначить їй перше місце між народними піснями цілого світу». І справді, «у XX сторіччі сенсаційними стали виступи хору О. Кошиця 1919 року. Завдяки радіо Європа ніби заново відкривала “музичні скарби” українського народу» [177]. Діяльність хорів, особливо в другій половині XIX ст., виконувала важливу функцію не тільки в розвитку української музичної культури, але й в загальних процесах національного відродження; вирощувала у роздертому російсько-австрійськими кордонами українському народі почуття спільності, соборності та самоусвідомлення.

«Концерти української пісні величалися як “мистецький бенкет”. Особливо великий успіх мав “Щедрик” в обробці Леонтовича, названий в Англії “Новорічною серенадою”. “Україна має правдиве, велике мистецтво”, “У піснях лунає весь зміст України”, “Україна – країна пісень”... Такими й подібними висновками і заголовками рясніли тоді газети й журнали Англії, Франції, Бельгії, Голландії, Австрії, Швейцарії після того, як там почули живий голос пісень з України». <...> Отже, на різних етапах розвитку суспільного життя «світ по-різному сприймав українську пісню і думу: то як екзотику маловідомого народу (доба Ренесансу), то як нові варіанти гомерівського епосу (доба романтизму), то як зразки природної поезії, то як етнографічний матеріал для наукових народознавчих студій <...> поетичний аспект з часом займав у наукових аналізах і літературних публікаціях усе більше місця і уваги» [177, с. 3–4].

Дифузію української інтонації у контекст західноєвропейської музичної творчості засвідчують численні документальні матеріали. Проте, йдеться, переважно, про адаптацію цієї інтонації в акустичний контекст професійного цивільного музичного формотворення. Наприклад, Л. ван Бетховен у своїх останніх квартетах використав обробки українських пісень, подарованих йому гетьманичем А. Розумовським: «Їхав козак за Дунай», «Ой, на дворі метелиця»,

«Від Києва до Лубен насіяла конопель». У третій частині Сонати № 8 для фортепіано та скрипки (ор. 30) використано мелодію українського «Козачка».

Показово, що син останнього козацького гетьмана Лівобережної України Кирила Розумовського, гетьманич Андрій Розумовський був не просто шанувальником музики. Він усвідомлював необхідність підтримки та розвитку музичної культури. Мистецький смак Андрія дав йому можливість спілкуватися з найвідомішими представниками Віденської класичної школи – Йозефом Гайдном, Вольфгангом Амадеєм Моцартом, Людвігом ван Бетховеном. Сьогодні син останнього українського гетьмана Андрій Розумовський відомий як патрон Бетховена – він підтримував видатного композитора як морально, так і фінансово.

У 1808 році Андрій Кирилович організував, на думку сучасників, найкращий квартет свого часу і, до того ж, перший європейський ансамбль стаціонарного складу. Інструменталісти отримали в ньому постійний ангажемент, а сам А. Розумовський грав партію другої скрипки. Квартет виконував твори Бетховена в авторській інтерпретації, і вдячний композитор присвятив гетьманичу квартети № 7, 8, 9, симфонію № 5 сонату № 8 (ор. 30) для скрипки та фортепіано. Так ім'я А. Розумовського увійшло в історію європейської музики.

Мелодії українських пісень привернули увагу і позначилися на творах багатьох композиторів: Л. Бетховена, Ф. Ліста, К. Вебера, Б. Бартока, Ш. Лефлера. Їх розповсюдження в Європі дає підставу вважати, що інтонації нашої пісні стали вже віддавна невичерпним джерелом, яке поповнювало загальний інтонаційний словник Європи, а від початку XX сторіччя ще й Америки (досить згадати культурну роль української еміграції).

Поза сумнівом, не уникала дифузії українська пісенна інтонаційність і сфери європейської військової музики, про що свідчить, хоча б такий приклад. Навесні, 1794 року два українці – композитор Дмитро Бортнянський родом із козацької столиці Глухова і поет Михайло Херасков з Переяслава створили хорал

«Як славен наш Господь в Сіоні». Ця музична композиція стала популярною в народі і сподобалась імператриці Катерині II. Невдовзі хорал почали трактувати аналогом гімну Російської імперії і до початку жовтневого перевороту 1917 року куранти Спаської вежі видзвонювали величний твір Дмитра Бортнянського, сина бортника – лемка Стефана Шкурата, і козацького старшини українського міста Глухова (у православному хрещенні Степана).

Через дев'ятнадцять років після створення, історія хоралу «Як славен наш Господь...» отримала продовження у Європі. У березні 1813 року російська армія допомогла союзницькій армії Пруссії витіснити війська Наполеона з Берліну. Після переможної битви тут прусський король Фрідріх Вільгельм III став свідком вечірньої церемонії зміни караулу військових російської імперії. Тоді-то вперше він і почув невідомий твір, який справив на монарха незабутнє враження. Йшлося саме про композицію Д. Бортнянського, яка влучно увібрала християнські музичні символи. Король був настільки зворушений життєствердним співом, що наказав запозичити цей військовий ритуал для проведення церемонії прусської армії. Відтоді, долаючи всі перипетії німецької історії, величний хорал Дмитра Бортнянського закарбувався складовою у традиції німецького військового церемоніалу під назвою *Grosser Zapfenstreich*, традицію якого, насправді, було започатковано ще у XVIII столітті в армійських лавах Австро-Угорської імперії [271, с. 515–516].

Як данину національній ідентичності, складовою державної церемонії, мелодію Д. Бортнянського військові оркестри Німеччини та Австрії виконують від 1838 року до сьогодні. Єдине, що, з метою пристосування до національної ідентичності, сам текст у XIX столітті був замінений на вірш авторства Герхарда Терстегена «Я молюсь силі любові» («*Ich bete an die Macht der Liebe*»).

У 1956 році *Grosser Zapfenstreich* у нинішньому вигляді було затверджено як обов'язковий військовий церемоніал Німеччини. І сьогодні, у Берліні, традиція церемонії *Grosser Zapfenstreich* підтримується виконанням її спеціальною збройною формацією у супроводі смолоскипів. Відповідно до норм

державного протоколу ФРН, церемонія *Grosser Zapfenstreich* вважається найвищою державною відзнакою країни, за допомогою якої Бундесвер виражає свою особливу пошану цивільній особі. Таким чином, у ФРН проводжають із посад коло провідних політиків та генералів армії, до якого входять федеральний президент, канцлер та міністр оборони Збройних сил Німеччини. У програмі офіційних урочистостей, після військової команди «Каски – геть!», у виконанні зведеного духового оркестру Бундесверу, у складі церемонії *Grosser Zapfenstreich*, лунає безсмертна музика українського композитора Д. Бортнянського. Показово, що гімн «Як славен...» виконується, перед виконанням Державного гімну Німеччини, тобто з німецькою ретельністю дотримується відповідність історичній послідовності формування цієї традиції [269].

Цілком ймовірно, що, подібно до історії європейських військових жанрів, оскільки на землях України, не зважаючи на бездержавність, активно функціонувало козацьке військо, поряд з іншими, існували і козацькі гуртові (хорові) пісні маршового типу. «Мандрівники відзначали у своїх подорожніх нотатках, що в Україні був розвинений хоровий спів. Якийсь час на Заході не вірили, що “на землі кобзарів” народ без будь-якого диригента співає на різні голоси» [177, с. 8]. А тим часом, на теренах т. зв. Великої України віддавна було добре відоме підголоскове багатоголосся. Вельми ймовірно, що був це, розповсюджений серед селян східної та центральної України, тип співу, який історично існував раніше, аніж гармонічне чотириголосся, адже саме його відзначали іноземні дослідники у своїх записах. Підголоскове багатоголосся як найважливішу рису української пісні виділили й французькі та німецькі дослідники, адже фольклор європейських націй майже не знає багатоголосся такого типу [177, с. 8].

Варто зупинитись на цьому окремо, оскільки сам тип багатоголосся, на наш погляд, віддзеркалює історичний шлях соціального світовідчуття, як складової художнього менталітету українця. З приводу підголоскового

багатоголосся М. В. Лисенко писав: «Кожен голос є тут цілком самостійний хід мелодійний, цілком самостійна пісня: це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з ним на якийсь короткий час, щоб знов відокремитись. Кожен такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З сього спостерігається, що кращих контрапунктистів, ніж наш люд співаючий, не вигадаєте, і на диво все це без консерваторій, без підручників гармонії велемудрих» [138, с. 271].

Переважна більшість народних пісень підголоскового складу була селянського походження і передавалась від покоління до покоління усною традицією. Відповідно, сільське населення, яке постійно жило в одній місцевості, ставало осередком формування і збереження дотримання певних художніх традицій, завдяки йому (сільському населенню) створювались і передавались із покоління у покоління шедеври самобутньої за стилем народної багатоголосної пісенності.

Вищесказане репрезентує ментальну властивість українців, через чуттєве занурення в акапельний співозвук, через емоційне сприйняття акустичної краси звучань, інспірується особистісна відчуттєва спостережливість. На відміну від раціонального, активізується прагнення образного усвідомлення дійсності та потреба її мистецького відтворення⁷.

Припускаємо, що в якості ментального сплаву, поєднання вільної козацької, «степової» психологічної вдачі з хазяйським селянським відчуттям окремішності східного українця спонукали становлення багатоголосного співу саме такого характеру. Підтвердженням цьому – всі складові підголоскової фактури, які безперечно, позиціонуються акустичною екстраполяцією психологічного портрету рефлексивної поміркованої окремішності.

В цілому ж, вербально-акустичний стиль та структуротворчі властивості підголоскового багатоголосся дозволяють позиціонувати складові його фактур

⁷ Традиція колористичного розмальовування хат у наших селах жива і до сьогодні на центрально-східних теренах нашої країни.

багатоголосним відтворенням іманентних тонкощів інтравертної складової нашої художньої ментальності – з одного боку, з іншого – демонструють тип узгодження ментальних інтро- і екстра-складових українського культурного коду.

Огляд підголоскового співу, як мистецького національно-ментального портрету, наочно демонструє неабияку складність процесу жанрового синтезу української підголоскової пісні з уніфікованою стилістикою традиційної військової жанровості.

Соціокультурні дифузії з Європою доби Просвітництва призвели до того, що поряд з підголосковим багатоголоссям, в українському пісенному просторі поступово поширювався тип гомофонно-гармонічного багатоголосся. Як відомо, верхній голос у піснях гомофонно-гармонічного типу виконує провідну мелодію. Всі інші, не допускаючи інтонаційної імпровізаційності, підпорядковані йому і утворюють вертикальний гармонічний супровід – тло, причому басы, як правило, інтонують основні тони головних функцій.

Кількість голосів у гомофонно-гармонічних піснях, зазвичай, обмежується чотирма, а їх функціональне і теситурне співвідношення ближче до академічного хору. З огляду на фактуру, як відображення певного типу свідомості, спостерігається сувора метро-ритмічна та інтонаційна залежність голосів від гармонічної вертикалі – жодних ритмічних відхилень, жодної мотивно незалежної думки. До того ж, така фактура легко надається інструментальному дублюванню: ударні – метроритміка, духові – мелодія. Таке інструменальне тлумачення створює ефект музики османського типу, яка процвітала у Європі доби Просвітництва.

Оскільки гомофонно-гармонічний стиль досягає кульмінації свого розвитку на перетині XVIII–XIX сторіч, західноєвропейські науковці визначають саме його форми акустичним відображенням тогочасних соціоментальних та політичних зрушень – це культурно-громадський рух «STURM UND DRANG»,

монархічний перерозподіл Європи, «Весна народів», поява романтичного стилю, тощо.

Відповідно, розглядаючи типи багатоголосся як музичні екстраполяції соціальних зрушень, приходимо до висновку: якщо підголоскове багатоголосся позиціонувати репрезентантом архаїчних художньо-ментальних традицій українського народу, то, багатоголосний спів гомофонно-гармонічного типу став наслідком еволюції свідомості, акустичною інтерпретацією суспільної соціалізації, результатом музично-лексичної трансформації у напрямку згуртованого дисципліною оркестрового виконавства соціально-свідомого ідейно-структурованого колективу.

Цілком ймовірно, що гомофонно-гармонічне багатоголосся, поряд із іншими мистецькими та суспільно-організаційними чинниками, очолило структурування української військової пісні, а згодом, і інструментального маршу.

Безперечно, поступ політичної історії, стосовно маршу, для українського художнього менталітету висунув непросте завдання, оскільки воно суперечило домінантному стрижню традиційної української пісенності. Всупереч її ліричній природі, у структурах жанру належало оптимально поєднати сувору симетрію маршових квадратів із мелодійною вишуканістю ліричної пісні.

Вирішенню цього завдання, гадаємо, значно, посприяла поява у першій половині XIX сторіччя результату салонного музикування – міського романсу, ритмомелодійний алгоритм якого став толерантною предтечею, навіть швидше, посередником між народною українською піснею, міськими шлягерами та популярними у тогочасній Україні маршами австрійського типу.

Постійна загроза соціальних зіткнень, не тільки із зовнішніми, але й з внутрішніми ворогами, напружена військово-політична ситуація сприяла загальному суспільному неспокою. В цій парадигмі мода на салонну музику відіграла важливу культурну роль. Для освічених спільнот тих часів (інтелігенції) салонна музика виконувала функцію, свого роду, суспільного

модератора. Оскільки серед її виконавців були, об'єднані в спільноту ідеєю музикування, різні за фахом аматори і фахівці: вчителі, лікарі, адвокати, інженери, музиканти, судді і офіцери, ці останні, правдоподібно, і привнесли маршові мотиви у сферу салонної музики. Будучи історично традиційним компонентом офіційних військових та цивільних акцій, марш у салонах «підлаштовувався» під культурні потреби української інтелігенції і, згідно її смаків, змінює свій стандартизований армійсько-ужитковий характер, а саме – домінуюча сувора метрика «відходить у тінь». Відтепер цей жанр нівелює свою агресивність і стилістикою наближається до салонних дводольних пісень або танців, тобто керований ментально-класовими уподобаннями міської публіки насичується певною мірою ліризму.

Безконечні великі і малі війни революції висувають марш на «пік моди». Перші роки ХХ сторіччя ознаменовано тим, що значна кількість українських авторів, аматорів і професійних композиторів виявляють зацікавлення цим жанром. Непросто на цей час назвати композитора будь-якого рангу, у доробку якого не було б його. Відтепер цей жанр за своєю суспільно-громадською вагомістю як в українській салонно-розважальній музиці, так і в творчості композиторів кількісно не поступається пісні і танцю. Марш, як національний репрезентант, починає щільно виповнювати свою жанрову нішу. Популярними стають марші «Василь Вишиваний», «Генерал Тарнавський», «За Вітчизну», «Січ іде». Марш представлено в українській фортепіанній творчості композиціями М. Лисенка («Запорізький марш»), Д. Січинського («Сагайдачний»), С. Людкевича (січовий марш «Ой, ішли наші славні запорожці»), В. Барвінського («Гей, там на горі Січ іде»).

Зразки траурного маршу знаходимо в інструментальному доробку Є. Купчинського «Зелена рута: Траурний марш», «Стрілецькі могили» [183, с. 161]. Ці твори, не дивлячись на те, що за мотивним матеріалом базуються на стрілецьких піснях-маршах, не сповнені автентичної енергетики, а її нівеляція стирання кордонів призводить до втрати виразного героїчного начала

першоджерел. Слід зазначити, що траурний (поховальний) марш зустрічається в західноєвропейській музиці XIX століття (А. Адана, Ф. Шопена).

«Елементи маршовості, закладені у творах <...> (розгортання течії музики у квадратному метрі з акцентуванням сильної долі, рух цієї течії, що дорівнює швидкості людського кроку, акордовий виклад тематичного матеріалу, закличні кварто-квінтові інтонації), природно діють на сприйняття як усталені жанрові прикмети маршу» [183, с. 161]. Зовнішні прикмети залишились, проте активна динаміка зникла.

Характеристика О. Осадці стосовно авторських маршів для фортепіано потребує деякого уточнення. Справді, за образним наповненням, перш за все, ці марші, завдяки назвам, сповідають героїчну тематику. Однак, музична мова, зокрема, дещо сповільнений темп, тенденція до пом'якшування метрики, вальсоподібна середня частина, застосування плагальних гармоній (традиційні марші базувались на домінантних гармоніях), що послаблює гостроту звучань, ненасичена фактура, відсутність оркестрових тембральних алюзій у контексті музичної лексики нівелювали акустичну героїзацію фортепіанних маршів, порівняно з автентичними військовими. По суті, вони «витягали на поверхню» суспільної свідомості нову жанрову функцію військового маршу. Їх цінність полягає швидше у тому, що вони здійснювали місію узгодження, культурного посередника між автентичною традиційною військовою музикою і розважальною музикою галицьких салонів. Таке спостереження можна позиціонувати ще одним з багатьох проявів образної гнучкості традиційного військового маршу.

Вельми повчальна історична ситуація з Павлом Скоропадським, майстерно скомпрометованим більшовицькою пропагандою, стала яскравим свідченням того, наскільки громадська думка центральної та лівобережної України, не підтримавши гетьмана, була національно дезорієнтована, ментально не готова до культурно-державницьких зрушень, запропонованих гетьманом. Звичайно, така неготовність знайшла свій відбиток і на характері тодішньої зросійщеної

військової музики – оркестри на цих теренах продовжували мати у своєму репертуарі і виконувати німецьку та російську, часів Першої світової війни, музику (вальси і марші – «Амурські хвилі», «Маруся», «От павших твердинь Порт-Артура», «Прощання слов'янки», тощо). Зрештою, така традиція протривала до самого розпаду «імперії зла» (за визначенням американського президента Рональда Рейгана).

Судячи по тому, як індиферентно відреагувало, глибинно ментально зрусифіковане населення центральної та лівобережної України на державницькі та культурні акції гетьмана П. Скоропадського, який розумів, що понад усе, його держава має бути українською та, зважаючи на геополітичний контекст історичного минулого українців, дозволимо собі стверджувати, що на перетині ХІХ–ХХ століть, саме на теренах теперішньої Західної України можна об'єктивно констатувати послідовну підтримку і продовження традицій національної військової музики в осередках систематизованих національно свідомих воєнізованих молодіжних організацій та українських військових оркестрів, зцементованих державотворчою та національною ідеями і пов'язаних із тотожними професійними оркестрами виконавськими практиками. Недаремно Галицьким П'ємонтом, через десятки років, наприкінці ХХ сторіччя, назве ці землі уродженець Черкас, В'ячеслав Чорновіл⁸.

Варто додати, що Перша світова війна, яка кардинально змінила світогляд і настрої європейців, радикально перевернула галицький громадський устрій і ментальні настанови, сформовані протягом попередніх ста п'ятидесяти років перебування у складі Австро-Угорської імперії.

На зламі ХІХ–ХХ століть ці землі відзначалась неймовірно строкатим складом населення. Згідно УЗЕ (Українська Загальна Енциклопедія) у Львові як столиці тодішньої Галичини віддавна селились поляки, чехи, євреї, вірмени,

⁸ В'ячеслав Чорновіл – дисидент, колишній в'язень мордовських таборів, депутат Верховної Ради, очільник всеукраїнського Руху за незалежну українську державність, за що й трагічно загинув у 80-ті роки минулого століття.

німці, італійці, русини (тодішні українці). Щоправда, з початком доби другої полонізації, українцям дозволялося селитись лише за межами міста, на його крайніх околицях і у провінційних містечках. В місті інші національні спільноти оселялись окремими дільницями, в яких розмовляли рідною мовою, плекали свою культурну і побутову самобутність. У національних громадах розбудовували релігійні та світські інфраструктури, у родинях дотримувались батьківських традицій і пишаючись ними, виховували молоде покоління в дусі національної самобутності та гідності. Зокрема, саме українська мова, виплекана у провінції заселеними там українцями, стала носієм ідеї національної самоідентифікації, перешкодою своїй нівеляції та ополяченню. Відтак, значним чинником, який структурував і виокремлював ментальність Галичини, був її незмінно багатонаціональний склад.

Поряд із тим, специфічною рисою галицької ментальності була велика шана населення до професіоналізму у будь-якій галузі ремісництва або інтелектуальної діяльності. Ця шана визначала особистісні та суспільні стосунки. Наприклад, митці, без уточнення фаху, об'єднувались у культурному просторі мистецтва. Всі, хто мав причетність до музики, літератури, живопису, переважно називались «артистами». Таким чином, пошана до майстерності як такої, успішно структурувала етнічну пістрявість міста у професійні спільноти (культурні осередки або ремісничі цехи). Визначником субординативних стосунків тут був лише рівень професіоналізму.

На цей час, саме дотримання духовних пріоритетів, розповсюдженість мистецьких течій та напрямків, надзвичайно високий художній рівень ремісничого виробництва пом'якшували морально-психічні реакції на стресові ситуації політичних трагедій⁹.

Дотримання норм християнської моралі, довіра державному судочинству, розповсюджене меценатство, всеохопність театрального та музичного

⁹ Львівські архітектори, ювеліри, ковалі, кравці, шевці, кахлярі надзвичайно високо цінувались у всій Європі.

аматорства, вуличне музикування, музичні кав'ярні, численні паркові концерти військових оркестрів, міські бали, виступи аматорських симфонічних оркестрів, до виконавського складу яких входили адвокати, лікарі, гімназисти, а у репертуарі, поряд з розважальною музикою, були твори Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Вагнера та ін. – все це вивершувало галицьку соціокультурну ситуацію, яка закладала у особистісну ментальність населення духовні пріоритети, гуманістичні моральні та суспільні цінності, виховувало поведінкові моделі, художні смаки і все це осідало у галицькому суспільно-ментальному просторі 30-х років¹⁰.

Із падінням імперії Габсбургів, край став територією національно-визвольних рухів і це призвело українську і польську громади до кривавого протистояння у боротьбі за державу. Тим не менше, попри жорстокі політичні випробування, на цих теренах склався яскравий самобутній культурний стиль, про який Л. Кияновська зауважує, що на теренах Галичини існував багатонаціональний, стабілізований і, водночас, динамічний, позитивно-асимілятивний тип культури. Незабаром він отримав термін «Галицька сецесія» і цілком органічно приєднався до загального потоку європейського модернізму [111, с. 212–220].

Наслідком ментально-історичного процесу у галицькому ареалі сформувалась складна та диференційована система національно-художньої символіки. Для прикладу, за часів тоталітаризму, мотиви пісень січових стрільців у симфонічних творах українських композиторів сприймалися свідомістю виконавців і слухачів, як певні заcodedані символи політичної незалежності.

«30-ті роки ХХ століття закладають у європейську суспільну пам'ять настрої відносного заспокоєння, однак і тут шлях розбудови мистецько-етичної культури в Україні виокремлюється своєю соціодинамікою. Адже в цей же час,

¹⁰ Досить згадати про міські професійні бали музикантів, адвокатів, малярів, візників, покоївок, лакеїв, тощо у супроводі військових оркестрів.

на сході України відбувається Голодомор – катастрофа українського геноциду, розстріляне Відродження, тенденція духовного поневолення або ж і винищення української (та й взагалі усієї) інтелігенції» [20, с. 202].

Натомість, у просторі художньої ментальності Галичини соціальна та класова ієрархія «ховалась у затінку». Традиція шанобливого ставлення до особистісного начала, до проявів індивідуалізму не викликала спротиву або непорозуміння, навпаки, нестереотипні думки та висловлювання – полемічні, а часом, іронічні – мали право на існування, навіть заохочувались середовищем. Розмаїття галицького художнього менталітету стала вдячним підґрунтям для виникнення нової субкультури, яка актуалізувала у своєму просторі особливу сприйнятливість до інонаціональних культурних цінностей. Навіть побіжне порівняння публікацій Заходу і Сходу відразу виявляє розмаїтість критичних оцінок і суджень галицької преси. Толерантне ставлення галицьких спільнот до суперечливих суджень стало виразним антиподом одноманітності та загрозливій однастайності преси Східної України 30-х років.

Отже, безперечно, об'єктивною є оцінка соціоментальної ситуації в Україні Л. Кияновською: «Численні явища в українській музиці першої третини ХХ століття, які важко пояснити з точки зору розвитку традицій вітчизняної культури чи інших стильових явищ того часу, отримують цілком логічне тлумачення, якщо <...> знайти лінію *перетину* з національною ментальністю, *імпульсами*, закладеними у художньому мисленні нашого народу в глибині віків» [115, с. 236].

На хвилі національної ментальної інтегрованості виникло явище, яке незабаром мистецтвознавці позначать як українську культурну експансію. У перші десятиліття ХХ століття специфічну роль у формуванні українського художнього контенту відігравала провінція. Саме у малих містечках та селах, на маргінесі, як тоді казали, зберігаючи національні духовно-ментальні та мистецькі первні, проживала більшість українського населення Галичини (великі міста полонізувались). Музика глибоко увійшла в їхнє життя та побут. Із

провінції більшість галицьких професійних музикантів починали свій творчий шлях і саме маргінальними шляхами рухалась плеяда галицьких митців до світової слави. І, якщо такі дослідники-мистецтвознавці, як З. Лисько, Р. Савицький, В. Витвицький, І. Дзюба, Я. Михальчишин, Д. Дувірак, Д. Гординська-Каранович характеризують 30-ті роки ХХ століття як пік експансії української культури у європейський Захід, то піонерами її можна вважати митців Галичини, насамперед, музикантів-виконавців, у тому числі і військових оркестрантів та художників. Показовим чинником цієї експансії було те, що репертуар наших мистецьких емігрантів складався, переважно, з творів українських композиторів, але за своїми високо-художніми якостями, він став не тільки репрезентантом національної ідеї, але й довів доцільність включення української музики у загально-європейський культурний простір.

Отже, потужне прагнення державної соборності, доцентрова асимілятивна спрямованість західних українців, на наш погляд, стимулювала характер психогенних трансмутацій і адаптувала у власному «ментальному котлі» галичан розлогу розкутість світосприйняття, відцентровість «степового» українця. Саме така реконструкція панорами ментальних потоків та духовних пошуків у великій Україні видається більш адекватною сучасним культурним процесам, їх оцінкам та й історично більш справедливою.

І, нарешті, у просторі європейського поступу (на думку Л. Кияновської) змістовність галицького художнього менталітету стала вдячним підґрунтям для виникнення нової субкультури, яка і сьогодні інспірує, перш за все військово-музичну діяльність і актуальна, на відміну від інших субкультур, що, з плином часу, відійшли у минуле. Йдеться про військові пісні визвольних змагань.

Із початком ХХ сторіччя сплеск патріотизму та державотворчих ідей, жорстке суспільне протистояння імперським постулатам знайшли потужне віддзеркалення у народно-пісенній творчості. Пісні були безпосереднім мистецьким втіленням, акустичною екстраполяцією суспільної історії формування національно свідомої ідентичності. Власне, в значній мірі, військові

пісні стали музичними репрезентантами толерантності, як характерної ментальної якості галичан. Пісні визвольних рухів унаочнюють те, що попри військово-політичне напруження поміж державами, всіх об'єднувала єдина ціль – визволення українських земель від будь-яких окупантів та утворення Незалежної Української Держави, хто воював у складі військових угруповань Української Армії того часу – українців, поляків, мадярів, румунів, євреїв.

Попри те, що Січове Стрілецтво зазнало поразки, пісні визвольних рухів стали важливим соціокультурним наслідком, історико-мистецьким свідченням ментальної трансформації українського суспільства, її семантичним знаком.

Культурну сутність стрілецьких пісень оцінить, з часом, (у 1936 році) музикознавець Василь Витвицький: «Стрілецькі пісні <...> явище локальне, пов'язане з культурними й побутовими традиціями західноукраїнських земель. Січові стрільці співали <...> пісні, перейняті з “Великої України”, <...> саме Українські Січові Стрільці своєю громадсько-політичною настановою і великою мірою своєю піснею спричинювалися до творення помостів між різними частинами української землі» [24, с. 20].

Як показовий приклад розповсюдження повстанської пісні на схід і «творення помостів між різними частинами української землі» В. Витвицький наводить наступне: «Вірш “Журавлі” написав Богдан Лепкий 1910 року. Музику до нього створив його брат Лев напередодні Першої світової війни. Пісня досить швидко <...> поширилася між стрільцями <...> по всіх частинах української землі, її співали й на Кубані і навіть на Зеленому Клині. Вона замандрувала була згодом аж до Соловків і стала однією з найулюбленіших пісень соловецьких українських засланих. З малими змінами в тексті й мелодії пісню про журавлів залюбки виконують і сьогодні» [24, с. 12,14].

Звертаючись до витоків жанру, автор пише: «Підгрунтя стрілецьких пісень треба шукати в гімнастичних організаціях і напіввійськових формаціях молоді, що існували в Галичині до 1914 року. У численних гуртках <...> одним з основних завдань яких було <...> прилучення до історичних традицій

українського народу. Там назрівали ідеї відродження української державної самостійності і, як її передумови, створення свого власного війська. В цих осередках вироблялось і звідти поширювалося замилювання історичними, похідними та бойовими піснями <...> Кузнею мистецької творчості, була Пресова Кватира. У ній <...> створювалася сприятлива атмосфера, в якій із стрілецьких рядів <...> проявляли себе як поети, композитори» [24, с. 12, 14].

Вже, з дистанції часу, складаючи характеристику музичної мови стрілецьких пісень, В. Витвицький напише: «В музиці стрілецьких пісень віддзеркалюється вплив різних течій. Головною з них була народна пісня, особливо західноукраїнського типу. Другою, не менш важливою, була хорова література давньої галицької пісні, для якої власне таким прикметним був склад чоловічого квартету. На цій літературі, на творах Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Сидора Воробкевича, Віктора Матюка, Остапа Нижанківського та інших композиторів, великою мірою вироблявся мистецький смак і замилювання тих, що під час війни стали творити нові пісні, як і тих, що ті пісні співали й популяризували» [24, с. 18].

Зауважимо, що стаття була, у свій час піддана жорсткій критиці деяких музикознавців, які розглядали суто музично-акустичні властивості стрілецьких пісень, без урахування їх соціокультурної місії. В. Витвицький чітко визначив найважливіше у стрілецьких піснях – їх суспільно-громадське значення, а саме: роль культурного посередництва, встановлення міжсоціумних зв'язків, виховання музичних смаків, використання інтонацій народних пісень та танців в якості культурних артефактів, що сприяло на ментальному рівні соціальному єднанню політично розірваного українського народу.

Відтак, корпус повстанських та стрілецьких пісень, враховуючи їх ментальну функційність, за умов бездержавності, можна, з повним правом, ідентифікувати аналогом традиційному жанру європейської військової пісні, адже створювались вони і співалося їх не розрізненими партизанськими

загонами, а бійцями дисциплінарно-організованих повстанських Армій у європейському значенні цього поняття.

У підсумку, повстанські пісні можна позиціонувати мистецьким інструментом творення національно свідомої ментальності, оскільки на всій території свого побутування, вони зберігали історико-мистецьку і політичну пам'ять українського народу, а головне – поширювали належний спільний погляд на національні державотворчі ідеї та історико-політичні події.

Для наших сучасників цінність змісту і лексики повстанських пісень полягає в тому, що вони створюють уяву не тільки про тогочасні суто політично-мистецькі військові тенденції, що склались у ході історичного процесу, але й про ставлення населення до тієї чи іншої історичної особи або події, про зміну соціальних цінностей та процес формування державного патріотизму. З такої точки зору лексичні характеристики повстанських пісень позиціонуються одночасно і інструментом, результатом ментальних трансформацій громадянського суспільства і гідним джерелом для досліджень з урахуванням сучасних поглядів та оцінок.

Важливим соціокультурним чинником є те, що опoетизовані піснями народні перекази, створювали, нерaz, більш правдиву уяву про тогочасні події, аніж офіційні документальні та мистецькі версії існуючого режиму. Завдяки народним переказам, стрілецьким та повстанським військовим пісням, дізнаємося про реальні місця численних безіменних захоронень у Прикарпатті та карпатських горах (гора Маківка, Лисоня, Верецький перевал, Чорний ліс), про імена закатованих і знищених, які не увійшли в офіційні списки та повідомлення. Тож зрозуміло, чому для місцевого населення стрілецькі пісні набули змісту семантичного знаку.

У просторі армійських пісень відбувалось послідовне вивершення жанрової типології національного характеру та її оркестрово-виконавська специфіка. Корпус військових пісень укладався з чітко сформульованою

національно-патріотичною тематикою і оригінальним мовно-музичним лексиконом, який за своєю художньою вартістю подолав часові обмеження.

Теперішня історико-соціальна ситуація доводить, що у музикознавчій сфері образно-музичні властивості стрілецьких пісень, були, певний час, недооцінені, адже побутування стрілецької пісні в оригіналі, а також у численних римейках, використання, впродовж останнього століття, у класичних великих формах відомих композиторів довело їх художню життєздатність та політичну актуальність.

З огляду на вищевказане, доцільна більш докладна типологічна характеристика та оцінка стрілецьких пісень з позицій сучасних історико-культурних цінностей. Зокрема, слід валоризувати специфіку образно-структурних властивостей стрілецьких пісень.

За різними джерелами кількість стрілецьких (повстанських) пісень складає до двох тисяч. Дотепер не існує їх повного реєстру, оскільки значна їх кількість зберігається в усній народній пам'яті. Згідно великого обсягу як текстового так і музичного, спроби класифікації стикаються з цілим рядом питань щодо пошуку оптимальних критеріїв. У зв'язку з тим, дослідники – українські фольклористи, поділяють всі пісні, за типом створення, на дві групи: народні та авторські.

Показником образно-художньої сутності стрілецьких пісень, на наш погляд, є, насамперед, їх розподіл за характером словесного втілення конкретних подій. Компаративний аналіз пісень за таким критерієм свідчить, що народні пісні мають більш стриману об'єктивізовану мову, обмежений лексикон і словесні повтори, натомість, пісні авторські відзначаються багатшим образним змістом і мовним обсягом, для них нетипові періодичні повтори або заклички («ой»).

Поетика стрілецьких пісень активно використовує широко відомі в народі епітети, порівняння та алегорії лірико-епічного характеру, структурно-композиційний принцип троїстості, що виявляє себе у кількості персонажів і

часовій динаміці («Я сьогодні ще з тобою, завтра буду від'їжджати, Післязавтра в темнім гробі вічно буду спочивати»).

Якщо порівняти початковий оригінальний текст пісні зі стрілецьким варіантом, то завдяки, на перший погляд, незначним змінам у тексті, можна зауважити нову якість змісту. Насамперед, це виражається у тому, що традиційний для народнопісенної лірики початковий вигук «Ой» змінюється на вигук «Гей» – ця малесенька, але характерна деталь, здійснює перехід від лірично-задумливого настрою до бадьоро-молодечого, до того ж, початковий поступеневий музичний хід змінюється на висхідний квартовий стрибок, змінюючи емоційний стан з лірики на епічність. Заміна слів «славні козаченьки» на «стрільці січовії», чи деяке наближення лексики до західноукраїнського стилю мовлення, діалектизми (замість «трава-роса» – «зимна роса», замість «курить» – «коптить», пісні – «Бо війна війною», «Б'ють литаври гучні», «Верховино», «Гаразд Горук») також сприяє зміні настрою. На ті часи, таким чином, незначна деталь у зміні тексту трансформувала зміст пісень у напрямку героїзації.

Серед стрілецьких пісень літературного походження, завдяки текстам можна розподілити пісні на «дівочі» та «хлопчачі». Дотримуються дослідники такої класифікації не завжди достеменно. У порівнянні з народними стрілецькими піснями, серед пісень літературного походження, в основі яких лежить в'язанка елегійно-трагічних мотивів, не так багато. Але й вони достатньо рельєфно відтворюють болючі сторони фронтового буття стрільців, які, не нарікаючи на долю, свідомо йшли назустріч смертельній небезпеці. Форма зображених страждань перебуває у тісному семантичному зв'язку з традиційним трактуванням теми «смерті».

Аналіз доводить, що, при наявності музично-акустичних характеристик, стрілецькі пісні не різняться згідно соціальної приналежності. Козацькі, солдатські, рекрутські пісні належать до єдиної групи військових пісень. Вони, по суті, незалежно від їх внутрішнього змісту, в музично-мовному відношенні не

контрастують. Всі ці пісні відображають типи повстанського мислення, що зумовлює наявність тем жертвності та самозречення, героїчного минулого, відданості високій моральній ідеї.

Пісні саме цієї групи, переважно, характеризуються наявністю чітких маршових інтонацій. Характерним для них було те, що, попри виразну військову жанровість, вони відрізнялись від радянських пісень тим, що були позбавлені штучного пафосу.

Докладний аналіз стрілецьких пісень дослідницею О. Кузьменко, дає підставу на деякі, на погляд автора, приховані культурологічні смисли та значення стрілецьких пісень. Насамперед, принцип накладання оновлених текстів на мелодії відомих народних або авторських пісень, активізує комунікативну функцію цих пісень, підсилюючи її динамічне темброве забарвлення мідними духовими інструментами у процесі виконання військовим оркестрами. Дозводимо собі висловити ще й таку приховану семантичну ідею щодо наявності діалогізму у стрілецьких піснях. Оскільки українську народну пісню характеризує ліризм, тобто, схильність до монологічних висловлювань, натомість у стрілецьких піснях дослідники зазначають значну кількість діалогічних пісень [135]. На наш погляд, саме діалогізм динамізує стрілецькі пісні, що нав'язується до загальноєвропейської культурно-музичної традиції, зокрема, доби класицизму. Відомо, що діалогізм притаманний динамічним музичним формам, які імпліцитно несуть образний смисл пасіонарних історико-культурних епох. Таким чином, прості куплетні форми стрілецьких пісень, поєднані з прихованою акустичною динамікою звукового діалогу набувають новітнього звучання і, в цілому, спонукають реакцію реципієнтів як на дещо нове, але естетично привабливе. В останньому можемо вбачати прояв ефекту комунікативності.

Відтак, міст і лексика повстанських пісень створюють уяву не тільки про ряд характерних тогочасних мистецьких тенденцій, що склались у ході історичного процесу, але й про зміну соціальних цінностей, ставлення населення

до тієї чи іншої події, історичної особи та процес формування державного патріотизму. Як словесно-музичний жанр, що потребує якнайширшого кола реципієнтів, безвідносно їх соціального статусу, повстанські пісні пройшли шлях від автора-виконавця до громади саме тому, що в їхньому змісті знайшли акустичне втілення емоційні потрясіння людей, пов'язані з буремними суспільно-історичними подіями початку ХХ ст.

На ґрунті стрілецько-пісенної символіки склались стійкі семантичні формули «піднімати калину» із значенням «здобувати політичну незалежність», що підтверджується закріпленістю її у повстанських піснях «Ми калину йдемо піднімати», «Хмари геть проженем». Протримавшись до теперішнього часу ці метафори і сьогодні функціонують як семантичний символ.

Розглядаючи повстанські пісні у контексті соціокультурного поступу Європи, можна провести певну аналогію з низкою популярних пісень доби Французької буржуазної революції. Будучи створені, переважно аматорами, ці пісні стали настільки популярними, наскільки і простими за своєю мотивною побудовою. Тим не менше, вони здобули у Європі статус узагальнених акустичних символів, які були надзвичайно затребувані протягом усього ХІХ століття і навіть широко використовувались авторами великих симфонічних полотен¹¹.

Отже, такі спостереження аргументують тезу, що українські пісні періоду визвольних рухів, стали важливим елементом формування національної свідомості. Повстанські пісні, самі по собі, виступали інструментом творення цієї свідомості, оскільки на всій території їх побутування зберігали історико-мистецьку і політичну пам'ять українського народу, а головне – поширювали спільний погляд на державотворчі ідеї та історико-політичні події. Оцінюючи соціокультурне значення стрілецьких пісень В. Витвицький писав, що пісні «стали невід'ємною частиною відроджених військових традицій нашого народу.

11 Досить згадати лише романтичну історію створення «Марсельєзи», яка була написана морським офіцером протягом однієї ночі у французькій провінції.

Започатковані у найдаліше на заході положеній частині українських земель, на Закарпатті, стрілецькі пісні проломили кордони і стали загальнонаціональним добром. Вони внесли новий цінний вклад у товариське й домашнє музичення, ті ділянки, що мають немалий вплив на музичну культуру в цілому. Власне, в перших десятиліттях XX століття в наш побут сильно втискувалися російські розвагові пісні, так звані циганські романси. Стрілецькі пісні своєю мовою, змістом і духом стали сильною греблею проти цього та проти інших чужих впливів» [24, с. 22].

Десятиліттями композитори використовували мотиви повстанських пісень у своїх симфонічних та вокально-симфонічних творах. Інтонаційний матеріал стрілецької творчості інспірував численні драматургічні полотна видатних українських композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, Л. Ревуцького, Л. Кос-Анатольського, Є. Козака, Д. Задора, Р. Сімовича. За часів тоталітарного режиму для освічених галичан такі вставки зчитувались як певна духовна звістка, невербалізована музична підтримка, зовні перерваної режимом, національної ідеї. У творах цих майстрів мотиви військових повстанських та стрілецьких пісень були звуковим посланням віри та надії на повстання незалежної України.

І сьогодні побутування у військовій та цивільній сферах численних жанрових інтерпретацій повстанських пісень, засвідчує їх безперечну духовну вагомість і художню цінність у складному процесі зміцнення національної ідентичності (самосвідомості). Отже, значущість впливу повстанських пісень на формування українського національного менталітету є безперечною, а у історичному дискурсі безцінною. Так, у втратах і звиягах, культурно-ментальних зрушеннях кристалізувалась ідея державного і культурного самовизначення народу і, водночас, визрівало розуміння вагомості впливу кожної окремішньої особистості на розвиток і долю своєї держави та її самовизначення. Отже, значущість впливу повстанських пісень на формування українського національного менталітету є безперечною, а у історико-

культурному дискурсі безцінною. Недаремно, навіть у 60-ті роки минулого століття, у часи тоталітарного режиму, в ситуації ідеологічно-політичного безвір'я та стагнації, карпатські мотиви-награвання як колоритні національні архетипи, мова музики, як найбільш абстрагована, а тому й найбільш вільна, стали відвертими виразниками найпотаємніших ідей та думок українців, а музика М. Скорика до фільму «Тіні забутих предків» захопила сучасників не лише своєю художньою майстерністю, але й як ментальна декларація ідеї національного у мистецтві.

Із здобуттям Незалежності виконавська діяльність військових оркестрів поряд із традиційними функціями надзвичайно розширила спектр своєї суспільно-громадської діяльності, це стосується неймовірного розмаїття публічних концертних форм, що значно збагатило можливості мистецького впливу на формування сучасного менталітету не лише військового контингенту, але й широкої публічності.

Зокрема, до сучасних тенденцій впливу військової музики на духовний світ, перш за все, військ належать: процеси модернізації та трансформації українських суспільних відносин, характер політичної влади в країні та її ставлення до військової служби; посилення ролі виконавства військових оркестрів у процесі формування духовного світу вояків, проведення військово-музичних фестивалів та конкурсів як носіїв духовних цінностей та вітчизняних традицій; посилення ролі та впливу художньої самодіяльності цивільних та військових колективів на духовний світ військовослужбовців, використання у виконавській практиці всіх видів військової музики, серед яких найбільш поширеним і доступним жанром залишається військова пісня-марш, розповсюдження сучасних інформаційних технологій (цифрування музики, соціальні мережі, комп'ютери, смартфони, гаджети різних модифікацій, а, незабаром, правдоподібно, що і ШІ), які зробили загальнодоступною практично всю світову музику, у тому числі й військову.

Відповідно, динаміка світової музики як чинника формування духовного світу вояків сучасної української армії реалізується різнопланово. Сьогодні вона особливо залежить від конкретних, надзвичайно складних умов життя наших армійців, результатів їх військово-професійної діяльності. Вона детермінована впливом різноманітних чинників об'єктивного та суб'єктивного характеру, наявністю певних соціальних протиріч, а також проявом низки тенденцій впливу військової музики на духовний світ військовослужбовців української армії у конкретних історико-політичних умовах її розвитку.

Соціокультурні здобутки українців знайшли своє багатовимірне втілення у традиційних та новостворених військових музичних символах, спадкоємність яких виявляється при проведенні державних і громадських заходів, військових парадів, військових ритуалів і церемоній, під час проведення плац-концертів, дефіле оркестрів за активного використання службово-стройового репертуару та у розвиненій концертній діяльності, завдяки репертуару кардинально зміненому у часи Незалежності. Звичайно, у теперішні, драматичні для нашої держави часи, у просторі військової музики, особливо загострюється інтерес до драматичної військової образності та її носіїв – маршових ритмів.

Відтак, у процесі виконавської діяльності, сучасні військові оркестри України забезпечують звукову екстраполяцію духовно-ментальних, соціокультурних процесів українського суспільства, яке подолало складний і суперечливий історико-культурний шлях. Це була історія духовно-ментального визволення, позбавлення інтелектуальних комплексів культурної меншовартості і формування державної концепції музично-професійної військової культури.

Сьогодні військові оркестранти України – це професіонали з широким науковим світоглядом. Їх творчі пошуки прагнуть не лише акустичних розваг, а й сягають духовних глибин, свідомі того, що будь-який вид творчого музикування не може не розвиватись. Це означає, що вони постійно шукають і знаходять у своїй творчості нове, часом навіть парадоксальне, проте високо

художнє. Без цього неможливий евристичний прорив, відкриття, що, майже завжди, іде врозріз із стереотипами.

Отже, сучасна наукова думка, характеризуючи, художню складову української ментальності притримується версії щодо її формування під впливом клімато-євразійських географічних та геополітичних умов. Відповідно, у світогляді українців спостерігається поєднання двох типів ментальності – західної (активно-раціоналістичної, індивідуалістичної, матеріалістичної) та східної (пантеїстичної, пасивно-споглядальної, спрямованої на вищі духовні істини) ментальності. Відтак, в цілому, український менталітет визначило етногеографічне розташування, бездержавне існування, політична розчленованість народу у минулому.

Ментальні характеристики українців сформували типові риси військової музики, як наслідок духовно-ментальної потреби до мистецького самовиразу народу, схильного до ліричних рефлексій, позбавленого агресивності і багатого на художнє світобачення. Це було втілення емоційного прагнення окремішності, а не вимог організаційно-дисциплінарної ужитковості; тому й логічними інваріантами української військової жанровості стали народна пісня і хоровий підголосковий спів, трансформовані у маршову ритміку.

Дев'ятого червня, 2021 року, під склепіннями львівської гарнізонної церкви Петра і Павла лунала урочиста музика. У перекладенні на духовий оркестр зведений духовий оркестр Національної Академії сухопутних військ ім. гетьмана Петра Сагайдачного і студентський духовий оркестр Національної музичної академії ім. Лисенка виконували Духовні концерти для хору українського композитора XVII століття Дмитра Бортнянського.

Перекладення було здійснено Заслуженим діячем мистецтв, фундатором кафедри військових диригентів Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного незалежної України Ярославом Горбалем. Присутні розчулено слухали у виконанні модернізованих духових оркестрів музику трьохсотрічної давності, яка звучала свіжо, по-сучасному актуально. В

такий спосіб, перекидаючи культурну арку соборності понад часом духовна музика Дмитра Бортнянського вивершувала національну художньо ментальну Цілість України.

Підсумовуючи історико-соціальні передумови формування українських військових оркестрів відзначаємо, що вони, як важливий підрозділ війська, мають потужну і тривалу історію – від часів Київської Русі, козаччини, корпусу Українських Січових Стрільців, армій УНР, ЗУНР, УГА, УПА – до Збройних Сил Незалежної України. Протягом всієї історії військовий оркестр принципово змінював свої функції, структуру, інструментальні склади, репертуар, форми комунікації з цивільним соціумом, джерела й осередки поповнення фахівцями.

РОЗДІЛ 3. ФУНКЦІЇ ВІЙСЬКОВИХ ОРКЕСТРІВ В СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСАХ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

3.1. Трансформаційні процеси функціональності військових оркестрів в добу незалежності в Україні

У розділі, в якості культурного об'єкту, розглядається адміністративно-організаційне структурування Військово-оркестрової служби України як новітньої державно-мистецької моделі часів Незалежності.

Виокремлення й організація армії на національних засадах із уніфікованої армійської структури СРСР, значне розширення сфери концертної діяльності українських військово-музичних колективів спричинило масу проблем, які потрібно було вирішувати нагально. Серед численних інших, це були пошуки незалежного фінансування військових оркестрів, яке до того розподілялося Москвою. Актуалізувались проблеми, пов'язані з відтоком іноземних курсантів, забезпеченням новітньою навчальною базою та навчально-методичним матеріалом, складнощі територіального розташування новоутворених оркестрових колективів, забезпечення приміщеннями, тренувальними майданчиками, одностроями, музичними інструментами сучасних європейських стандартів, новим репертуаром, сценічним обладнанням, акустичними системами та багато ін.

Окремою серйозною виховною проблемою вималювалась етнічна строкатість південно-східних областей України, оскільки на спустошені Голодомором землі радянською владою було перевезено десятки тисяч зрусіфікованих т. зв. «нацменів» із російської «глибинки» – Зауралля, Сибіру, Далекого Сходу.

У зв'язку з формуванням національних військових підрозділів на нових організаційних та ідеологічних засадах, структури та жанри функціонування власної Військово-оркестрової служби почали принципово переосмислюватися,

музичні колективи реорганізовуватися, доукомплектовуватися та переформатовуватися.

У світлі вищеназваних подій виникла необхідність розробки диференційованої логістичної системи, яка б поєднувала морально-психологічний конструкт українців із практичними виконавськими досягненнями та новаціями європейських армій. Наріжною стала проблема створення незалежної від радянських ідеологічно-керівних стереотипів, повної матеріально-технічної бази, яка б оптимально забезпечувала організацію виконавського процесу військово-музичних колективів від репетиції до її кінцевого результату – концерту. Відповідно, належало організувати багатовекторну управлінсько-виконавчу систему сприяння військово-музичним колективам. Вона (система), як передбачалось, на відміну від уніфікованих армійських стандартів СРСР, повинна була функціонувати з урахуванням географічної, етнічної, промислово-економічної та територіальної специфіки України.

У зв'язку з тим, у травні 1992 року, військове керівництво, за сприянням головного військового диригента Київського Військового Округу Г. Григор'єва та його заступника В. Деркача, на базі Київського військового округу, сформувало Військово-оркестрову службу України як підрозділ Генерального штабу.

Через дванадцять років адміністративно-організаційних «спроб та помилок», у травні 2004 року Військово-оркестрову службу було переформатовано у **Військово-музичне управління** Генерального штабу Збройних Сил України. До військово-музичних **установ**, які увійшли до його складу, належать центри військово-музичного мистецтва видів Збройних Сил України та Зразково-показовий оркестр Збройних Сил України.

Відтоді, починаючи з 2005 року в країні створено п'ять Центрів військово-музичного мистецтва:

1. у Вінниці – Центр військово-музичного мистецтва Повітряних сил;

2. у Львові – Центр військово-музичного мистецтва;
3. в Одесі – оркестр Південного територіального Центру військово-музичного мистецтва;
4. у Севастополі – Центр військово-музичного мистецтва Військово-морських сил;
5. у Чернігові – Військово-музичний центр Сухопутних військ.

До складу Центрів військово-музичного мистецтва увійшли, поряд з духовими оркестрами, камерні, естрадні, фольклорні та хореографічні колективи. Очевидно, що утворення таких центрів стало результатом пошуків певних структурно-організаційних стандартів та упорядкування культурно-мистецьких функцій колективів, у яких базова роль належить військовому духовому оркестру. Отже, практично, кожен Центр є багатофункційною організацією, яка об'єднує різнотипні музично-виконавські колективи зі спільною національного типу військово-патріотичною ідеологією.

За наказами керівництва Міністерства Оборони, Центри повинні були вирішувати ряд завдань, основними з яких були:

- музичне забезпечення прийому офіційних та урядових делегацій, які проводяться за участю Президента України, Міністра оборони України та начальника Генерального штабу – Головнокомандувача Збройних сил України;
- підготовка зведеного оркестру до параду військ;
- супровід військовими оркестрами видів Збройних Сил України, оперативних командувань військових ритуалів;
- планування спеціальної підготовки, організації концертної діяльності, музичного забезпечення державних свят, гарнізонних заходів.

У березні 2015 року було затверджено «Положення про військово-музичні установи Збройних Сил України», укладене головним військовим диригентом, начальником Військово-музичного управління Збройних сил України полковником В. А. Дашковським. Згідно «Положення» такими установами вважаються військові професійні творчі колективи, які призначені «засобами

вокального, інструментального, хореографічного мистецтва і художнім словом активно сприяти військово-патріотичному, національно-ідейному, культурному і духовному вихованню особового складу, відродженню української національної культури, підтриманню морально-психологічного стану військ, гідно представляючи національну культуру і військово-патріотичну тематику в Україні та за її межами» [171].

Положення визначало призначення, завдання та організаційні засади діяльності і військово-музичних підрозділів Збройних Сил України, основні права та обов'язки їх керівників.

«До військово-музичних підрозділів належать:

- оркестр Почесної варти окремого полку Президента України;
- військовий оркестр оперативного командування;
- військові оркестри вищих військових навчальних закладів та військових навчальних підрозділів вищих навчальних закладів Збройних Сил України, військового ліцею;
- військовий оркестр управління (армійського корпусу, бригади, полку, навчального центру).

Військово-музичні установи та підрозділи у своїй діяльності керуються Конституцією України, законами України, актами Президента України, постановами Кабінету Міністрів України, наказами Міністерства оборони України, наказами і директивами Міністра оборони України та Головнокомандувача Збройних Сил України, наказами Генерального штабу Збройних Сил України, іншими нормативно-правовими актами з питань їх діяльності та відповідними Положеннями.

Загальне керівництво, координацію та контроль за виконанням завдань службової діяльності за призначенням військово-музичних установ та підрозділів здійснює начальник Військово-музичного управління Збройних Сил України – Головний військовий диригент.

Основні завдання військово-музичних установ та підрозділів ретранслюють переважні позиції «Положення про військово-музичні установи Збройних Сил України», затвердженого 2005 року (зі змінами, внесеними згідно з Наказом Міністерства оборони № 34 від 07.02.2022 року). Проте більш диференційовано службові обов'язки начальника оркестру, котрий зобов'язаний: здійснювати музичне забезпечення військових ритуалів, церемоніалів, загальногромадських, культурно-масових та спортивних заходів; організовувати та проводити з особовим складом оркестру заняття з бойової та спеціальної підготовки; знати професійні і ділові якості особового складу оркестру, постійно проводити з ним індивідуальну виховну роботу; складати навчальні плани, розклади занять, особисті навчально-репертуарні плани особового складу та забезпечувати їх повне виконання; вести документацію оркестру; забезпечувати готовність оркестру до обслуговування заходів на високому організаційному та професійному рівні; особисто брати участь у музичному забезпеченні військових ритуалів, церемоніалів та інших заходів як диригент; організовувати репетиційний процес щодо підготовки концертних програм та проведення концертних виступів; розробляти посадові інструкції підпорядкованому особовому складу оркестру; постійно вдосконалювати свої знання й методичні навички за спеціальністю; підвищувати свою професійну кваліфікацію шляхом індивідуальної підготовки; опрацьовувати та погоджувати відповідно до підпорядкованості з питань професійної та творчої роботи концепцію художнього розвитку оркестру та до 01 листопада поточного року звітувати про стан її виконання, а також надавати у визначений строк звіти за встановленими формами; проводити роботу з відбору на військову службу за контрактом із числа військовослужбовців строкової військової служби та військовозобов'язаних. А також:

– організовувати концертну діяльність та виступи на радіо і телебаченні з метою популяризації служби у Збройних Силах України, військово-

патріотичного виховання та висвітлення кращих національних і світових досягнень;

- забезпечувати поповнення службово-стройового та концертного репертуару новими творами, а також за рахунок самостійного виконання інструментовок та аранжувань;

- здійснювати методичну допомогу в розвитку художньої самодіяльності військової частини, військового навчального закладу, військового ліцею та командирам підрозділів у підборі і розучуванні стройових пісень;

- проводити заняття з підготовки сигналістів-барабанщиків військової частини;

- військового навчального закладу, військового ліцею;

- проводити роботу, стосовно добору кандидатів із числа військовослужбовців строкової військової служби та військовослужбовців рядового, сержантського і старшинського складу військової служби за контрактом на навчання до військового навчального закладу;

- визначати кваліфікацію та зараховувати артистів і музикантів військово-музичного підрозділу до відповідної категорії і подавати їх на затвердження відповідно до підпорядкованості з питань професійної та творчої роботи;

- вдосконалювати навчально-матеріальну базу оркестру;

- надавати пропозиції командуванню військової частини, військового навчального закладу, військового ліцею щодо забезпечення оркестру нотною, навчально-методичною літературою, службовою документацією, музичними інструментами та підсилювальною апаратурою;

- організовувати своєчасне одержання, правильну експлуатацію, збереження, технічне обслуговування і ремонт музичних інструментів, нотної, навчально-методичної літератури, інвентарю, речового та іншого майна оркестру, перевіряти не менше ніж один раз на місяць їх наявність, стан та облік;

- взаємодіяти із закладами культури Збройних Сил України, департаментами, управліннями та відділами культури органів державної влади,

спілками композиторів, творчими організаціями, товариствами і художніми колективами з метою збагачення репертуару і підвищення виконавського рівня оркестру;

– проводити звітні концерти не менше двох разів на рік у театральних концертних залах, обласних, районних, міських закладах культури за місцем постійної дислокації та використовувати різноманітні форми концертної діяльності (тематичні, звітні концерти; концерти-лекції; плац-концерти та дефіле) [171].

Загалом, починаючи з січня, протягом 2015 року, за новими стандартами було сформовано 41 військовий оркестр. Відтоді військові оркестри ЗСУ поділяються на Академічний Зразково-показовий оркестр Збройних Сил України, Оркестр Почесної варти полку Президента Міністерства оборони України, оркестри видів Збройних Сил України, оркестри оперативних командувань, оркестри військових навчальних закладів і військових частин.

Творчий шлях **Зразково-показового оркестру Збройних Сил України** [91] розпочався зі створення у грудні 1945 року Оркестру штабу Київського військового округу на підставі наказу Народного Комісара Оборони № 071 – 1944 року, Постанови Військової Ради КВО № 040 від 14.05.1945 року та директиви ОРГ 1/87839 від 31.10.1945 року. Засновником та першим начальником оркестру був майор Дем'ян Літновський. Оркестр вів активну концертну діяльність, брав участь у програмах українського радіо і телебачення, здійснював озвучення документальних та художніх кінофільмів, записи грамплатівок, постійно був залучений до участі у військових парадах. З оркестром виступали видатні диригенти С. Чернецький, М. Назаров, Н. Рахлін, С. Турчак, академічні співаки М. Кондратюк, Д. Гнатюк, Є. Чавдар, Б. Руденко та інші. За диригентським пультом оркестру працювали такі військові диригенти: О. Баженов, В. Гулько, М. Гусак, С. Джемалядінов, О. Кабаченко І. Казмірчук, М. Качан, П. Корчевний, Г. Кузнєцов, Ю. Мельник, О. Морозов В. Охрименко, М. Рябоконт, Ю. Сонич, Л. Сукеник, Б. Школовий, В. Яковенко.

За заслуги в розвитку музичного мистецтва оркестру штабу Київського військового округу в грудні 1965 року присвоєно звання «Заслужений оркестр Української РСР» [89].

Успіхи колективу значною мірою були зумовлені діяльністю видатного українського військового диригента 1940–1980-х років та фундатора цього оркестру, заслуженого діяча мистецтв України, начальника військово-оркестрової служби Київського військового округу Еміля Маркуса. Під його керівництвом 1970 року колектив здобув перше місце на Загальноармійському конкурсі військових оркестрів. «Військовий диригент Еміль Маркус зробив найповажніший внесок у розбудову та розвиток нашого оркестру, він стояв у витоків цього колективу та був його душею упродовж практично трьох десятиліть. Крім того він тривалий час очолював ті зведені парадні оркестри, котрі забезпечували супровід на парадах та демонстраціях на Хрещатику» [92].

Оркестр неодноразово виборював призові місця на всearмійських конкурсах штатних військових оркестрів Радянської Армії, здобув «Гран-прі» на міжнародному фестивалі духової музики в Югославії (м. Сараєво, 1972 рік) [16].

У жовтні 1983 року оркестр удостоєний почесного звання лауреата «Фестивалю дружби молоді СРСР і НДР» Записи оркестру зафіксовано на грамплатівках та магнітофонних стрічках, що зберігаються в фондових записах Українського радіо і телебачення [89].

Зі здобуттям незалежності України оркестр став першим виконавцем Державного Гімну України. У вересні 1992 року на основі військового оркестру штабу Київського військового округу створили Зразково-показовий оркестр Збройних сил України, підпорядкований Соціально-психологічному управлінню Міністерства Оборони України, який став провідним творчим колективом України. 1991-го року, після його затвердження згідно директиви командувача Генштабу ЗСУ в травні 1992 року, оркестр пройшов декілька стадій реформування в:

- Окремий показовий оркестр Міністерства оборони України (від травня 1992 р.);
- Зразково-показовий оркестр Збройних Сил України (з лютого 1995 р.);
- Заслужений академічний оркестр України Зразково-показовий оркестр Збройних Сил України (з 2008 р.).

З 11 лютого 2009 року начальником оркестру та художнім керівником став полковник Ігор Биковський – випускник військово-диригентської кафедри Відділення військової підготовки при державному університеті «Львівська політехніка», заступник начальника оркестру – військовий диригент підполковник Олег Чуй (також випускник цієї кафедри).

Колектив об'єднує понад 100 музикантів: духовий оркестр, big band, диксиленд, фольклорно-естрадний колектив, солістів-вокалістів і хореографічний колектив.

У 2016 році оркестр здобув «Гран-прі» у конкурсній рейтинговій номінації «Зразок високої професійної та художньої майстерності, взірць стройового вишколу і військової дисципліни», у 2017 році – «Гран-прі» у номінації «Гордість України у збереженні і поширенні національного військово-музичного мистецтва Істина Гордість Збройних Сил України» [89].

Центральне місце в структурі Заслуженого академічного оркестру України Зразково-показового оркестру Збройних Сил України посідає Духовий оркестр. Він виконує основні завдання щодо музичного забезпечення церемоніалів за участю вищого керівництва держави, духовного виховання військовослужбовців Збройних Сил України, проведення культурно-просвітницької діяльності у військах, концертних виступів перед військовослужбовцями та цивільним населенням, популяризації Збройних Сил України та військово-музичного мистецтва зокрема. Оркестр став Лауреатом трьох фестивалів української військово-патріотичної і маршової пісні «Червона калина» та лауреатом багатьох міжнародних фестивалів військових духових оркестрів «Тріанта-Тапту» в Нідерландах, в Швеції, «Хамер» в Норвегії, «Краків» в Польщі, 1-а премія на

конкурсі «Золота Ліра» в Польщі, одержав звання почесного оркестру м. Тараскон у Франції. З успіхом відбулися гастролі оркестру у Німеччині, Австрії та Нідерландах. Разом з оркестром Сухопутних військ Збройних Сил США імені генерала Першінга український оркестр записав в Швеції компакт-диск, а також 2 компакт-диски оркестру було випущено голландською фірмою звукозапису. Оркестр тісно співпрацює з провідними артистами та творчими колективами України [182].

Згідно директиви начальника Генерального штабу Збройних Сил України від 10.03.1992 № Д-115/1/031 було сформовано 101 окрему бригаду охорони (в/ч А0139 м. Київ), в штат якої входив **оркестр Почесної варти** Міністерства оборони України. За час свого існування оркестр мав декілька етапів реформування в:

- оркестр почесної варти Міністерства оборони України Окремого полку спеціального призначення Президента України (з питань професійної діяльності підпорядковувався начальнику військово-оркестрової служби – головному військовому диригенту ЗС України) з 2000 року;
- Окремого Київського полку Президента України з 2015;
- Окремого президентського полку ім. Б. Хмельницького з 2017 року;
- Оркестр почесної варти Окремої президентської бригади імені гетьмана Богдана Хмельницького з 2022 року [134].

Оркестр призначений для музичного забезпечення в складі почесної варти для зустрічі і проводів Президента України, Голови Верховної Ради України, Прем'єр-міністра України, Міністра оборони України, президентів, Міністрів оборони та офіційних осіб іноземних держав, проведення військових церемоніалів, покладання вінків до пам'ятників і могил воїнів, парадів військ, віддання військових почесностей в складі почесного ескорту для поховання військовослужбовців та осіб, які мають видатні заслуги перед державою [182].

За час свого існування оркестр здійснив більше 5000 заходів, з них на державному рівні: більше 600 – зустрічі Президентів, Прем'єр Міністрів, більше

500 – Міністрів оборони, начальників Генеральних штабів іноземних держав, більше 500 – концертних виступів у різних куточках України та за її межами. Щорічно проводиться близько 170 заходів за планом Адміністрації Президента України, Міністра оборони України, начальника Генерального штабу Збройних Сил України та близько 180 пов'язаних з покладанням вінків, похованням військовослужбовців [36; 182].

Проте окрім церемоніально-предстаницьких та ужитково-військових завдань, колектив виступає перед військовими підрозділами, учасниками бойових дій, бере участь у міжнародних фестивалях військових оркестрів.

Із 2000 року начальник оркестру – військовий диригент підполковник Михайло Рябоконт [181]. Від 2023 року колектив очолює Начальник оркестру – художній керівник підполковник Роман Велігорський.

Діяльність **Військово-музичного центру сухопутних військ Збройних Сил України** розпочалася на базі 7-го військового оркестру штабу Північного оперативного командування наказом Командуючого військами Північного оперативного командування у 1998 році та сформований під керівництвом Народного артиста України полковника В. А. Дашковського. У 2003 році духовий оркестр увійшов до складу Військово-музичного центру сухопутних військ Збройних Сил України. За 30 років колектив досяг широкої популярності як один з найбільш потужних та досконалих професійних військово-музичних колективів. Протягом своєї діяльності духовий оркестр бере участь у військових заходах за участю Президента України, керівництва держави, та успішно репрезентує свою високу професійність на міжнародних фестивалях. В жовтні 2005 року в складі урядової делегації України на чолі з Міністром оборони України творчий колектив центру привітав концертним виступом окремих батальйон миротворчого Українського контингенту в Республіці Ірак. У червні-липні 2008 року військовий оркестр та балет центру брали участь у міжнародних фестивалях військових духових оркестрів у м. Жів'є (Франція) та м. Модена (Італія). В ході цих поїздок творчий склад центру, крім забезпечення

урочистостей, виступав з сольною програмою на центральних площах, концертних площадках та залах міст [26].

Своїми виступами колективи центру зробили вагомий внесок у розвиток військової співпраці з країнами – членами НАТО і, особливо, слід зазначити, що підготовка та музичне забезпечення проведення «Дня європейського та євроатлантичного партнерства – 2007» на території Національної академії України під час першої фази українсько-американського навчання «Стрімкий тризуб – 2007», спільні шоу-програми центру з джазовим колективом «Check Six» оркестру Військово-повітряних сил США в Європі (18–25 квітня 2008 року), з Міжнародним оркестром штабу Верховного Головного командування Об'єднаних Збройних сил НАТО в Європі (16–20 вересня 2008 року), з військовим фольклорним ансамблем «Янішок» Міністерства оборони Словацької Республіки (24–26 вересня 2008 року) – відіграли надзвичайно велику роль у створення авторитету військово-музичного центру як на території нашої держави, так і у світовому масштабі [26].

Колектив веде активну службову та концертну діяльність: обслуговування офіційних церемоніалів на державному рівні, участь у військових парадах на Хрещатику, покладання квітів, зустріч та проводження закордонних державних делегацій. Оркестр є представником українського мистецтва на міжнародній арені: м. Кромержіж (Чехія), м. Штутгарт, Мемінгемм, Брауншвейг, Зіген, Оберхаузен (Німеччина), м. Жіве, м. Сен-Кантен (Франція) [26].

Центр військово-музичного мистецтва Повітряних Сил Збройних Сил України у м. Вінниця був створений 1 листопада 2005 року згідно Директиви Міністра оборони України від 10.04.2005 року. Основою для центру ПС ЗСУ став оркестр Повітряних Сил Збройних Сил України в м. Вінниця. До складу Центру увійшли військовий оркестр Командування Повітряних Сил України та ансамбль пісні і танцю «Крила країни». Першим начальником центру було призначено заслуженого артиста України підполковника Валерія Новосада. Місія творчої діяльності колективу полягає в естетичному, культурному та військово-

театралізованому вихованні особового складу. Оркестр неодноразово брав участь у фестивалях як в Україні (лауреат фестивалю військових духових оркестрів «Сурми Конституції» в м. Суми), так і за її межами, гідно представляючи нашу державу у містах Німеччини та Франції (Гавр, Камбрей, Понт-а-Муссон, Гессен, Бадемс). У 2017 році звітний концерт Центру військово-музичного мистецтва Повітряних Сил був знаменний участю народної артистки України та Героя України Ніни Матвієнко (у її виконанні прозвучала «Квітка-душа» спільно з хором «Соломія» та балетом «Крила України» в супроводі військового оркестру). Колектив представив слухачам багатожанрову програму музичних композицій оркестру: від виступу окремих вокалістів а cappella, до вокального співу в супроводі балету та військового оркестру. Тут відбулася також прем'єра гімну Повітряних Сил «Вартові неба» у виконанні майора Андрія Чижика. До програми увійшли: козацький танок, вальс, бродвейський джаз у виконанні балету та своєрідний мікс пісень гурту «Океан Ельзи» від військового оркестру. Колективом диригувала молодший лейтенант Уляна Созанська, жінка – військова диригентка. Слухачами, зокрема, були учасники АТО та військовослужбовці з сім'ями [123; 174].

Центр військово-музичного мистецтва Військово-Морських Сил Збройних Сил України – військово-музичний колектив Військово-Морських Сил, призначений сприяти патріотичному, культурному та естетичному вихованню особового складу ЗСУ, пропагувати українське мистецтво та культуру в Україні та за її межами.

Військовий оркестр штабу Військово-Морських Сил заснований 17 лютого 1993 року в місті Севастополі; у 2008 році оркестр увійшов до Центру Військово-музичного мистецтва Військово-Морських сил Збройних Сил України; у 2014 році центр військово-музичного мистецтва ВМС перебазований до Одеси.

Начальник та художній керівник центру Військово-Морських Сил України капітан 2 рангу Л. Сукенник.

Центр військово-музичного мистецтва (м. Львів) створений 1 липня 2006 року. У його складі: Військовий оркестр та Ансамбль пісні і танцю Західного оперативного командування, створений у 1942 році під Сталінградом, у 1946 у році перейменований у військовий оркестр штабу Прикарпатського військового округу. Начальником оркестру штабу Прикарпатського військового округу Західного оперативного командування впродовж 1984–1989 рр. був Ш. Чіхрадзе, 1993–1998 рр. – О. Кабаченко, 1993–2003 – начальником військово-оркестрової служби Західного оперативного командування – художній керівник оркестру штабу В. Кочубей.

Центр покликаний засобами різноманітних жанрів мистецтва сприяти військово-патріотичному, культурному та естетичному вихованню особового складу Збройних сил України, відродженню української національної культури та пропагуванню кращих зразків національного та світового мистецтва.

Начальник Центру – художній керівник Центру військово-музичного мистецтва підполковник Микола Орач, заступник начальника Центру – начальник оркестру Центру військово-музичного мистецтва старший лейтенант І. Кузик. З цим колективом розпочинали свій творчий шлях Богдан Ступка, Роман Віктюк та такі народні артисти України як Сергій Кустов, Степан Фіцич, Михайло Кривень, Олександр Громиш, Ігор Пилатюк, заслужені діячі мистецтв України – М. Поляк, А. Мацяк та ін.

За свій творчий шлях оркестр був прикрасою чисельних виступів в Україні та приймав участь у міжнародних фестивалях військової духової музики: 1973 рік – Югославія, 1989 – Угорщина, 1991–2002 роки – Польща, 1992 – Німеччина, 1995 рік – Данія, 2001 рік – Італія (Ватикан) на урочистому прийомі у папи Івана Павла II; 2004 рік – Франція, Італія, 1996, 1997, 2003, 2005 рік – Нідерланди. Виступ на «Євро 2012» став останнім у творчості цього славетного колективу. Наприкінці 2012 року були ліквідовані два центри військово-музичного мистецтва – в Одесі та Львові згідно з директивою Міністерства оборони «Про уточнення ліміту чисельності Збройних Сил України на 2012 рік» [66].

21 жовтня 2013 р. у Львові, в Будинку офіцерів відбулася презентація громадської організації «Оркестр ПрикВО». Він об'єднав творчі особистості легендарних колективів – Оркестру штабу та Ансамблю пісні і танцю «ПрикВО» [235].

Виконання військовими оркестрами творів службово-стройового репертуару на урочистостях та церемоніалах сприяють високій стройовій злагоженості військових підрозділів, формують у воїнів вірність військовій присязі, високі морально-бойові якості – дисциплінованість, патріотичні почуття, ідейну направленість. Вирішувати таке почесне й відповідальне завдання можливо лише при якісній підготовці військових диригентів. Із набуттям Україною незалежності постало питання забезпечення її національними кадрами у тому числі й професійними військовими. Виникла нагальна необхідність у створенні своєї української професійної системи підготовки військових диригентів та музикантів для ЗС України. За ініціативи Я. Горбала та Згідно з Директивою начальника служби Збройних Сил України історія кафедри розпочинається у травні 1992 року. Згідно Постанови Кабінету Міністрів України 8 жовтня 1993 року № 399, офіційно Львів мав інтегрований ЗВО в складі якого була військово-диригентська кафедра.

Власні особливості еволюції, виховних і та естетично-духовних функцій відрізняють діяльність виконавських колективів спеціалізованих військових навчальних закладів. Історія створення оркестру Національної академії Сухопутних військ у м. Львові пов'язана з історією формування військово-диригентської кафедри. Як згадує фундатор першої і єдиної в Україні кафедри військових диригентів, заслужений артист України, професор, полковник Ярослав Горбаль: «Попри труднощі, які в цей час виникали під час організації військово-диригентської, постала ще одна проблема – відсутність військового оркестру, якого не було передбачено у штаті. Тоді я запропонував створити при кафедрі навчальну лабораторію із тих же військових музикантів нашого колишнього військового оркестру, які були висококваліфікованими фахівцями.

Це була геніальна ідея і це нам вдалося – військовий оркестр був збережений. У 1994 році на посаду першого начальника навчальної лабораторії був призначений капітан О. Ш. Чіхрадзе» [157].

Після розформування у 2012 році Центру військово-музичного мистецтва у м. Львові, згідно з директивою Міністерства оборони «Про уточнення ліміту чисельності Збройних Сил України на 2012», оркестр академії взяв на себе представницькі функції, оскільки до його обов'язків входить музичне забезпечення численних міжнародних зустрічей на теренах Західного регіону, візитів найвищих державних посадових осіб, керівництва Збройних Сил України та представників країн партнерів НАТО в їх офіційних поїздках в ході численних міжнародних навчань.

Відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України № 490 від 19.08.1992 року 8 жовтня 1993 року [203], Львівське вище військово-політичне училище ордена Червоної Зірки було перейменовано в Львівське вище військове училище. На його базі і військових кафедр цивільних вищих навчальних закладів м. Львова було створено вищий військовий навчальний заклад нового типу, який першим в Україні був тісно інтегрований із системою цивільної вищої освіти, зокрема з Національним університетом «Львівська політехніка». У 1993 році, згідно Постанови Кабінету Міністрів України, підрозділ отримав назву Відділення військової підготовки Національного університету «Львівська політехніка». Ця ініціатива отримала всебічну підтримку ректора, професора Юрія Рудавського. Тим самим було започатковано реалізацію основоположного принципу Концепції військової освіти в Україні, закріпленого Постановою Кабінету Міністрів України від 15 грудня 1997 р. № 1410 «Про створення єдиної системи військової освіти», де визначено, що «військова освіта інтегрується у державну систему освіти на засадах єдиної законодавчої та нормативно-правової бази» [204].

Проблему кваліфікованої підготовки військових диригентів тривалий час компенсували випускники музичних закладів вищої освіти. Проте, із

проголошенням Незалежності України, ситуація загострилась у зв'язку зі значним відтоком кваліфікованих фахівців за кордон, як диригентів так і виконавців-інструменталістів. У 1993 році створено військово-диригентську кафедру на базі Відділення військової підготовки при університеті «Львівська політехніка». Це рішення цілком виправдане та історично правомірне, оскільки саме в Галичині було засновано перший військовий оркестр на українських національних засадах, а його керівник та ініціатор Михайло Гайворонський – випускник Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка став його адміністратором, диригентом і творцем національно та патріотично обумовленого репертуару. Засновником диригентсько-оркестрового професіоналізму справедливо вважають Миколу Колессу – фахівця з багатогранною європейською освітою. Саме він, після завершення музичної освіти в Празі, заснував оркестровий і диригентський відділи у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка, та виховав першу плеяду диригентів, а також створив підручники з диригування, які не втратили актуальності до сьогодні. Упродовж 1993–2005 рр. начальником військово-диригентської кафедри Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного був заслужений діяч мистецтв України, професор, полковник Ярослав Горбаль (випускник факультету військових диригентів при Московській консерваторії ім. П. Чайковського у класі професора А. Курмашова та професора А. Седрацяна). Було зроблено кроки і щодо підготовки виконавських профілів: «згідно з наказом Міністра оборони України №12/15 у 1999 р. відкрито додаткову спеціальність «Музичне мистецтво» спеціалізація «Оркестрові духові та ударні інструменти», рівень кваліфікації «молодший спеціаліст» з терміном навчання три роки. Однак кошти на навчання в 1999 році виділялись за рахунок скорочення вихованців 40 військових оркестрів, а також пониження категорії випускника-музики з прапорщика до старшини військової служби за контрактом» [217].

Ініціаторами створення та співorganizаторами кафедри були полковники Я. Горбаль, Ю. Заєць, доценти В. Пиндик, Л. Дrajниця. Значну допомогу у вирішенні кадрових питань надали тогочасна ректорка Вищого державного музичного інституту ім. М. В. Лисенка (нині – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), професор Марія Крушельницька та проректор цього закладу професор Мирон Кушнір, а також начальник Військово-музичного управління Генерального штабу, головний військовий диригент ЗС України, Народний артист України, генерал-майор В. Деркач. Педагогам кафедри довелося розробляти для нового структурного підрозділу методичне, дидактичне і репертуарне забезпечення, оскільки напрацювання радянської доби мали цілком інше ідеологічне спрямування та орієнтовані на домінування російського музичного матеріалу. Курсантський оркестр військово-диригентської кафедри засновано у 1993 році. Унікальність цього військового колективу в тому, що кожен його виконавець – це майбутній військовий диригент, військовий артист оркестру [157].

З 1 вересня 2009 року, згідно з Постановою Кабінету Міністрів України від 13 травня 2009 року № 467 [205], Львівський ордена Червоної Зірки інститут Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного виведено зі складу Національного університету «Львівська політехніка» і перетворено в Академію сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного з утворенням в її складі військового коледжу сержантського складу.

У подальшому військово-диригентська кафедра увійшла до складу Національної академії Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, вона сьогодні є єдиною в Україні, яка здійснює підготовку військових диригентів для Збройних Сил, а також інших військових формувань України.

На базі військового оркестру Академії було сформовано новий творчий колектив, структуру якого складають хореографічна група, вокальна група та солісти. Начальник оркестру військовий диригент підполковник Віктор Цапура, начальник військово-диригентської кафедри (нині – кафедри музичного

мистецтва) Національної академії Сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного полковник Богдан Катриняк.

Унікальною особливістю військового оркестру Академії є те, що на його базі здійснюється підготовка курсантів кафедри музичного мистецтва та підвищення кваліфікації начальників військових оркестрів – військових диригентів Збройних Сил України.

Концертний оркестр Військової академії (м. Одеса) було організовано взимку 2012 року. Діяльність оркестру надихає принцип творчого розвитку його попередників. Під керівництвом начальника оркестру Ярослава Меди публічна діяльність усіх складових (джаз-оркестр, брас-квінтет, хорова і танцювальні група) та духового оркестру скерована на виховання молодіжної аудиторії, прияє розвитку художнього смаку, підсиленню патріотичних почуттів та розширенню соціокультурного світогляду. Беручи участь у численних міжнародних акціях, фестивалях, конкурсах та шоу, оркестр виступає гідним та привабливим репрезентантом української національної художньої культури.

Створення Оркестру урочистих церемоній було розпочато у листопаді 1991 року розпорядженням Голови Верховної Ради України N1861 «Про підпорядкування окружної роти почесної варті Національній гвардії України і створення оркестру урочистих церемоній» [216]. Формування колективу було доручено начальнику військово-оркестрової служби Національної Гвардії України, полковнику гвардії Анатолію Молотаю, він був і художнім керівником з 1997 до 2023 року.

За час існування в оркестрі відбулося кілька реорганізацій:

- Оркестр урочистих церемоній Національної гвардії України (1991–1992);
- Зразково-показовий оркестр Національної гвардії України (1992–1995);
- Окремий Зразково-показовий оркестр Національної гвардії України (1995–1997);
- Президентський оркестр Національної гвардії України (1997–2000) [173; 213].

Із 2000 року колектив носить назву «Національний президентський оркестр» та є військовим творчим колективом, який забезпечує музичне обслуговування заходів державного значення і підпорядковується Міністрові оборони України.

Національний президентський оркестр в структурі Міністерства оборони України є інституцією культури і безпосередньо підпорядковується Департаменту військової освіти, науки, соціальної та гуманітарної політики Міністерства оборони України. Свою діяльність оркестр організовує відповідно до законодавства України, наказів Міністерства оборони України, Статутів Збройних Сил України та Положення про Національний президентський оркестр, затвердженого Указом Президента України від 12.06.1998 № 616/98 «Про Положення про Національний президентський оркестр» [208].

Сьогодні це унікальний військово-музичний колектив загальнонаціонального значення, який є невід'ємним елементом культурно-дипломатичної символіки держави, котрий об'єднав під своїм брендом **духовий**, камерний, симфонічний склади оркестрів, біг-бенд та камерні ансамблі.

Основними завданнями колективу є:

- музичне обслуговування державних заходів, що проводяться за участю Президента України або під його особистим патронатом;
- відродження і розвиток традицій національної культури України;
- спадщини і творів сучасних українських композиторів;
- участь у патріотичному та естетичному вихованні військовослужбовців та інших громадян України.

Оркестр відповідно до покладених на нього завдань:

- бере участь у загальнодержавних і міжнародних мистецьких заходах;
- здійснює гастрольно-концертну діяльність;
- обирає напрями творчої діяльності, жанри, репертуар, публічно виконує концертні програми;

- використовує будь-які форми публічного виконання концертної програми;
- здійснює показ по телебаченню, зйомку та кіно-, відео-, аудіозаписи, тиражує, реалізовує, розповсюджує і видає дозволи на копіювання їх в Україні та за кордоном;
- проводить творчий обмін музикантами, солістами, диригентами з провідними музичними колективами іноземних держав [19; 208].

Національний президентський оркестр має у своєму активі співпрацю з театральнo-сценічними колективами інших жанрів. За його ініціативою навесні 2022 року було розпочато мистецький проєкт «Бій за Україну» у співпраці з Івано-Франківським національним академічним драматичним театром ім. Івана Франка за участю відомих українських митців – сестер Тельнюк, Сергія Гурця, Ірми Вітовської, Вікторії Осадчук. Протягом шести місяців артисти разом з оркестром виступали у багатьох містах України, демонструючи силу української культури. А вже 13 жовтня того ж року оркестр виступив у Берліні на благодійному концерті «Серце України» разом з українськими оперними співаками світового рівня – Андрієм Бондаренком, Дмитром Поповим та Людмилою Монастирською. У травні 2023 року зініційований Посольством України у Данії спільно з Фундацією Першої леді України Олени Зеленської за підтримки Міністерства оборони України та участі Національного президентського оркестру відбувся благодійний проєкт «Українські вечори». На сцені Королівського театру Данії виступили видатні українські виконавці оперної сцени Сергій Магера, Юрій Миненко та Національний ансамбль танцю імені Павла Вірського. Серед гостей була присутня її Величність Королева Данії Маргрете II та Її Королівська Високість Принцеса Данії Бенедикт [173].

У 1996 році оркестр визнано кращим колективом на 50-тій Міжнародній фольклоріаді у Франції, у 2000 році він брав участь у міжнародному фестивалі духових оркестрів у Бельгії, у 2001 році мав гастрольний тур у Австрії, у 2004 та 2006 роках презентував своє мистецтво на Берлінському музичному фестивалі.

У 2010–2011 роках колектив виступав на Міжнародному фестивалі духових оркестрів «Війна і Мир» м. Севастополь, у 2012 році – долучався до культурно-мистецьких заходів в рамках чемпіонату Європи з футболу. До того ж, він постійно творчо співпрацює з провідними військово-музичними колективами світового значення. У серпні 2017 р. колектив оркестру разом з оркестром Військово-Повітряних Сил Сполучених Штатів на європейському континенті виступили в Києві на Майдані на концерті, присвяченому до Дня Незалежності України. А у 2023 році відбувся візит директора Національного президентського оркестру полковника Максима Гусака до Вашингтону, де спільно з оркестром Військово-повітряних Сил США, відбувся великий концерт на підтримку України у боротьбі за Незалежність [173].

Полковник Максим Гусак з відзнакою закінчив кафедру військового диригування Львівського військового інституту імені гетьмана Сагайдачного та здобув ступінь магістра оперно-симфонічного диригування в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.

Отже, з часу проголошення Незалежності України у Збройних Силах України триває пошукова багатовекторна праця зі створення оптимальної організаційно-адміністративної формули взаємодії усіх мистецьких служб ЗСУ, триває постійний процес пошуку організаційно-структурної оптимізації військово-оркестрового виконавства та фахової підготовки фахівців, процес кристалізації національно окресленої концепції військово-музичного мистецтва як виокремленої, структурно збагаченої культурної інфраструктури.

За цей час сформовано комплекс військово-музичних колективів різних складів і призначень, вибудовано систему функціонування музичних колективів як всередині військових підрозділів.

Військово-музичні установи, відповідно до покладених на них завдань, не лише здійснюють службову діяльність щодо забезпечення життєдіяльності військ, але й реалізують відповідальні *духовно-естетичні функції*:

- сприяють вихованню військовослужбовців Збройних Сил України, їх патріотизму, підвищенню естетичного та культурного рівня;
- здійснюють музичне забезпечення заходів, присвячених урочистим та знаменним датам в історії української держави та Збройних Сил України в перебігу протокольних заходів (фанфари, дефіле, паради, урочисті та жалібні марші тощо);
- репрезентують країну та ЗСУ в ході церемоніалів офіційних зустрічей президентів зарубіжних країн, міністрів оборони, урядових делегацій тощо, та завдяки участі в Всеукраїнських та міжнародних фестивалях-конкурсах військової музики;
- підносять престиж ЗСУ, повагу до образу українського воїна.

Інтелектуалізація навчання, виховання наукового світогляду, критичного оцінкового підходу, уникання шаблонів, полемічність, креативність і динамічність у вирішенні будь-яких, пов'язаних з професією військового оркестранта питань, цінність індивідуальної пошуковості, освітянський демократизм – це ідеологія, яка стала підґрунтям професійного становлення військово-оркестрового музиканта в Україні.

3.2. Концертна діяльність військових оркестрів

Три фактори стали мотиваторами змісту цього підрозділу. Перший – це практичний досвід співпраці з військовими музикантами оркестру та військовими диригентами в якості концертмейстера та викладача на кафедрі «Музичне мистецтво» Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, другий – спостереження та рефлексії за неймовірними психофізичними витратами в процесі підготовки концерту військового оркестру, які, по суті, завжди залишаються за лаштунками сцени. Третій фактор – це унікальність багатовекторного позитивного представництва військово-музичної публічної діяльності, яке без нав'язливого декларування, лише за

посередництвом акустичної образності, вдало структурує соціокультурний простір, впливаючи і на соціуми, і на окремішню особистість.

В Україні військово-музична культура пов'язана з проблематикою культурології, так само як і інші її форми (релігійна, моральна, фізична, екологічна, політична та правова). А це передбачає вивчення її специфіки, своєрідності та особливостей. Генеральною складовою військової культури є музична функціональність військових оркестрів, зокрема їх концертна діяльність. Концертна справа в повному обсязі за масовістю реципієнтів домінує серед інших видів військового мистецтва. Дослідження цього феномена дає багатий матеріал для аналізу загального стану культури вітчизняного суспільства.

З огляду на те, що військовий оркестр – це, насамперед, державний армійський підрозділ, очевидно, що його професійній діяльності, насамперед, притаманна концепція розповсюдження музичними засобами ідей української державотворчості, патріотизму, соборності. У зв'язку з тим, серед функцій соціально-культурної діяльності оркестрів чільне місце посідають **соціокультурна, просвітня та комунікативна функції**. Маючи значний соціально-захисний і реабілітаційний вимір, ці функції орієнтовані на спонукання до активності у суспільстві, відновлення духовного благополуччя та адаптацію особистості в цьому суспільстві. Спрямоване на забезпечення постійного суспільного розвитку та освіти, виконання цих функцій сприяє ідейному становленню, збагаченню духовного світу людини, розвиває емоційну культуру, дає творчу наснагу.

Незважаючи на те, що доведено, що музика **як комунікативний** засіб значно потужніша за інші види мистецтва, оскільки її хвильова природа не підлягає контролю свідомості [159, с. 324], ступінь розуміння музичного тексту визначається не лише інтуїцією, а й ступенем ментального засвоєння його мови та відповідністю рівня художнього тезаурусу слухача, семіотичному рівню самого тексту, складності його лексико-синтаксичної структури, оскільки будь-

яка справжня **комунікація** можлива лише внаслідок збігу соціально-психологічних установок музиканта та слухача, між естетично та культурно однорідними «передавачем» та «приймачем».

Такий погляд спонукає розглянути концерт як соціокультурне явище, згідно оновлених природознавчих даних, поза оцінковими стереотипами. Сучасні психологи наголошують на тому, що специфіка розгортання музичного матеріалу чи не найбільш адекватно відповідає перебігу людських емоцій, а характер емоційної складової музичного твору зумовлюється не тільки загальноестетичними законами, але й специфікою музичної драматургії, яка, як правило, є екстраполяцією соціальних співвідносин, саме завдяки цьому, серед інших видів мистецтв, музика і спроможна втілити їх найповніше. І якщо у популярній музиці це можна пройти спорадично, то у т. зв. серйозній музиці це проявляється найпослідовніше, навіть незалежно від культурного періоду, в який вона була створена. Наприклад, у контексті багатоголосного твору акустичним втіленням суспільно-соціальних відносин музикознавцями позиціонується фактура, мелодичний рельєф і тло супроводу інтерпретується як співставлення суб'єктивного і об'єктивного, співвідношення сакральної та секуляриторної лексики як соціальні взаємовпливи церковного та світського; поліфонія і гомофонія як акустичні втілення філософських символів вертикалі (устремління вгору, до Бога); множинність символіки та емблематики позиціонується поліфонічністю духовного та матеріального діалогу. Відповідно, існують музичні форми монологічні, діалогічні та полілогічні. Вкладаючись у певні акустичні форми, музика композиційно та жанровими ознаками інтерпретує форми спілкування у соціальному середовищі. Інакше кажучи, акустичними засобами толерантно віддзеркалюються актуальні проблеми суспільного життя, масової культури, доступності адекватного гуманістичного мистецтва широким верствам населення. Відбиваючи різні види людського спілкування, музика сама **стає акустичною інтерпретацією, втіленням соціальних стосунків**. Більше того, таке втілення саме по собі, безвідносно, дає людині естетичну насолоду

сьогодні і зараз, не змінюючи нічого у зовнішньому світі, але ілюзорно зупиняючи час. Масові прояви такої естетичної насолоди можна спостерігати постійно під час концертних виступів військових оркестрів.

Стереотипний образ військових музикантів, що оркестром крокують на параді вулицями міста, затьмарює справжню духовну глибину та діапазон їхньої праці. Вже від самого початку існування України як незалежної держави, попри історико-політичні негаразди 90-х, саме концертна стратегія військових оркестрів, численні виступи на відкритих майданчиках потужно актуалізували **культурно-компенсаторну функцію** оптимізації психологічного стану громадянського суспільства.

Історичний досвід свідчить, що найбільшого економічного успіху досягають ті країни, економічні трансформації яких використовують транскультурні методики та механізми, які ґрунтуються на своїй культурній та релігійній специфіці, традиціях, етичних та естетичних цінностях, національному характері та менталітеті. Недооцінка цього досвіду як у радянський, так і пострадянський періоди вітчизняної історії, вкрай негативно позначилась на побутуванні нашої країни. Процес демократизації, розпочатий ще з середини вісімдесятих років XX століття, у 90-ті мав неоднозначні наслідки для музичної культури в Україні. Значно скоротилося фінансування цивільної музичної діяльності та музичного просвітництва.

Всупереч цьому, конкретним спротивом соціальній депресії, концертна діяльність військових оркестрів сприяла підтриманню морально-психологічного здоров'я населення, формуванню процесу самоідентифікації на національній основі, подоланню комплексу меншовартості, соціальної вторинності. Відповідно, ці колективи збільшують обсяг національної популярної музики у своїх репертуарах, доповнюють його танцювальною та популярною класичною музикою. Військові оркестри починають брати участь у цивільних мистецьких заходах, відновлюючи кращі традиції минулого. Кульмінацією цього поступу є регулярна концертна діяльність на відкритих майданчиках, підносячи емоційний

градус, оптимізуючи соціоментальні настрої виснаженого буремними політичними подіями, українського суспільства.

Загальнолюдські цінності не вмирають зі зміною епох, не зникають у минувшині, а передаються з покоління до покоління, збагачуючись новим змістом. Без цієї наступності неможливий розвиток музичної культури. Загальнолюдського немає без національного, а національного без загальнолюдського. «Культура цікава насамперед як точка перехрещення незліченних ціннісних зв'язків, як суб'єкт впливу на соціальні явища та процеси, що забезпечує відтворення соціально адаптованого об'єкта, інтегрованого до певної суспільної системи» [28, с. 16].

Визначальним фактором концертної діяльності військових оркестрів є наявність соціального попиту. Серед багатьох своїх функцій, їхня концертна діяльність охоплює значно ширший діапазон знань умінь та навичок, аніж здається. «Чудово вишколені, професійні, майстерні, злагоджені військові музиканти завжди в тонусі, а музика, яку вони творять разом, лунає як єдине ціле, зливаючись у довершеному звучанні», – так характеризує концертну акцію вітчизняних військових оркестрантів у 2021 році Начальник Військово-музичного управління ЗС України – головний військовий диригент, народний артист України, полковник Володимир Дашковський [168].

Концертні акції (публічні виступи), які виконуються колективами військових оркестрів, найрізноманітніші. Це може бути музичний супровід національно-значимих урочистих процесій, маніфестацій, ювілеїв спілок і товариств, поховань і вшанувань пам'яті визначних осіб і подій української історії. Військовий оркестр може виступати як самостійна одиниця, так і як складова симфонічного оркестру, приймати участь у театральних оперних і музично-драматичних виставах.

Безперечно, активна затребуваність оркестрів зумовлена акустичними особливостями, мобільністю і професійністю кожного конкретного колективу, «без нього не обходиться жодне урочисте дійство до Дня Незалежності України.

Головні святкування, грандіозні концерти топових артистів – хоч би де був залучений військовий оркестр ЗСУ, скрізь – вибухова атмосфера, драйв і неймовірна енергетика» [168].

Військовий оркестр може давати концерт на авіаносці, у президентському палаці та перед ним, на червоній доріжці кінофестивалю чи у аеропорту. Інтонаційна універсальність в якості **комунікативного фактора**, чітка семантика, пов'язана з темами значних державотворчих подій, історико-соціальних зрушень, з образами героїки, зіткнень, боротьби, звитяг, не тільки суспільних, але й суб'єктивних, притаманних сфері внутрішньої боротьби людини, понад часом, забезпечують адаптивні властивості концертної військової музики.

Завдяки цьому, протягом останніх тридцяти років, концертна діяльність українських військових оркестрів, продовжуючи кращі мистецькі традиції часів бездержавності, безсловесною, акустичною мовою музики, сприяє вивершенню культурної еліти, інтелігенції молодії української держави і в цьому – основний пафос концертного виконавства вітчизняних військових оркестрів.

Револуція у природознавчих науках допускає у парадигматику культурології дефініцію концертного виконавства військових оркестрів як універсальний художній механізм соціалізації, який особливо потужно діє у просторі військового концертування.

Амбівалентність подійності та аподійності (концертність водночас і стан, і дія), парадигматика явищ і понять, за своїм змістом, пов'язаних з концертами, піднесли її до рівня естетичної категорії. Наслідком цього, інтелектуалізація усього процесу концертного виконавства протягом XX–XXI сторіччя, спричинила створення наукової версії **концертності**.

Як філософську категорію та іманентну властивість цивілізованого художнього менталітету, наукова думка виокремила концертність порівняно недавно – у 80-ті роки XX сторіччя. Серед кількох дефініцій концертності зупинимось на такій, котра, на наш погляд, відповідає амбівалентній сутності

концертності як соціокультурного явища: концертність – це складне цілісне явище ідеальної природи, що виникає як результат взаємодії численних факторів, узагальнених поняттям «концертної ситуації». Інтегруючи численні явища, зосереджені у концертній ситуації та процеси, що в ній відбуваються в єдине ціле, концертність потужно підсилює їх взаємодію. Основне значення при цьому має підсилення процесів художнього сугестії та художнього сприйняття. Ряд досліджень в галузі психології творчості та виконавства дозволяють і таке визначення: концертність – це іманентна властивість свідомості, яка інспірована екстравертною складовою ментальності як творчого індивідуума, так і конкретних суспільних осередків. В залежності від об'єкта, що розглядається, концертність трактується: 1) як музично-естетична категорія; 2) як поняття, яким визначається специфіка концертної ситуації, механізм комунікації [21, с. 42].

Із точки зору соціокультурної категоріальності, концертність – це окреслений культурно-мистецький континіум, що характеризується рядом ознак, серед яких визначальними є: міра спроможності виконавця (інтелектуальної, психологічної та технічної) на публічну діяльність (виступ); міра культурного розвитку виконавців та готовності соціуму до сприйняття запропонованої програми.

Водночас слід зазначити, що концертність, структуруючи концертну ситуацію, стала засобом структурування часу людей, а отже, позитивно формуючи свідомість учасників концертної події. Синтез психологічних індуктивних процесів та процесів публічної рецепції зумовлює (детермінує) множинність рівнів дії концертності. Тому етико-естетична категорія концертності, як мало яка інша музична категорія, є вмістилищем полірівневості стосунків: «композитор – виконавець – слухач». В свою чергу, кожне з цих взаємозв'язків має свої аспекти взаємодії. Іманентна амбівалентність притаманна їм, є виразним втіленням одного з основних законів філософії – закону єдності та боротьби суперечностей.

Поряд з тим величезне коло явищ та понять, пов'язаних з концертністю об'єднує значна міра умовності. «В концертності реалізується рівень професіоналізму в художніх галузях, затребуваність таланту, тобто те, що визначає генеральні напрямки державної культурної політики, які охоплюють всі сфери буття – від засобів масової комунікації, реклами та одягу до психологічного типу особистості» [159, с. 324].

Багатовимірність концертності є абстрагованим відображенням численних граней мистецького та й взагалі ментального буття людини у суспільстві та довкіллі. Ця множинність зумовлюється наявністю в свідомості кожної людської особистості ігрового компонента, як вродженої невіддільної властивості психічного світу. Зауважимо, що поряд з багатьма життєвими проявами, художнє втілення ігрового компонента, його реалізація у мистецьких формах є саме тим визначальним фактором, що підносить людську особистість на верхній щабель соціо-біологічної піраміди.

На різних рівнях матеріального та ідеального буття засобами музичної комунікативності концертність формує в суспільстві ментально-поведінкові моделі, які регулюються чотирма основними чинниками: духовна інтенсивність середовища, рівень економічної стабільності у державі, характер культурної інфраструктури та зміст освіти слухацької аудиторії.

Художньою інтерпретацією, персоніфікацією концертності було визнано **концерт** як окремий вид музичного мистецтва. Науковці відзначають амбівалентність концерт – жанру, що полягає у нерозривній єдності суперництва та згоди, тематичного протистояння та взаємодоповнюючого розвитку тези та антитези; зауважують, що ігрова амбівалентність історико ментально з'єднує концертування з карнавально-обрядовими формами мистецтва. У період середньовіччя концерт мав музично-інструментальний характер. На нього запрошувались лише члени аристократичних, знатних родин. Організовувався такий концерт для невеликої кількості запрошених і був закритим від сторонніх очей. Публічні концерти, як свідчать енциклопедичні видання, вперше відбулись

в другій половині XVIII століття і були суто музичними. Перші розважальні концерти з впровадженням продуманої програми були організовані в Англії. Проводилися вони в театрах, пивних барах зі сценою і в музичних залах готелів.

У концертній сфері відбиваються нинішні проблеми суспільного буття, масової культури, доступності адекватного гуманістичного мистецтва широким верствам населення, рівня професіоналізму у художніх галузях, затребуваності таланту, тобто те, що визначає генеральні напрямки культурної політики, що охоплює всі сфери буття, починаючи від засобів масової комунікації, реклами і одягу і закінчуючи психологічним типом особистості.

Із точки зору соціології та психології, концерт як мистецький жанр, сприяє встановленню емоційних зв'язків між людьми, задовольняє сенсорний голод, який безпосередньо пов'язаний з психофізіологічними властивостями конкретної особистості, а також менталітетом конкретних суспільних груп, інакше кажучи, публічне дійство, яке є потужним засобом соціокультурного впливу, виховання та розвитку комунікативних навичок. Хоча, як згадувалось вище, справжня комунікація відбувається в результаті збігу соціально-психологічних установок музиканта та слухача, а рівень комунікативних навичок слухача визначається його приналежністю до певної субкультури.

Водночас, концерт – одна з найбільш невизначених та складних для аналізу форма мистецтва. Вже перші спроби якось її конкретизувати стикаються зі складностями змістовного порядку. Особливо це стосується концертів військового оркестру. Що можна віднести до концертів? Виступи оркестрантів у залі перед публікою, яка уважно слухає концерт, виступ тих самих військових музикантів і з тією ж програмою на площі, аеропорті, супермаркеті (флешмоб) в ситуації рухомого потоку слухачів-перехожих, виконання того ж репертуару в рядах колони, що рухається, виконання програми на фронтових позиціях. Відповіді, однозначної не існує.

Об'єктивним визначенням для військового оркестру з позицій теорії комунікації, на наш погляд, буде наступне: концерт військового оркестру – це

завершена форма публічного виступу – виконання музичних творів за заздалегідь складеною програмою, в основі якої – обов’язкова позитивна ідея, власна драматургічна специфіка. Водночас це загальнодоступна форма культурно-просвітньої роботи із значним виховним потенціалом. Головна функція концерту – формування естетичних почуттів та смаку, залучення до світу прекрасного, виховання соціально адекватної самоідентифікованої креативної динамічної особистості.

Ефект концерту залежить від якості номерної драматургії, від створеної духовної атмосфери та витриманого ритму. Його постановка вимагає універсальних знань законів творчості та сутності різних жанрів.

Концертна культура сучасності репрезентує широкий спектр концертних жанрів і більшість їх входить до репертуару військових оркестрів. Сольний, концерт-дивертисмент, академічний, тематичний концерт, концерт-ревю, театралізований концерт, шоу, гала-концерт, концерт-шана – це жанри концертів, кожен з яких потребує самостійної програми, своєрідність яких визначається темою концерту, особливістю слухацької аудиторії, її естетичними запитами.

Останнім часом широкої популярності набули театралізовані концерти військових оркестрів, які влаштовуються у зв’язку з великими подіями політичного характеру, знаменними датами.

Не завжди помічаємо, але насправді, світ військової музики рясніє театральністю, демонстраційний візуальний елемент існує не тільки при видовищі повного симфонічного оркестру, який дихає як одне ціле, але й у картині сотні музикантів, що крокують в ногу.

У театралізованому виступі, поряд із концертними номерами різних жанрів, діють всі складові театрального мистецтва – слово, мізансцена, музика, колір, світло, просторова композиція, художнє оформлення (сцена і лаштунки), шуми тощо. Але якість, особлива атмосфера залежить не тільки від того наскільки вибудована в ньому логіка переходу від номера до номера. Справжня

позитивна духовна атмосфера створюється хвилями звучань військового оркестру.

Постановка театралізованого концерту вимагає універсального знання законів творчості, акустичної та структурної сутності різних жанрів. Специфіка організації програм таких виступів підпорядкована ідеї морального, ідеологічного, естетичного виховання спільнот усією багатовекторністю концертних засобів, тому над організацією театралізованого концерт-шоу працюють цілі команди фахівців.

Обмірковуючи вирішення концертних завдань, доводиться пам'ятати, що у сцени немає четвертої стіни, тому належить враховувати необхідність прямого звернення до глядача. Діалогова форма конференсу, приязна розмова, спілкування з глядачами, знання місцевих традицій і звичаїв – завжди очікують позитивні наслідки. Промовистим прикладом акцій такого типу стали блискучі концертні шоу військових оркестрів Києва, Одеси, Чернігова, Дніпра, Львова.

У контексті військового виконавства бувають й такі екстремальні ситуації, коли функція організації концертів покладається безпосередньо на військового диригента і тоді він повинен визначити тему, форму проведення концерту, узгодити дату, час і місце проведення концерту; скласти програму, розробити сценарій; переглянути відібрати і підготувати концертні номери; продумати текст конференсу і підготувати солістів; організувати рекламну кампанію, по можливості; підготувати і поширити запрошення; подбати про афіші; організувати технічне забезпечення концерту; провести репетицію, забезпечити лаштунки та їх обладнання, здійснити контроль за трансферами виконавців і учасників і, врешті, продиригувати концерт.

Щодо безпосередньо музичних обов'язків – необхідно висвітлити функцію диригента військового оркестру, як організатора та дешифратора музичних смислових кодів концертної програми. Зовні завдання диригента полягає в тому, щоб координувати між собою різні групи в оркестрі. На сцені музиканти сидять таким чином, що один одного часто не бачать і нечують, при цьому якщо

розійдуться в темпі – почнеться какофонія. Диригент повинен точно знати партитуру і завчасно показати вступ тих чи інших інструментів. Звичайно, музиканти і самі вміють рахувати паузи, та іноді кількість паузи вимірюються сотнями тактів. Щоб музиканти були скоординовані між собою, грали злагоджено, в єдиному темпі і настрої – для цього покликаний диригент.

Але його функція полягає не тільки в тому, щоб координувати між собою різні групи в оркестрі. Авторський текст це не непорушна даність, а лише точка відліку для створення власної концепції музичного твору; оркестр – не машина, а партитура – не точна інструкція до застосування, тому завдання диригента, маючи справу з авторським текстом, створити свою індивідуальну інтонацію, надати новий цікавий ракурс, нове звучання, тобто здійснити особисту інтерпретацію твору. У партитурі є позначення темпу, штрихів, деталей артикуляції і фразування, але це скоріше керівництво до дії, не мета, а засіб її досягнення, адже у кожного диригента музичний час пульсує по-різному, і артикулює він індивідуально. Інтерпретація здійснюється в межах, зумовлених композитором і для виконавця відносність музичного часу і решта виразових засобів є простором інтерпретації.

Перед репетиціями виникають питання: як найбільш яскраво розкрити художній образ і передати інформацію твору до якого б часу він не належав? Якими засобами і прийомами художньої виразовості?

Диригент змушений вирішувати ці питання разом з оркестрантами, тому що вони беруть участь в цьому складному процесі роботи над художнім образом твору. З кожної партитури потрібно «витягти» все найпотаємніше і найсокровенніше. Тому твір будь-якого майстра повинен бути чітко відпрацьований у свідомості диригента до найменших деталей задовго до того, як він почне репетиції з оркестром. Відповідно, репетиція – це процес наближення до внутрішнього задуму, і коли оркестранти тільки приступають до творчої роботи, у керівника вона вже давно інтелектуально закінчена. Розкриваючи партитуру на першій репетиції, диригент вже передбачає як

реалізувати музичну ідею, свій віртуальний музичний задум в реальне оркестрове звучання.

Пояснення своїх намірів музикантам для диригента – це, свого роду, сурдопереклад. Він повинен мовчки, тільки жестом, донести свої наміри оркестрантам – темп, нюанси, динаміку, характер музичної фрази, особливості балансу оркестрової фактури, які групи інструментів в даний момент більш важливі, які – менше. Цей невербальний спосіб комунікації за допомогою жестикуляції здійснюється не тільки руками, але і всім корпусом [159, с. 325].

Мова музики – це художньо-інтонаційне віддзеркалення національної ментальності і обов'язок кожного учасника оркестру включно з керівником – навчитися слухати і розуміти цю мову з метою стилістично адекватної інтерпретації конкретного музичного твору, засвоїти музично-естетичний «словник», адже за його допомогою відбувається осмислення музичного тексту, переведення його знаковості у емоційно-експресивно-ідеальну форму музичного сенсу, створеного сукупністю духовного та естетичного тезаурусу та музичного обдарування композитора.

При умові контрастного розташування високохудожніх номерів, які непомітно для публіки об'єднує певна гуманістична ідея, прослухана музика спонукає слухачів до продовження спілкування, обговорення вражень. Якщо слухачі задоволені набутих від прослуханих творів духовним досвідом, відчують емоційне піднесення, можна стверджувати, що сценарій концерту дав оптимальний результат і найвища ціль оркестрантів досягнута.

Про вірний характер виконання свідчить перш за все осмислена інтерпретація – творчий «переклад» запису-схеми музичного твору в реальні звукові образи.

Незмінне прагнення кваліфікаційного зросту вплинуло на зміст професійної освіти військових музикантів. У закладах вищої освіти для них було реформовано освітні програми значним розширенням блоку гуманітарних дисциплін, а у практичних заняттях, окрім технічної підготовки, акцентовано

увагу на евристичних та дискусійних методах навчання, напрацьовано значний обсяг сучасної методики військово-оркестрової підготовки. Як результат, протягом останнього тридцятиліття в Україні з'явилася нова генерація обдарованих ініціативних динамічних військових диригентів – випускників української школи військового диригування [159, с. 325].

Із появою нової генерації військово-музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття перейшло на новий етап свого розвитку в контексті національної та світової культур, ініціативи молодих військових музикантів виявили нові перспективи та мистецький потенціал концертної сфери.

Змінена політична ситуація країни відчинила кордони для українців і військові музиканти отримали можливість брати участь у міжнародних мистецьких акціях конкурсах, фестивалях, об'єднаних концертах, де своїми виступами неодноразово підтверджували високу фахову культуру і водночас мали можливість особисто знайомитись з досягненнями сучасного військового музикування. Населення Італії, Польщі, Франції, Німеччини, Нідерландів, балтійських країн, американського континенту радо вітало музикантів з України [159, с. 325]. Нагадаємо, світова військово-музична культура розвивалась століттями і тому містить численні творчі напрацювання, надзвичайно корисні для молодшої української військово-музичної школи.

Зокрема стало відкриттям те, що зарубіжні композитори віддавна вважали за честь створення оригінальної музики для військових оркестрів. Майстри світової популярності писали в минулому і пишуть сьогодні твори з військово-патріотичної тематики для таких колективів. Серед них Альфред Рід, Іда Готковські, Серж Лансен, Кеннет Елфорд, Едвард Елгар та Вільям Волтон – автори британських коронаційних маршів, Джакомо Мейєрбер – творець коронаційного маршу, автор популярних у США маршів Генрі Філмор, відомі німецькі та австрійські композитори Карл Тейке, Герман Людвиг Бланкенбург, Йоганн Готфрід Піфке, Йозеф Вагнер та Карл М. Цирер. Із військовими

оркестрами успішно працюють диригенти Джордж Буржуа, Фредерік Феннел, Джеффри Бренд, Георг Чернер, Іє Шу Хан та багато інших.

Слава про майстерність військових музикантів України випереджала їх і, незабаром, за участю музикантів Євросоюзу було започатковано практику обміну досвідом – військові оркестранти Європи Канади, Америки почали приїжджати в Україну і давати уроки майстерності, концерти, проводити показові заняття з диригування, організації репетиційної роботи, колоквиуми, тощо [159, с. 325]. Участь у міжнародних музичних святах та фестивалях дозволяє вирішувати завдання формування привабливого образу ЗСУ на міжнародній арені. Одночасно військові музиканти роблять свій внесок у зміцнення культурної ідентичності, що особливо важливо у посилюваному «діалозі культур».

Музиканти, які перебувають на дійсній службі в ЗСУ за допомогою своєї музичної майстерності, по суті, поглиблюють міжнародні відносини, підтримують моральний дух військ і почуття довіри та дружби між військовими України та громадянським населенням Європи та Америки.

Тактика інтерактивного творчого обміну військових музикантів значно розширила професійний світогляд українських військових оркестрантів, позначилась на характері і змінила структуру концертних програм. Модернізовані технології організації та постановок таких програм військових оркестрів приваблюють молодіжну та дитячу аудиторію, що активно сприяє їх ідейно-моральному та естетичному вихованню концертними засобами. Аналіз концертних програм останнього тридцятиліття свідчить про успішну реалізацію цієї тенденції [159, с. 325].

Особливо важливим і цінним видається послідовне методичне введення у концертні програми творів складної великої форми сучасних композиторів, адже саме завдяки їх звуковим хвилям відбувається глибинна інтелектуалізація свідомості слухачів [240, с. 84] та імпліцитно спрацьовує **просвітницько-виховна функція** концерту.

Очевидно, що на тлі нав'язливого інформаційного буму, притаманної середньостатистичному слухачеві інерції, опору до новацій, сприйняття музичних шедеврів процес непростий. Нераз навіть відвідувачі симфонічних концертів воліють почути знайому для них класичну, але популярну програму, ніж творіння сучасних авторів. Однак, цей принцип «я вас слухаю, а ви мене розважайте» діє лише в межах т. зв. легкої музики, яка, в свою чергу, є лише інтермедією у музичному космосі [159, с. 325], тому, прагнучи залучити, адаптувати сприйняття середньостатистичного слухача до незвичних, іноді неочікуваних звучань спровокованих шоківим змістом, військові музиканти включають у свої програми твори композиторів з нетиповим для нашої аудиторії образним підтекстом або ж класичні твори з нетрадиційними тембровими сполученнями.

Оскільки інструментування військової партитури не є сталим і допускає інструментальні заміни в творі, диригент вміє створювати барвисті звуки за допомогою палітри інструментів, яка постійно змінюється (специфіка військового концертування – змінна кількість інструментів у оркестрі), тому військова музика дає найкращий урок оркестровки та аранжування.

Оркестранти охоче опрацьовують перекладення для духового оркестру симфонічних творів Дж. Гершвіна, А. Дворжака, Р. Вагнера, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Дж. Россіні, М. Скорика, Б. Сметани, трансформують грандіозні симфоджазові партитури популярних саундтреків з комп'ютерних ігор та блокбастерів, пристосовуючи їх для виконання духовим оркестром, вводять у програми знамениті кросовери, які збагачують художній тезаурус слухача, привчають до незвичних акустичних сполучень класики і джазу, класики і латиноамериканських мотивів та ритмів. Так чи інакше, ця тактика завжди мотивована змістом сучасної музики, яка, спираючись, на історичні традиції, підключила нетрадиційні настрої та уподобання, в тому числі і негативні образи катастроф, катаклізмів, етичної нівеляції, прострації, психологічної та соціальної деструкції. Традиційні, пов'язані з біблійною тематикою образи та сюжети

набули нових трактувань, недопустимих у недалекому минулому, інтерпретацій. Зрозуміло, що такий контекст позначився на структурно і акустично модифікованій музичній мові. У окресленій похмурій панорамі змістовно насиченої «щільної» сучасної музики, концертна діяльність військових оркестрів, насамперед, тембрально і візуально здійснює функцію соціокультурного позитивного адаптора-провідника у світі кошмарів сучасної звукової образності.

Праця над будь-якою концертною програмою починається зі створення постановочної групи, в ідеалі туди повинні увійти режисер, сценарист, художник, звукооператор. В іншому випадку, все навантаження ділиться на наявних в штаті осіб, або найактивніших учасників колективу. Як правило, під час підготовки програми враховується важливість загальної атмосфери концерту, тому обмірковується і корегується мовна та літературна подача матеріалу, світлове рішення, супровід певних номерів слайдами або відеосупроводом, вносяться елементи шоу, адже слухна атмосфера підсилює вплив і окремого номера, і програми в цілому. Театралізована програма виокремлюється особливим завданням – обов'язково залучити глядачів у взаємодію, зробити їх об'єктивними учасниками концерту. Програма зовсім не обов'язково повинна складатися виключно з хітів. Важливо, щоб виконувана музика (або хоча б автори), були вже відомими слухачам, або викликати бажання з нею познайомитися.

Стратегічним концептуальним стрижнем укладання програм є патріотизм, поєднаний з тенденцією до використання якнайширшого спектру, різноманітного за жанровим нахилом та змістом творів. Європейський культурний досвід трансльований в українське військово-музичне середовище дав свої плоди, а інтенсивне розповсюдження українських музичних фестивалів та конкурсів стало стимулом для розвитку музично-виконавського мистецтва, яке демонструє позитивні тенденції: «тож, виявляючи артистичну допитливість та відвагу, військові музиканти вводять у свій концертний репертуар, доти не

популяризовані твори сучасної класичної музики, імена авторів якої вперше дізнаємось саме завдяки концертній практиці військових оркестрів. Це українські композитори Валерій Антонюк (Симфонія № 5 «Про війну»), Ірина Алексійчук («Колискові очерету» кантата-містерія в п'яти частинах для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру на вірші Олени Степаненко), Золтан Алмаші («Симфонієтта»), Олександр Яковчук (Симфонія № 8 «Нескорені» для великого духового оркестру), Юрій Шевченко («Ми Є!»), Едвард Кравчук («Концертіно для духового оркестру»), Сафет Джемалядінов оркестрова сюїта «Поранені пісні»), Борис Школовий (численні твори для військового духового оркестру), це музика зарубіжних композиторів, раніше зовсім невідомих в Україні – Бен Бьортт, Майк Хопкінс, Ренді Том, Чарльз Л. Кемпбелл, Крістофер Бойс, Ейтан ван дер Рін, Пер Холлберг, Річард Гімнс, Річард Кінг, Карен Бейкер Ландерс, Джордж Уоттерс II, Алан Роберт Мюррей, Майкл Сілверс, Уайлі Стейтемен, Лон Бендер [159, с. 326], Ф. Чесаріні.

Концертна практика військових оркестрів доводить, що можна досліджувати нові музичні засоби, не обов'язково шокуючи публіку, а майстерно толеруючи органічні форми музичної виразності з гіперсучасними, посправжньому єднати композитора та слухача. Прагнення донести музичний сенс засобами, знайомими слухачеві, нову музику – динамічну, часом шокуючу, але водночас доступну – саме ця традиція в контексті військово-музичної концертності набагато популярніша. І композитори з класичним вишколом охоче занурюються в експерименти, не гребуючи і популярними формами.

Отже, характеристику концертної діяльності вітчизняних військових оркестрів можна інтерпретувати як механізм, за допомогою якого інкрустується автентичне музичне мистецтво України, її культурний код у світовий соціокультурний простір [159, с. 326].

Як предмет концертної діяльності військових оркестрів, музика заслуговує на поглиблену науковою аргументацією характеристику. «Не існує іншої подібної магії, ніж магія музики, за силою впливу на людську душу. Музика

проникає далі, ніж може проникнути інше враження зовнішнього світу». Ці слова належать видатному індійському філософу, суфію, музиканту, поету, духовному гуру минулого століття Хазрат Інайят Хану. Безперечно, музика є очевидним важливим засобом духовного впливу на внутрішній світ людини. Вона здатна інтонаційно відтворювати найтонші відтінки та збуджувати почуття втілених у ній людських переживань, вона сприяє формуванню соціокультурних стосунків та установок, структурує когнітивні, ціннісні, регулятивні парадигми, є специфічним видом творчої діяльності, в якому людська свідомість знаходить акустично-семантичне втілення. Однак, причини цього не лежать на поверхні.

Протягом ХХ століття музична мова і форма здобули таких значних трансформацій, які дорівнюють перетворенням усього попереднього тисячоліття. Необмежена нормативними догмами, теперішня мова музики відображена у розмаїтті особистісних та соціальних відрухів.

У сьогоденній концертній діяльності військових оркестрів ЗСУ репрезентується якнайширший спектр виконавських можливостей. Саме тільки звучання такого оркестру надає будь-якій культурній, офіційній події, або події державного значення особливо яскравий колорит і значущість, незалежно від соціального статусу присутніх підносить, оптимізує соціальні реакції, викликає почуття морального піднесення.

Спираючись на історичні традиції, зміст сучасної музики підключив нові теми і образи (катастрофи психологічної та соціальної деструкції), а традиційні, пов'язані з біблійною тематикою образи та сюжети, наповнив новим смислом. Сьогодні музика – це універсальна мова настроїв, образів, емоцій та пристрастей. Вона виражає наші емоції набагато потужніше, ніж здатні висловити слова. Музика може передавати стан споглядання, насагу, зіткнення, перевтілення, наслідування, неконфліктні контрасти, взаємопроникнення (дифузія тематизму або форм), якісну зміну образу (сонатна форма, принцип монотематизму), паралельне існування (контрастний політематизм), мікрокосм людини (симфонізм Малера), людину у Всесвіті (метамузика Сильвестрова), конфлікт в

ім'я розбудови (естетика класицизму), конфлікт, що веде до деструкції (авангардні форми), розчинення Душі у природі (пасторальна музика), звабну експресію примарної зірки – ідеї Р. Вагнера. Існує звукова персоніфікація стихії як загрозової сили, і як уособлення натуральної краси. Цей ряд можна було б продовжувати, недаремно сучасні природознавці та філософи стверджують, що музичний світ – це своєрідне дзеркало Буття, а часопросторовий рух музики взагалі можна вважати еманацією прихованої сутності існування матерії.

Акустичний однострій військової музики як ніякий інший мистецький жанр, дарує заряд енергії та позитиву, у його просторі, по-перше – у властивостях системи звукових тяжінь послідовно реалізується екстраполяція земної гравітації, по-друге – дослідники, порівнюючи початкові тони обертонового строю, як домінуючих у інтонаційному складі військових жанрів, «”озвучували” органічні молекули та ДНК (трансформували електромагнітні коливання у акустичні). <...> Експериментально було доведено, що у контексті військової музики, на рівні обертоновості та темпоритміки існують співпадіння, об'єктивно закладених у Всесвіті звуковисотних пропорцій темперованого строю та психо-біологічної моторики (темпоритміки) здорового людського організму» [211, с. 65]. Відповідно, на рівні обертоновості та біомоторики допустимо вбачати взаємопроникнення, злиття об'єктивно закладених у Космосі звуко-висотних співвідношень темперованого строю та біоритміки здорового людського організму, інакше кажучи, спостерігається взаємопроникнення, дифузія земного і космічного начал. Мабуть цілком ймовірно, що музичні закономірності містяться в самій основі наших відносин зі світом, і є глибокий сенс у тому, що, перебираючи наші «сердечні струни», музика допомагала нам встановлювати емоційний контакт з іншими людьми і взагалі з усім сущим.

У зв'язку з тим, можна позиціонувати музичні твори як своєрідну космічно-акустичну гру, яка продукується інтелектом людини, і яка, до того ж, багатьма своїми параметрами перетинається з математичними іграми. Матеріалізується ця гра щоразу конкретним музичним твором, завдяки

людському мисленню як процесу і думці як результату цього процесу. Саме таким чином музику інтерпретували у своїх творах видатні мислителі-письменники XIX–XX сторіч, коли літературний формотворчий прийом був основним ідейно-художнім принципом втілення авторської ідеї, філософського осмислення морально-етичних і соціальних категорій: Ернст Теодор Гофман («Життєва філософія кота Мура»), Томас Манн («Доктор Фауст»), Герман Гессе («Гра в бісер»), Іван Франко («З секретів поетичної творчості»), Мілан Кундера («Порушені заповіді»), Йоган Гейзінга («Осінь Середньовіччя»).

Очевидно, що оскільки засоби музичної виразності – звук, ритм, тембр та ін. перетворюються у музичну мову лише у контексті конкретної доби, її герменевтичного поля, то для повного розуміння смислових аспектів музичного твору необхідно володіти знанням семантики не лише стилістичних особливостей цього твору, але й знанням особливостей жанрової специфіки доби, у яку з'явився цей твір. Хоча, через певні звукові вібрації та їх послідовності, деякі універсальні звукові втілення психічних та фізичних процесів існують понад часом. Тут мається на увазі інтонаційні висхідність, нисхідність, поступенність, стрибкоподібність, хвилеподібність звукових кроків, ущільненість, розрідженість фактур, висота, діапазон, регістр викладу, тобто просторові координати звукового контексту. Існують і часові координати музики, до них належать загальний час звучання твору, агогіка і артикуляція звуків.

Особливо високим рівнем сугестивності та комунікативними властивостями військова духовна музика вирізняється саме завдяки своїм фізико-акустичним властивостям. Наприклад, помічено, що прослуховування джазової чи класичної музики у виконанні духового оркестру створює підсвідомістю людини неконтрольоване відчуття приналежності до успішних та багатих людей.

Ритмічно-темброві властивості військового оркестру спричиняють одностайне емоційне піднесення більшості слухачької аудиторії, незалежно від інтелектуального статусу кожного із слухачів. Ця одностайність, сформована

тисячолітньою участю військових оркестрів у публічних акціях парадах, плац-парадах та процесіях, сформувала регулятивні властивості військової музики, які спонукали позасвідомі рухові реакції і стали віддзеркаленням фізіологічних властивостей людської спільноти – синхронного тілесного руху.

Розглянемо деякі приховані аспекти психофізичного впливу музики на людей, які позасвідомо трансформуються у соціальні реакції. Доведено, що завдяки впливу тембру та темпу військової музики на психофізіологічний стан людини відбувається за принципом **резонансу** емоційно-психічні та гормонально-ферментативні зміни в організмі людини [255, с. 59]. Вплив музичної темпоритміки допомагає швидше зануритись у змінені стани свідомості. Справді, «темпоритм, як знакова домінанта військової музики створює своє, особливе поле впливу на реакції людини. Вплив цей діє у кількох аспектах, зокрема:

- **емоційно-динамічний**: <...> Емоційність і мислення тут звільняються від участі у процесі реагування, віддаючи пріоритети тілесній моториці;
- **рефлексивно-медитативний**: вплив музичної темпо-ритміки допомагає швидше зануритись у змінений стан свідомості;
- **сугестивно-трансовий**: темп, який у два-три рази повільніше серцевого, здатний ввести людину в стан трансу;
- **музично-інтонаційний**: діатонічний, ангемітонний (безпівтоновий) склад мелодії, гармонія, базована на класичній тріаді T-S-D, тобто акордиці, детермінованій початковими тонами обертонового ряду і субординацією щаблів, де послідовно діє система звукових тяжінь» [211, с. 65].

Найкраща ілюстрація прямого зв'язку стану людини з темпоритмічною структурою музики – барабанний бій. У ході експериментів, які були проведені в групах добровольців (30–120 чол.), було зроблено відкриття, що коли темп досягає або перевищує швидкість биття серця (130–140 ударів на хвилину). Монотонне звучання барабана, у вигляді відбивання простого ритму, здатне пробудити неконтрольований тілесно-руховий аспект реакції людини (змусити

танцювати тіло – «тіло в танок пустилося»). Натомість повільний темп, здатний ввести її в стан трансу. Тобто ступінь внутрішньої розкнутості зумовлюється співвідношенням внутрішніх (емоційно-образних) і зовнішніх (активних рухових) реакцій на звучання барабанів у енергійних ритмах. Реакція на ритмізоване звучання духових на рівні підсвідомості на людину як на окремого суб'єкта, справляє враження спільності з гуртом, певним соціумом і, як похідне – **відчуття захищеності**.

«Вважається, що вухо є основним органом, через який музичний звук заносить інформацію у мозок. Але існують ще деякі анатомічні особливості для прийняття звукових хвиль. Так кістки людського черепа є мембраною, через яку звук входить безпосередньо до мозку. Дослідження музичних впливів виявили, що навіть шкіра диригента є провідником звуків у організм. Експерти знайшли, що музика впливає на гормони, які пов'язані з емоційними реакціями, такими, як почуття радості і тривоги, прояви хоробрості та мужності. Медичні спостереження довели, що під впливом звучань військової музики виникають стійкі позитивні результати, зокрема, активізуються захисні сили організму, вмикаються механізми, що оптимізують надходження кисню до життєво важливих органів, підвищується тонус серцево-м'язевого насосу, відбувається активізація імунітету [246, с. 144].

«При прослуховуванні музики, яка доставляє задоволення, сповільнюється пульс, посилюються скорочення серця, знижується артеріальний тиск, розширюються кровоносні судини. Музичне задоволення – це відчуття піднесення, яке викликане прослуховуванням комплементарної, резонансної даній людині, музики. Воно є результатом вивільнення ендорфінів – «власного опіуму», що знімає біль та викликає природний підйом енергетики організму. При подразнюючому характері музики серцебиття частішає і слабшає. Музична стимуляція зменшує час рухової реакції, підвищує лабільність зорового аналізатора, покращує пам'ять і відчуття часу, оживляє умовні рефлексії. Уповільнюючи темп музичного твору, або прослуховуючи більш повільну

музику, можна поглибити та сповільнити дихання, дати людині можливість розслабитися. Більш глибоке дихання у повільному ритмі є оптимальним, адже сприяє спокою, контролю емоцій, поглибленню мислення та кращому метаболізму» [225, с. 37–38].

Попри вплив музики на гормони, які пов'язані з емоційними реакціями, основні ефекти, вона справляє через нейросистеми. Зокрема, вважалося, що нервові клітини не здатні відновлюватись. Відкриття останнього двадцятиліття довели, що це помилка і вся справа лише у дефіциті нових свіжих позитивних емоцій. Якщо людина веде активний розумовий спосіб життя, привносить нову інформацію і засвоює її, то вона постійно напрацьовує нові нейронні взаємозв'язки – мікромережі.

Універсальність музичної мови і її комунікативні властивості можна спостерігати навіть у музично неосвічених слухачів. Із досвіду автора – якщо елементи запропонованої музики стабільні та їх зміни передбачувані, вона викликає релаксацію слухачів, тоді як при постійній значній варіабельності (видозміні) музичних параметрів, їх раптовій непередбачуваній зміні, у слухачів виникає стан збудженості, тривожності.

Зауважено, що потенційними **елементами стимулюючої музики** є: непередбачувані зміни темпу, непередбачувані чи раптові зміни обсягу, ритму, тембру, висоти, гармонії, музичної фактури, раптовий дисонанс, несподівані акценти, неприємні тембри, раптові зміни динаміки або темпу *accelerando* – *ritardando*, *crescendo* або *diminuendo*, несподіване переривання музики. Додамо, що активуючий вплив на людину створює, в основному, музика в темпі *allegretto* і *allegro*. Потенційні елементи релаксаційної музики – звучання частот 600-900 Гц, співуча, протяжна, але динамічна мелодія; гучність менше 65 дБ з невеликими змінами, стабільний темп (60-80/хв); стабільність чи поступові зміни обсягу, ритму, тембру, висоти та гармонії; постійна фактура, передбачувані гармонічні модуляції, відповідні каденції, передбачувані мелодійні лінії,

повторення музичного матеріалу, стабільність структури та форми музики, приємний тембр, незначні акценти.

Отже, музика, різноманітність нюансів якої, «в обхід розуму», може створити настрій, може передавати нескінченний ряд почуттів та настроїв. До того ж, слухання інструментальної музики високодуховного змісту, гуртовий спів, у цьому ряді і гра духового оркестру – це, зовні непомітна, праця над спорудженням нової мікромережі, що пов'язує свідомість особистості з тим розумінням високої духовності, яке закладено у смисл музики. Суголосна її зміна парадигми свідомості, на наш погляд, змінює навколишній простір, де за принципом резонансності реалізується все. Адже, при бажанні щось змінити в житті, спочатку з'являється думка про це, створюється ідеальний образ і особистість стає випромінювачем енергій, які викликають енергетичний резонанс у просторі, при цьому рефлексуючи, людина сама трансформується, стає іншою особистістю. Таким чином, втілюючи високі художні образи у життя, отримуємо змогу змінити його на краще. Втім, щоб відбулися внутрішні трансформації, зовсім не обов'язкове активне фізичне включення в музику (хоча воно і може підсилити ефект). Якщо мелодія викликає в тілі приємні вібрації, досить звичайного її прослуховування для того, щоб наше «Его» зменшилося. Як наслідок, група, в якій більше солідарності і менше внутрішніх чвар, має більш високий шанс процвітання.

Однак, попри інтуїтивне сприйняття музики, професійні музиканти та освічені слухачі реагують на музику справді, як на конкретизовану мову, і відбувається це завдяки тому, що протягом соціокультурної еволюції у герменевтичному полі професіоналів-музикантів сформувався справжній лексикон семантичних знаків, символів та емблем що «сприяє формуванню й вдосконаленню “мистецтва беззвучно чути музику”» [212, с. 9]. Наприклад, «чотириголосний акордовий (хоральний) виклад створює ефект згуртованості, єдності у певній позитивній ідеї, оскільки історично і структурно він пов'язаний з церковним хоровим співом й військовою гуртовою піснею» [212, с. 20].

Низхідний або висхідний напрямок руху голосів «від початку твору містять свого роду, проєкт подальшого розвитку музичного образу. Початкові акорди твору можуть вказувати на характер і домінування певних прийомів у розвитку, тональний план й тривалість форми. Наприклад: частий повтор акордів, зокрема звуків тоніки, створює ефект впевненості, стабільності і, поряд з тим, статичності. Натомість перевага нестійких звуків сприймається як стан напруження, неспокою, динамізації, прагнення подальшого розвитку.

У зв'язку з мелодичним положенням історично склалась така семантична характеристика ступенів ладотональності, які входять у склад акордів і розташовані у мелодії:

- мажорний III ступінь, що сприяє відчуттю особливої ясності, “насолоди”, повноти почуттів, світлого піднесення;
- мінорний III ступінь, протилежний мажорному <...> втілює “тривалу печаль”, “вкрай суворий”, “відверто трагічний”. У контексті тонічного тризвуку ці ступені мають незмінну якість вражальності;
- мінорний VI ступінь, який не переходить у V, асоціюється з відчуттям “гострого невдоволення”;
- мажорний VI ступінь справляє враження відпруження, “тривалого приємного очікування”, створює ефект спалаху “солодкого” передчуття;
- мінорний VII ступінь – натуральний, будучи м'яким дисонансом, служить втіленням почуття тихої скорботи;
- мажорний VII ступінь сповнений енергії, “оптимістично” підносить настрій спрямуванням вгору до тоніки» [212, с. 19–20].

Ще одним зразком звукової екстраполяції соціальної комунікативності є наступне: «Еволюція фактури є безпосереднім відображенням і наслідком різних шляхів розвитку музичного мислення. <...> фактура є втіленням трьох вимірів музично-акустичного простору твору: висотно-регістрового, часового (тривалість звучання) і просторового (загальний діапазон). <...> чотириголосний одночасний вертикальний виклад усіх звуків акорду викликає враження єдності,

створює ефект однотайності у реакції на певну ідею» [212, с. 22]. Згідно вищесказаного, розуміння конструкції мелодичного і гармонічного змісту – одна з найхарактерніших ознак грамотної інтелектуально-стильової інтерпретації розумного професійного виконавця.

Нервові зв'язки, що виникають у мозку під час прослуховування музики, стимулюють його для розвитку в інших сферах людської комунікації. Музика стимулює процес навчання, тобто, людина, яка слухає її, більш схильна до сприйняття художньої інформації, удосконалення пам'яті, уваги і навіть до вміння формулювати свої емоції словом. У порівнянні з тими, хто не має музичної освіти, музиканти краще сприймають мову в шумному оточенні, мають кращі пізнавальні та сенсорні можливості. На думку вчених, ефект від занять музикою можна порівняти з впливом фізичних вправ на форму тіла людини. Отже музика – це ресурс, який робить людину більш досконалою, гармонійною, підвищує соціальну активність, полегшує формування нових відносин і установок, дає емоційну розрядку, забезпечує регуляцію емоційного стану, полегшує усвідомлення власних переживань, конфронтацію із життєвими проблемами.

Аналіз сканування мозку виявив цікаві закономірності. Люди, котрі більше практикують співчуття, як правило, мали значно вищу його активність при прослуховуванні музики, яка їм подобалася. Вони також мали більш високу активність у тих частинах мозку, які пов'язані з обробкою соціальної інформації – наприклад, коли ви намагається зрозуміти точку зору іншої людини або те, що вона може відчувати». На думку американського дослідника музики як провідника соціальних емпатій Захері Уолмарка та його колег, результати експериментів доводять, що вона опрацьовується тією самою «нейронною архітектурою», що використовується для співпереживання та інших соціальних завдань, і що музика, ймовірно, допомагає нам орієнтуватися у нашому соціальному світі. Коли людина слухає чи практикує музику, це, по суті,

соціальне залучення. Схоже, що люди, які більш чутливі до соціальних стимулів,чують музику так, ніби у віртуальній присутності іншої людини [279].

З урахуванням усього вищесказаного, у сучасному цивілізаційному просторі музику можна вважати медіатором особистісного та соціокультурного функціонування суспільства, що оптимально втілюється у концертній стратегії військових духових оркестрів.

3.3. Характеристика репертуару військових оркестрів, його жанрові трансформації

Соціокультурна ситуація сучасної України характерна тим, що знаходиться у процесі трансформації: від проросійської моделі культурного життя до вільного розвитку і відкритості світовим тенденціям, напрямкам і стилям, це забезпечується конституційною свободою України, де говориться наступне: «свобода літературної, художньої, наукової і технічної творчості, захист інтелектуальної власності, авторських прав, моральних і матеріальних інтересів, що виникають у зв'язку з інтелектуальною діяльністю у вказаній галузі» [122].

За часів незалежної України розвиток українського військово-музичного мистецтва переживає новий щабель розвитку, відділяючись поступово від російської імперської традиції. Відбувається кардинальна жанрова трансформація та зміна репертуару для військових духових оркестрів. У запровадженні архаїчних національних інструментів у стандартизований на європейський оркестровий склад, у динаміці ситуативної концертної мобільності, традиційно багатонаціональному складі виконавців військових оркестрів можна вбачати *об'єктивні художньо-організаційні інновації* військових оркестрів, що знайшли свій відбиток у репертуарних характеристиках військових духових оркестрів України.

Сьогодні військові оркестри вже не відіграють ключової ролі на полі бою. Проте їхнє значення для армії та країни незаперечне. Музиканти збройних сил

усього світу виступають на численних спеціальних заходах, від державних і національних церемоній до візиту глави закордонної держави. Інші випадки, коли військові оркестри виступають, включають військові огляди, заходи зі зв'язків з громадськістю та військові розваги.

Останнім тридцятиліттям в Україні ряд міжнародних військових культурно-просвітніх заходів – відкриття західноєвропейських кордонів, активізація зарубіжних гастролей вітчизняними військово-оркестровими колективами, обмін оркестрами, участь у музичних фестивалях і конкурсах Польщі, Болгарії, Франції, Італії, Німеччини США та інших збагачували мистецький світогляд військових музикантів. Культурні дифузії оновлювали у військових оркестрантів не лише художню картину світу, але й професійний тезаурус, а визнання зарубіжною публікою високих художніх властивостей українського репертуару формували почуття професійної гордості та самодостатності.

Військовий оркестр виконує різноманітну музику. Гімн держави, патріотичні пісні, різноманітні концертні марші, музика духового оркестру та аранжування оркестрових композицій – усе це є обов'язковим у репертуарі військового оркестру. Виконання національного гімну для голови держави, який відвідує країну, є важливою частиною роботи військового оркестру в Збройних Силах України. Одне з перших вражень, які відвідувач почує, побачить і відчує, це вплив військового оркестру, який виконує гімн твоєї держави. Отже, гордість нації відображається в шані, наданій бажаному гостю.

Переосмислення структури і завдань військових музичних колективів відбувалося поетапно. Необхідно було вивільнитися від адміністративних стандартів, накиннутих тоталітарними системами та режимами і, як уже згадувалось, осмислити та опрацювати організаційно-ідеологічну реструктуризацію війська на національно-патріотичних засадах, в контексті яких військово-музичне мистецтво здобуло б широкий спектр функцій та громадських впливів.

У Положенні про її організацію військово-оркестрову службу України вказувалось, що «військово-оркестрова служба передбачає, по-перше, досконале виконання стройового репертуару, музики військових ритуалів» [194], адже це надає їм тієї форми, яка яскраво виражає зміст ритуалу, привносить у його виконання ритмічність, урочистість, піднесеність, відтак, надихає військовослужбовців та посилює їх корпоративну єдність. По-друге, на військово-оркестрову службу покладається місія патріотичного виховання військовослужбовців засобами музичного мистецтва.

В. Деркач пише: «Розбудова Збройних Сил передбачала радикальні зміни у репертуарній політиці та вимагала вирішення такої важливої справи, як забезпечення військових ритуалів своїм національним музичним матеріалом» [63, с. 13].

Поняття «репертуар» має дуже давнє історичне походження, яке губиться у глибині віків. У музичне мистецтво воно, правдоподібно, прийшло безпосередньо з театрального мистецтва – з опери. Саме слово, згідно довідникових видань, безпосередньо, французького походження і означає «список». Зміст цього поняття – це наявність мистецьких творів, як оперних, так і оркестрових, які входять до складу виконавської практики конкретного мистецького колективу.

Сучасний зміст поняття «репертуар» передбачає певний обсяг творів різного жанру, наприклад: оперні, музично-театральні п'єси, твори для інструментальних ансамблів і оркестрів, які входять у виконавську практику певного мистецького колективу.

У сфері цивільної музики репертуар не передбачає будь-яких обмежень щодо змісту творів, їх ідейної спрямованості та інструментальної реалізації. Проте спостереження свідчать, що у створенні репертуарів театральних колективів дотримуються певних тенденцій у підборі творів до нього. Часто ці обставини зумовлені наявністю видатних солістів, їх виконавських можливостей, або кваліфікаційним рівнем майстерності інструментального

колективу. Найбільш послідовно це помітно в діяльності оперних театрів та цивільних оркестрів. Зауважено, що італійські оперні театри обирають твори драматичного ухилу, переважно, з історико-соціальними мотивами, наприклад «Набукко», «Ріголетто» Дж. Верді. Деякі фрагменти з таких опер стали сьогодні т. зв. хітами. Французькі театри схильні до постановок, котрі пов'язані з філософськими темами античних міфів («Медея», «Альцеста», «Орфей» тощо), що свідчить про те, що вже у кінці XVI – на початку XVII століття в опері актуалізується питання соціального героїзму, соціальної пригніченості, наприклад: непокори жінки традиційним патріархальним звичаям (подібні теми актуалізуються у живописі, балеті цього часу).

Подібна ситуація спостерігається як у театральній класичній музиці, так і у цивільному виконавстві, тобто репертуар кожного інструментального колективу запроваджує виконання творів певного жанру (симфонії, камерні ансамблі: квартети, квінтети), або супровід вокальних творів. Тобто спостерігається певна жанрова специфіка, притаманна тому чи іншому виконавському колективу.

Цілком інакші творчі устремління притаманні творчості військових оркестрів. Їхню виконавську практику характеризує жанрова поліфонічність. Це означає, що до репертуару таких оркестрів можуть входити твори класичної, популярної розважальної музики, церемоніальної (парад), нарівні із обов'язковою організаційною традиційно-ритуальною, а також інструментальний супровід співу і твори для малого складу виконавців (інструментальні ансамблі).

Репертуар військових оркестрів відзначається значною жанровою та ситуаційною строкатістю, що і забезпечує не тільки виконавську мобільність його у підборі творів для чергової програми виступу (непередбачувані зміни слухацької аудиторії, концертного майданчика, освітлення, сигнал тривоги, тощо), але й організаційну оперативність щодо інструментального забезпечення, кількості і складу військових виконавців.

Це реалізується таким чином. Якщо в репертуарі оркестру є інструментальні перекладення оригінальних творів, то використовується підміна авторського автентичного інструментарію. Така властивість (мобільність) спонукає збагачувати репертуар щораз новими творами, а це значно розширює соціальну функціональність військово-духового оркестрового виконавства, тобто мотивує збагачення репертуару новітніми високохудожніми творами, сприяє розширенню сфери впливу просвітницької та виховної функцій, стосовно як реципієнтів, так і виконавців. «Не тільки народна музика, але й жанри розважальної музики зарубіжжя, деякі з яких були просто заборонені за часів СРСР, такі як поп, техно, фанк, нова хвиля, рок, поп-рок, фолк-рок, панк-рок, геві-метал, реп, ігрові саундтреки, політичний хіп-хоп, джаз, кроссовер, електромузика включено у концертні програми і позитивно сприймаються як молодим поколінням, так і слухачами середнього віку» [159, с. 326]. Через репертуар відбувається віддзеркалення боротьби українського суспільства за проєвропейський курс, захист кордонів від окупаційних російських військ.

Так як первинними завданнями військово-музичних підрозділів є стройова, суспільно-церемоніальна, концертно-виконавська, культурно-освітня та міжнародно-репрезентативна функції, виникла потреба забезпечити військові духові оркестри відповідним українським репертуарним матеріалом. Тому за часів Незалежності, підтримуючи кращі напрацювання вітчизняної військової музики, композитори незалежної України, військові диригенти, музиканти та викладачі кафедри музичного мистецтва Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного здійснили вагомий внесок у розвиток та збагачення репертуару військових оркестрів високохудожніми творами, які стали потужним засобом патріотичного виховання військ та актуального ідейно-національного виховання громадянського суспільства.

Серед сучасних українських композиторів, які пишуть для духових оркестрів, є творчість народного артиста України Левка Колодуба, «...який написав для духового оркестру цілу низку оригінальних творів, зокрема, сюїту

“Фрески стародавнього Києва”, “Ескіз в молдавському стилі”, “Святкову увертюру”, “Українську карпатську рапсодію”, сюїту “Сільські вечорниці”, “Епічне концертино” для труби та оркестру, Концерт для тромбона та оркестру, “Грають валторни, грають тромбони” та інші» [63, с. 17; 137].

У 2016 році заслужений діяч мистецтв України Олександр Яковчук написав Симфонію №8 «Нескорені», яку присвятив воякам антитерористичної операції на Сході України та подарував для виконання Заслуженому Академічному Зразково-показовому оркестру Збройних Сил України [263]. Композитор багато років тісно співпрацює із Збройними Силами України – Заслуженим Академічним оркестром України та Зразково-показовим оркестром Збройних Сил України. Більшу частину його творчого доробку складають твори національно-патріотичної та військової тематики, що є значним внеском у справу військово-патріотичного, культурного та естетичного виховання військовослужбовців Збройних Сил України, розбудови та розвитку культурної спадщини нашої держави.

Серед авторів перших маршів на теми січових та повстанських пісень був Богдан Михайлович Сапелюк, інженер за фахом, музикант за покликанням. Серед аранжувань для професійних та любительських складів духового оркестру, зокрема оперних увертюр, арій та сцен, концертних творів для солістів-вокалістів та інструменталістів в супроводі оркестру, він написав українські марші для духового оркестру. Як згадує Богдан Гриньовський, Б. Сапелюк власним коштом копіював партитури і навіть голоси, щоб роздавати усім бажаючим: в Тернопіль, Івано-Франківськ, Херсон, Павлоград, на Київщину, в Закарпаття, Крим. У 2006 році вийшов збірник партитур для духових оркестрів «Українські марші» під редакцією заслуженого діяча мистецтв України Шоти Чіхладзе, де надрукована партитура славнозвісного маршу «Калина пам'яті».

Також серед найвідоміших авторів є Д. Антонюк, С. Войтюк С. Гаспарян, Б. Гриньовський, О. Кабаченко, О. Морозов, В. Патрін, Б. Сапелюк, І. Чирка, Б. Школовий, які не обмежилися написанням лише військових маршів та

стройових пісень, а зробили значну кількість аранжувань народних, естрадних пісень та творів класичної музики [63, с. 17–18].

Закони України «Про культуру» [87] та «Про внесення змін до деяких законів України щодо підтримки національного музичного продукту та обмеження публічного використання музичного продукту держави-агресора» [88] стосується так званого «акустичного насильства», що спричиняються відтворенням музики та фільмів у громадському транспорті. Особливо це стає неприпустимим умовах російсько-української війни, тим паче її активної фази [88]. Важливими у репертуарній політиці стали пісні періоду Революції Гідності та антитерористичної операції [170; 192; 238].

Музична лексика репертуару військових оркестрів збагатилась інтонаціями зарубіжної естради, американського джазу, саундтреками комп'ютерних ігор, що в значній мірі позитивно вплинуло на виконавську інтенцію оркестрантів, стимулювало імпровізаційність, пошуковість нових звукотворчих тембральних прийомів та інструментально-технічних удосконалень.

Саме у такий спосіб відбувається позасвідомий процес соціалізації не тільки слухачів, але й самих виконавців.

Особлива мобільність вирізняє виконавську політику військових оркестрів незалежної України. Цьому сприяють пасіонарні події останнього тридцятиріччя (Майдан, війна). У зв'язку з останнім, репертуар військових оркестрів збагатився значною кількістю пісенного матеріалу на військово-патріотичну тематику («Ой у лузі», «Байрактар», «Не відступати», «Ми вистоїмо»).

Необхідно зауважити, що знаковою рисою репертуарної політики українських військових оркестрів є тенденція до оригінального індивідуалізованого репертуару для кожного музичного колективу, що і відрізняє виконавство військових оркестрів від виконавства цивільних музичних колективів. Це виявляється в тому, що якщо в цивільних колективах той самий твір може виконуватись різними виконавськими колективами, то у репертуарній

традиції військових оркестрів сучасної України спостерігається прагнення індивідуалізації репертуару.

У цілому репертуарна політика українських оркестрів керується основними засадами директиви, яка ще на початку доби Незалежності визначила основні напрямки та типи їх функціональності діяльності [67]. Звичайно, час (історико-політичні, соціокультурні зрушення) вносить свої корективи. У зв'язку з трагічними подіями військової ситуації останніх років, зменшилась кількість оркестрів в країні, деякі високопрофесійні солісти загинули на фронті. Тим не менше, військові оркестри продовжують свою виконавську діяльність, щоразу оновлюючи форми та програми своїх публічних виступів, нехтуючи небезпекою, а іноді і жертвуючи власним життям [180].

Високе патріотичне піднесення в народі спричинила величезне піднесення у галузі народної масової пісенної творчості або появи новітньої інтерпретації народних пісень. Тож не дивно, що для сучасного репертуару військової музики України характерне збагачення музичної мови інтонаціями міських романсів та масових пісень сучасної української та зарубіжної естрадної музики. Оригінальним проявом трактування змісту репертуару стало застосування новітнього жанру – кросоверу. Це жанр вокально-інструментальної музики, що поєднує в собі риси іспано-італійських пісень ліричних та оркестрування. До прикладу: Р. Леонкавалло та Д. Пуччіні (Ф. Мерк'юрі «Барселона»).

Завдяки введенню таких творів у репертуар, відбувається ознайомлення широкої аудиторії слухачів із сучасним інтонаційним словником. Цьому сприяє і те, що видатні співаки дуже часто супроводжують свої виступи військовим оркестром (О. Білозір, П. Зібров, Н. Матвієнко, В. Павлік, О. Скрипка).

Репертуар вітчизняних військових оркестрів став відповіддю на соціальний попит. Паралельно, на ґрунті національної музики військові музиканти створюють новітні жанри, зокрема, український реп. Звичайно репертуари оркестрів, особливо Президентського та Почесної варти, спрямовані на виконання представницьких функцій, що формує особливості їх

виконавського репертуару (як, наприклад, виконання великого переліку гімнів різних країн світу).

Найчастіше репертуар військових оркестрів складається з творів, котрі мають мотивуючий характер. Переважно домінують пісні, у яких тексти підтримують бойовий дух військових та населення. До уваги беруться пісні патріотичного настрою, з доступними і лаконічними текстами. Причому, найбільш позитивне реагування відбувається на твори швидкого темпу та веселого характеру. Відомо, що стильові смаки слухачів дуже різноманітні (поп, джаз, класична музика і т. д.), та найбільшої популярності здобуває рок. Мабуть, глобальна урбанізація та технократія буття висувають енергетику потужності як духовну та естетичну цінність і естетика ініціює перехід до «нової простоти», до виконання більш прямолінійного. Чуттєве у виконавстві починає відтісняти емоційну витонченість. Ймовірно, саме з цим пов'язана домінантність потужної енергії руху у виборі творів для репертуару.

Тим не менше, найбільші симпатії вояки віддають українським пісням рідною мовою. Про це свідчать опитування захисників після концертів у прифронтовій зоні. Вони вважають, що це можливість відчувати єдність і силу у мовному плані. Увагу до пісень, що підтримують бойовий дух у військових, а також місцевого населення, відзначають і військові командири. «До уваги беруться пісні патріотичного настрою, з доступними і лаконічними текстами. Тому цінним моментом вважаю обробки саме народних пісень чи сучасних хітів україномовних гуртів» [158].

Адекватний репертуар спирається на історично багате підґрунтя напрацювань і традицій тих форм діяльності, які ведуть свій початок від військових формацій, що існували в умовах бездержавності, від кращих національних музично-мистецьких здобутків доби козаччини, військових підрозділів армії УНР, УСС, УГА та УПА. У теперішній час він спрямований, відповідно на відродження й розвиток національної культури України.

«В силу щоденних потреб, оркестрова музика вимагала маршового характеру, якому відповідали назви творів: “Перший Стрілецький Похід”, “Другий Стрілецький Похід”, “Стрипа-марш”, “В дорогу”, “Їхав козак за Дунай”, “За Україну” та ін.» [249, с. 139]. У теперішній час він спрямований, відповідно, на відродження й розвиток національної культури України. «Стрілецька пісня та музика для духового оркестру – це цінний внесок в українську музичну культуру. Вони були і залишаються важливим національно-виховним чинником молодого покоління українських захисників, особливо у нинішній період широкомасштабного військового вторгнення рашистських військ в Україну» [249, с. 139].

«Неможливо не відзначити ще одну визначну мистецьку подію параду до Дня незалежності України, що відбувся 24 серпня 2018 року, – це спільне виконання гімну ОУН, який має назву “Марш українських націоналістів”, який написаний у 20-х рр. ХХ ст. на слова Олеса Бабія. Авторство музики приписують Омеляну Нижанківському, хоча документальних підтверджень цьому немає. У 1932 р. ця пісня затверджена Проводом ОУН як гімн організації. І лише на початку 2017 р. цей твір було реанімовано відомим виконавцем Олегом Скрипкою і групою українських музикантів. Та 24 серпня 2018 р. на військовому параді до Дня незалежності України, прозвучав адаптований до сучасних умов варіант пісні. Тепер він називається “Марш нової армії” і став неофіційним гімном Збройних Сил України. Надзвичайної урочистості і виразності йому надало виконання твору зведеним хором і оркестром провідних військових колективів України: Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України, Державної прикордонної служби України та Національної гвардії України та ін. Так музичні традиції армії продовжують своє існування і в наш час, і ми пишаємося цим» [143, с. 110; 167].

Ще однією характерною рисою репертуару сучасних військових оркестрів України є залучення творів т. зв. симфоджазу (Дж. Гершвін «Рапсодія в стилі

блюз», Ф. Мерк'юрі «Богемська рапсодія»), саундтреків з кінофільмів та популярних мультфільмів.

У такому контексті ще однією наріжною проблемою повстало завдання створення **національної** спеціалізованої знакової системи спілкування керівників військово-музичних підрозділів. Для військових оркестрів це означало створення комплексу голосових сигналів та універсальної кодової системи символічних знаків – спеціальних беззвучних жестів та прийомів для візуалізації контакту військового диригента з оркестром та контакту поміж музикантами [243].

Сучасні професійні цивільні композитори, військові диригенти та музиканти України, розвиваючи кращі світові традиції, здійснили великий внесок у розвиток військової музики, яка стала потужним засобом патріотичного виховання військових. Військова музика збагачується інтонаціями сучасних народних і масових пісень, що призводить до оновлення її мелодики. Уніфікація партитури змінюється пошуками оригінальних нестандартних тембрових прийомів, що є необхідною жанровою умовою шоу та дефіле. Збагачуються фактура і гармонія, в тому числі, завдяки використанню змінних ладів і посиленню ролі плагальної ладовості, що підкреслює національний характер музики. Більш вільно використовуються поліфонічні прийоми, соло і унісони. Різноманітнішим та індивідуальним стає інструментування; ширше застосовується зіставлення різних груп духового оркестру. Таким чином, вищевказані характеристики сприяють створенню оригінального вигляду української військової музики, впізнаваною з перших звуків.

Непересічні яскраві темброві ефекти у звучанні військових оркестрів виникають завдяки застосуванню нетрадиційних оркестрових тембрів. Це втілюється завдяки тому, що в уніфіковані стандартні склади національних військових оркестрів вводяться, як репрезентанти української музичної культури, рідко вживані сьогодні фольклорні інструменти (басоля, гуцульська скрипка, трембіта, сопілка, флюяра, кобза, дримба). Їх введення надзвичайно

колоризує усю звукову палітру оркестрових звучань, надає їм неповторності і створює незабутні враження. У своїх репертуарах військові оркестри «реанімують» забуті або заборонені імперськими законами козацькі марші та пісні, падиgmатику стрілецьких пісень.

Музичні твори, транскрибовані маршовими ритмами, забарвлені міддю духових оркестрів організовують військові ритуали, надаючи їм оптимістичного та піднесеного конструктивного характеру. Спостерігаючи за реакцією музикантів і слухачів протягом звучання українських маршів у виконанні військових оркестрів, неможливо не зауважити високий градус емоційного піднесення та соціального єднання присутніх. Саме в цьому можна вбачати прояв комунікативної та просвітньої функцій діяльності військових оркестрів.

Гадаємо, що сумарно такі функції і сприяють формуванню національно-патріотичної свідомості. Водночас, сучасна досконалість ритуалів, зокрема музичних, робить їх ще більш привабливими.

Попри історико-політичні негаразди 1990-х, саме зміст репертуару публічної діяльності військових оркестрів на відкритих майданчиках сприяв підтриманню морально-психологічного здоров'я населення, формуванню процесу самоідентифікації на національній основі, подоланню «комплексу меншовартості», соціальної вторинності.

Формуючи репертуар оркестру, його керівник змушений враховувати потенційні можливості свого колективу; культурні та ментальні особливості потенційної публіки – її естетичні відмінності, культурні стереотипи; географічні локації, мовні бар'єри, гендерні тенденції; умови виступу (виступ у приміщенні чи на вулиці, прогноз погодних умов, відстань сцени (зони виступу) до аудиторії, розмір, акустика та ін.); необхідність залучення місцевих технічних можливостей чи устаткування; окремі вимоги до репертуару (виконання Гімну, військових сигналів, фанфар, туши тощо); наявність інформації щодо заходу від сторони, яка приймає: репертуар, сценарій, часові показники (початок, тривалість, закінчення, шкала часу за номерами (виступами)); надання сторони,

яка приймає, необхідної інформації для врахування потреб та вирішення (врегулювання) окремих питань; запити: наявність особливих вимог та запитів аудиторії щодо репертуару, формату виступу, тощо; можливість задоволення окремих запитів та вимог персонального складу почесних гостей на виконання музичних творів; можливість задоволення спеціальних запитів на музичні твори (прогнозовані), що є основним ідейно-настановчим джерелом формування репертуару, враховуючи наявність нотного матеріалу та достатність часу для репетицій; очікування: можливість досягнення конкретної кінцевої мети проведення заходу, сприйняття її аудиторією; спроможність задовільнити очікування від заходу сторони, яка приймає; наявність достатнього часу для планування, проведення репетицій та виконання інших заходів для досягнення очікувань аудиторії та сторони, яка приймає.

Теми військово-оркестрового мистецтва та репертуарної політики військових оркестрів, стали наріжним завданням для збереження культурної спадщини, розвитку музичної культури та популяризації високохудожніх зразків музики серед широкого загалу (на рівні їх взаємодії з цивільним населенням, участь у загально-громадських, культурно-масових та спортивних заходах) та в контексті міжнародного представництва як мистецьких колективів українських Збройних сил (музичне забезпечення військових ритуалів та церемоніалів, заходів за участю Президента України, Голови Верховної Ради України, Прем'єр-міністра України, Міністра оборони України та начальника Генерального штабу – Головнокомандувача Збройних Сил України, музичне забезпечення заходів за участю державних та офіційних візитів глав іноземних держав і делегацій, участь у міжнародних фестивалях військових оркестрів).

Із метою організації належного функціонування СВМЗ (Системи військово-музичного забезпечення), комплексного та ефективного використання потенціалу ВМУ ЗСУ (Військово-музичні установи Збройних Сил України), ВМП (Військово-музичні підрозділи Збройних Сил України) службовими особами органів військового управління, з'єднань, військових частин,

військових закладів вищої освіти в інтересах підготовки та застосування ЗСУ, у вересні 2020 року Військово-музичним управлінням Збройних сил України спільно з Головним управлінням персоналу Генерального штабу Збройних Сил України розроблено Доктрину «Військово-музичне забезпечення у Збройних Силах України»[69]. Цей військовий документ – керівництво військовим організаційним структурам з порядку військово-музичного забезпечення визначає основні засади та принципи планування, координації та організації ВМЗ, роль ОВУ, військових організаційних структур у керівництві ВМЗ та встановлює відповідальність за процеси планування, координації та музичного супроводу заходів під час об'єднаних операцій (об'єднаних бойових дій). Він адресований командирам та штабам усіх рівнів, які планують та реалізують проведення об'єднаних операцій (об'єднаних бойових дій), забезпечують участь військових частин (підрозділів) у міжнародних миротворчих операціях, керівний та викладацький склад ВВНЗ (навчальних центрів та підрозділів), особовий склад ВМУ та ВМП. Ця військова публікація є визначальним документом усім військовим організаційним структурам з порядку військово-музичного забезпечення.

Доктрина створена за участі військових музикантів, котрі працюють у структурі військово-музичного мистецтва: робочою групою Військово-музичного управління Збройних Сил України спільно з Головним управлінням персоналу Генерального штабу Збройних Сил України, Національним президентським оркестром та кафедрою музичного мистецтва Інституту морально-психологічного забезпечення Національної академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, погоджена із зацікавленими структурними підрозділами Генерального штабу Збройних Сил України та ОВУ ЗС України.

У Доктрині, викладено основний зміст поняття ВМЗ, роль та місце ВМЗ як засобу практичної реалізації ВММ у ЗС України, розгорнуті можливості ефективного використання потенціалу ВМУ та ВМП у системі підготовки та

ведення об'єднаних операцій (об'єднаних бойових дій). Із початком відкритої російської агресії проти України з 24 лютого 2022 року було організовано та проведено нетрадиційний Всеукраїнський флешмоб за участю військово-музичних установ та підрозділів із залученням цивільних осіб (у т. ч. на фоні наслідків ворожих обстрілів) для спільного виконання пісні «Ой у лузі червона калина» із його записом і поширенням каналами комунікації.

За перших дев'ять місяців повномасштабної війни в Україні репертуар військових оркестрів поновили 40 музичних творів: 10 аудіо та 30 відео (з них 6 авторських відеокліпів на пісні військових музичних колективів). Шостого травня 2022 року в онлайн форматі були трансльовані відеозаписи Всеукраїнського концерту-марафону «Час обрав нас!» за участю усіх мистецьких колективів та виконавців – учасників акції в рамках Всеукраїнського телемарафону «Єдині новин». Створено фільм «Час обрав нас!» про концертну діяльність військових колективів для підтримки військових і цивільних під час повномасштабної російської агресії та 7 відеозвернень керівників військових музичних колективів до українців.

Відбулось понад 580 виступів, в тому числі у концертних турах Україною, зокрема концертними бригадами Зразково-показового оркестру Збройних Сил України, Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України, Центру військово-музичного мистецтва Повітряних Сил Збройних Сил України (м. Вінниця), Центру військово-музичного мистецтва Військово-Морських Сил Збройних Сил України (м. Одеса) для особового складу Сил оборони держави, у військових шпиталях, для тимчасово переміщених осіб та місцевого населення. З газетних публікацій про Зразково-показовий оркестр: «Попри те, що класична музика ніколи не претендувала на масовість, заходи військових оркестрантів привертають увагу доволі широкої аудиторії, причому і нашої молоді. Це й не дивно, адже легендарний колектив, який цьогоріч відзначить 75-річний ювілей, добре відомий від окопу на передовому рубежі сходу України до знаних музичних майданчиків за кордоном. До речі, саме цьому оркестру, як першому

професійному колективу, офіційно довіряли виконання Державного Гімну в Незалежній Україні» [236]. «Для всіх шанувальників та знавців сучасного кінематографу зі сцени звучала “Музика світового кіно”, яку меломани духової музики щоразу вітали тривалими оплесками і вигуками “браво!”. Це й не дивно, адже лише музика є тим унікальним явищем, яке вільно мігрує між реальністю і світом, перепливаючи з царини фантазії та придуманих сюжетів у справжнє життя, впливаючи на нього, відіграючи свою роль для кожного з нас» [8].

Концепція молодой держави передбачала радикальні зміни та оновлення у репертуарній політиці. До забезпечення військових ритуалів українським національним музичним матеріалом долучилися військові диригенти, проявляючи особисту творчість та креативність. Дехто був автором оригінальних творів, а дехто звертався до історичних музичних надбань історичного українського минулого. Питання забезпечення військових духових оркестрів українським репертуаром вирішувалось поступово: «Першою спробою стала підготовлена кафедрою військових диригентів збірка службово-стройового репертуару. До неї увійшли Державний гімн України (М. Вербицького), духовний гімн “Боже, Великий, Єдиний...” (М. Лисенка), “Сурми” (Я. Горбала, Ш. Чіхрадзе), “Україна” (Т. Петриненка), “Козацький зустрічний марш” (Я. Горбала), зустрічний марш “Слава Україні” (Д. Антонюка), “Старовинний запорізький марш”, марш “Слава героям” (О. Морозова) та інші твори», – згадує В. Деркач [63, с. 16–17].

Сьогодні, під час військового ритуалу «Почесна варта» виконується Державний гімн України «Ще не вмерла України» (музика М. Вербицького, перекладення на військовий оркестр О. Морозова, оркестрова редакція М. Скорика та Є. Станковича), стрілецька пісня-гімн «Ой у лузі червона калина» (оркестровка для духового оркестру Б. Сапелюка) – військового ритуалу «Стройовий огляд», марші «Калина пам'яті», «Січова слава», «За рідну землю» Б. Сапелюка під час проходження урочистим маршем як обов'язкова складова усіх військових ритуалів Збройних Сил України [63, с. 14]. В Україні

репертуарний рух підтримує національну культурну політику, що активно відобразилося у період від Революції Гідності, антитерористичної операції та активної фази російсько-української війни до сьогодні.

Відтак, наведені попередньо факти спостереження та міркування дозволяють зробити такі висновки *щодо репертуарних властивостей військових оркестрів України*:

1) репертуар вітчизняних військових оркестрів є рушійним чинником важливих політичних змін у державі; його можна інтерпретувати як інструмент, котрий може впливати на суспільство та трансформувати його думку, змінювати її;

2) якщо за радянських часів репертуар військових оркестрів складався, переважно, з маршової музики та нейтральних до національної ідентифікації популярних творів, то на етапі сучасного розвитку розкривається нове бачення репертуару, як засобу музичного втілення всіх найважливіших історичних періодів вивершення держави, трансформації творчого доробку військових музичних колективів та зміни формату їх основної діяльності, саме тому військові оркестри України змінюють імперський стереотип, нав'язаний роками та розкриваються в новому амплуа, демонструючи різнобарв'я публічного репертуару;

3) у діяльності вітчизняних військових оркестрів спостерігається тенденція до індивідуалізації власного репертуару;

4) значне розширення репертуару збагачує художню складову їх просвітницької функції виконавської діяльності військових художніх колективів; на оновлених творах формується здатність слухачів до сприйняття та естетичної оцінки сучасної музики, у такий спосіб здійснюється соціокультурна організація громадськості;

5) оскільки репертуар армійських духових оркестрів формується з орієнтацією на різні склади виконавців, що входять у склад військових оркестрів (солісти, ансамблі, хор), то розмаїття репертуару вимагає висококваліфікованих

виконавців у складі оркестру, здатних до виступів соло, ансамблів, хорового співу, а також і, за потребою, їх вміння інструментальної імпровізації (на вимогу концертного майданчика (рух, жест, погляд), тобто, збагачується система комунікації не тільки в середовищі військових музикантів, але й у процесі спілкування з реципієнтами і в середовищі реципієнтів;

б) таким чином, репертуарна політика військових оркестрів значною мірою сприяє підвищенню соціокультурного рівня народу, що забезпечується конституційною свободою України;

7) репертуарний зміст та професійний рівень вітчизняних військових оркестрів дозволив виконувати різноманітні жанри музики від класичної до популярної, що дозволяє залучати до музики різноманітні аудиторії.

Одним з чільних завдань репертуарної політики військових оркестрів було засобами музичного мистецтва перетворити «єдиний советській народ» у національно свідому націю, позбавити її комплексу меншовартості і озброїти ідеєю власної етнічної вагомості.

Формування та становлення військових духових оркестрів у Незалежній Україні нерозривно пов'язано з армією, військова музика стала вагомою складовою життя нашої держави. Трансформаційні процеси функціональності військових оркестрів в добу Незалежності в Україні розглядаються крізь призму адміністративно-організаційного структурування Військово-оркестрової служби України як новітньої державно-мистецької моделі.

ВИСНОВКИ

Здійснивши аналіз багатовекторності діяльності військових духових оркестрів у суспільно-культурних процесах в Україні (кінець XX – початок XXI століть), можемо зробити такі висновки:

1. Діяльність військових оркестрів в Україні активізувалось останнім часом згідно морального вектору суспільно-культурної історії. Огляд історико-культурологічних та мистецтвознавчих джерел формування військової музики та військових оркестрів в Україні засвідчує, що не зважаючи на широкий та диференційований огляд історичних періодів еволюції військового музичного мистецтва, розкриття особливостей професійної діяльності виконавців-капельмейстерів і композиторів, у проаналізованих працях розкриття питання становлення та розвитку виконавства на духових інструментах (індивідуального і групового, оркестрового), музичних творів для них є недостатнім, а подекуди – фрагментарним. Ця обставина пов'язана з відомою історичною ситуацією та, відповідно, малою кількістю джерельного матеріалу для наукового осмислення, домінуванням вокально-хорової компоненти української музичної культури у розвідках дослідників.

Встановлено, що феномен військових оркестрів від давніх цивілізацій і до сьогодні пройшов значну еволюцію свого розвитку – від сигналізації та залякування супротивника – до важливої соціально-культурної ролі як специфічного різновиду сучасного музичного мистецтва, логістичного засобу морально-патріотичного виховання.

2. З часу проголошення Незалежності України у Збройних Силах України триває пошукова багатовекторна праця зі створення оптимальної організаційно-адміністративної формули взаємодії усіх мистецьких служб ЗСУ, триває постійний процес пошуку організаційно-структурної оптимізації військово-оркестрового виконавства та фахової підготовки фахівців, процес кристалізації національно окресленої концепції військово-музичного мистецтва як виокремленої, структурно збагаченої культурної інфраструктури.

Внаслідок цього сформовано комплекс військово-музичних колективів різних складів і призначень, вибудовано систему функціонування музичних колективів як всередині військових підрозділів. Вітчизняні військово-музичні установи та підрозділи, відповідно до покладених на них завдань, не лише здійснюють організаційно-службову діяльність щодо забезпечення життєдіяльності військ, але й реалізують певні функції.

Діяльність військових оркестрів неможливо відділити від важливих державотворчих процесів, тому сьогодні їх можна вважати культурним авангардом нашої держави. Виокремлено групи функцій діяльності військових оркестрів: *духовно-естетичні та функції соціально-культурної діяльності* (просвітницька, виховна, організаційна, комунікативна, розважальна).

Ці функції:

- сприяють вихованню військовослужбовців Збройних Сил України, їх патріотизму, підвищенню естетичного та культурного рівня;

- здійснюють музичне забезпечення заходів, присвячених урочистим та знаменним датам в історії української держави та Збройних Сил України в перебігу протокольних заходів (фанфари, дефіле, паради, урочисті та жалібні марші тощо);

- репрезентують країну та ЗСУ в ході церемоніалів офіційних зустрічей президентів зарубіжних країн, міністрів оборони, урядових делегацій тощо, та завдяки участі в Всеукраїнських та міжнародних фестивалях-конкурсах військової музики, пропагують за кордоном національну культуру України.

- підносять престиж ЗСУ, повагу до образу українського воїна.

Отже, семантична смислова поліфонічність і універсальна перемінність функцій дозволяє висунути на чільне місце **виконавську мобільність як стилістичну особливість** багатовекторності виконавства військових оркестрів.

3. Визначено такі *види концертної діяльності військових оркестрів*: сольний, концерт-дивертисмент, академічний, тематичний концерт, концерт-ревю, театралізований концерт, шоу, гала-концерт, концерт-шана. Кожен з них

потребує самостійної програми, своєрідність яких визначається темою концерту, особливістю слухацької аудиторії, її естетичними запитами.

Концертні акції (публічні виступи), які виконуються колективами військових оркестрів, найрізноманітніші. Це може бути музичний супровід національно-значимих урочистих процесій, маніфестацій, ювілеїв спілок і товариств, поховань і вшанувань пам'яті визначних осіб і подій української історії. Військовий оркестр може виступати як самостійна одиниця, так і як складова симфонічного оркестру, приймати участь у театральних оперних і музично-драматичних виставах.

Широкої популярності набули театралізовані концерти військових оркестрів, які влаштовуються у зв'язку із значними подіями політичного характеру, знаменними датами. У такому дійстві, поряд з концертними номерами різних жанрів, діють всі складові театального мистецтва – слово, мізансцена, музика, колір, світло, просторова композиція, художнє оформлення (сцена і лаштунки), шуми тощо.

4. Виокремлено такі *особливості концертного репертуару* військових оркестрів України:

репертуар вітчизняних військових оркестрів є рушійним чинником важливих політичних змін у державі;

його можна інтерпретувати як інструмент, котрий може впливати на суспільство та трансформувати його думку, змінювати її;

якщо за радянських часів репертуар військових оркестрів складався, переважно, з маршової музики та нейтральних до національної ідентифікації творів та популярних пісень, то на етапі сучасного розвитку розкривається нове бачення репертуару як засобу музичного втілення всіх найважливіших історичних періодів вивершення держави, трансформації творчого доробку військових музичних колективів та зміни формату їх основної діяльності, Завдяки цьому військові оркестри України змінюють імперський стереотип

репертуару, нав'язаний роками та розкриваються в новому амплуа, публічно демонструючи жанрове різнобарв'я музики;

у діяльності вітчизняних військових оркестрів спостерігається тенденція до індивідуалізації власного репертуару;

значне розширення репертуару збагачує художню складову просвітницької функції виконавської діяльності військових художніх колективів;

завдяки новим творам формується здатність слухачів до сприйняття та естетичної оцінки сучасної музики, у такий спосіб здійснюється соціокультурна організація громадськості;

оскільки репертуар армійських духових оркестрів формується з орієнтацією на різні склади виконавців, що входять у склад військових оркестрів (солісти, ансамблі, хор), то його розмаїття вимагає висококваліфікованих виконавців у складі оркестру, здатних до виступів соло, в ансамблі, хорового співу, а також, і за виробничою потребою, їх вміння інструментальної імпровізації (на вимогу концертного майданчика), тобто, збагачується семантична система комунікації (рух, жест, погляд), не тільки в середовищі військових музикантів, але й у процесі спілкування з реципієнтами та у самому середовищі реципієнтів;

таким чином репертуарна політика військових оркестрів значною мірою сприяє підвищенню соціокультурного рівня народу, що забезпечується конституційною свободою України;

репертуарний зміст та професійний рівень вітчизняних військових оркестрів дозволяє виконувати різноманітні жанри музики від класичної до популярної і спроможний залучати до музики різноманітні аудиторії.

Оркестранти охоче опрацьовують перекладення на духовий оркестр симфонічних творів Дж. Гершвіна, А. Дворжака, Р. Вагнера, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, Дж. Росіні, М. Скорика, Б. Сметани, трансформують грандіозні симфоджазові партитури популярних саундтреків з комп'ютерних ігор та

блокбастерів, пристосовуючи їх для виконання духовим оркестром, вводять у програми знамениті кросовери, які збагачують художній тезаурус слухача, привчають до незвичних акустичних сполучень класики і джазу, класики і латиноамериканських мотивів та ритмів.

Перспектива для подальших досліджень вбачається у вивченні особливостей освітньої складової підготовки диригентів військових оркестрів, структури та музичного забезпечення організації дефіле у системі виконавської практики військових оркестрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Апанович О. М. Розповіді про запорозьких козаків. Київ: Дніпро, 1991. 335 с.
2. Апатський В. М. Віхи історії духового виконавства в Україні. *Музичне виконавство*. Вип. 1. Київ, 1999. С. 9–24.
3. Архипова О. Військові оркестри та капельмейстери Одеського військового округу (початок ХХ століття). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, № 26, 2024. С. 324–340.
4. Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави. *Воєнна історія*. 2004. № 1–3. С. 16–22.
5. Баранівська Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII–XVIII ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 25 с.
6. Белень А. Українська ментальність і культура. *Кримська Світлиця*. 2007, № 23 за 08 червн. URL: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=4833> (дата звернення 22.10.2024).
7. Бендер В. Пародії – тактичний протест? *Нові дні*. Торонто, Канада, 1984. № 409. С. 9–11. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3498/file.pdf>.
8. Бігун Д., Погребний О. Відомі хіти світового кіно прозвучали у виконанні оркестру Збройних Сил України. *Армія inform*, URL: <https://armyinform.com.ua/2021/11/24/vidomi-hity-svitovogo-kino-prozvuchaly-u-vykonanni-orkestru-zbrojnyh-syl-ukrayiny/> (дата звернення 09.02 2025 р.)
9. Біла К. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації на прикладі творів Л. М. Колодуба: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ, 2011. 20 с.
10. Біла І. М. Творчість як предмет наукового дослідження. *Актуальні проблеми психології: Проблеми психології творчості та обдарованості*: зб.

наук. пр. / за ред. В. О. Моляко. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2007. С. 27–32.

11. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України: Від найдавніших часів до початку XX століття: монографія. Харків: Основа, 2000. 344 с.

12. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку XX ст.: монографія. Харків: ФОП Сілічев, 2007. 350 с.

13. Богданов В. О. Шляхи розвитку духового музичного мистецтва в Україні (від витоків до початку XX ст.): дис... д-ра мист-ва : 17.00.03. Музичне мистецтво. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 449 с.

14. Богданов В. О., Богданова Л. Д. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.: В 2-х томах. Т. 1. Харків: ФОП Сілічева С.О., 2013. 384 с.

15. Бойко З. Менталітет як образно-художнє відображення дійсності. *Культурологічна думка*. 2016, № 10. С. 91–96.

16. Бойченко Т. В. Зразково-показовий оркестр Збройних сил України. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-13887> (дата звернення 29.01 2025)

17. Бондарев Г. В., Круть П. П. Основи військової психології: навч. посіб. Харків. нац. ун-т внутр. справ. Харків, 2020. 272 с.

18. Боришевський М. Й. Дорога до себе: Від основ суб'єктності до вершин духовності: монографія. Київ: Академвидав, 2010. 416 с.

19. Букет Є. Дипломатія м'якої дії: Національний президентський оркестр презентував проєкт «Symphony Rock Resonance». *АрміяInform*, 1 грудня 2024. URL: <https://armyinform.com.ua/2024/12/01/dyplomatiya-m'yakoyi-diyi-naczionalnyj-prezydentskyj-orkestr-prezentuvav-proyekt-symphony-rock-resonance/> (дата звернення 29.01. 2025)

20. Вакула Н. Деякі аспекти галицької ментальності в українському художньому просторі. *Вісник Прикарпатського ун-ту: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: 2009–2010, Вип.17–18. С. 200–204.
21. Варданян О. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна: дис. ... канд. мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 181 с.
22. Вар'янюк О. І. Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть. *Наукові записки Терноп. НПУ імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 143–148.
23. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість: монографія, Нью-Йорк, 1954. 206 с.
24. Витвицький В. Стрілецька пісня (До 80-річчя Українських Січових Стрільців 1914–1994 р.). *Сурмач*. Лондон, 1994. С. 12–22.
25. Витяг із історичної довідки. *Галузевий державний архів Міністерства оборони України (далі – ГДА МОУ)*. Фонд 3657 (Військово-оркестрова служба Збройних сил України). Опис 28067. Спр.1. Витяг із історичної довідки за період липень 1992 – грудень 1997 р.
26. Військово-музичний центр сухопутних військ Збройних Сил України. URL: <https://militaryvmc.art/brass-band/> (дата звернення 29.01 2025)
27. Вознюк О. Особливості ритміки та мелодики знакових українських військових маршів. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2023, вип. 5, грудень. С. 10–15.
28. Возняк С. С., Костюк Т. В. Культура як соціальне явище: аксіологічний вимір. *Соціологічні студії*. 2012. № 1 (1), С. 16–21.
29. Воловець М. Діяльність українських культурно-освітніх та музичних товариств у становленні оркестрового мистецтва Західної України (1848–1939). *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2005. Вип. 8. С. 106–115.

30. Воловець М. Основні напрями діяльності неукраїнських музичних товариств у формуванні професійних засад оркестрового виконавства в Західній Україні другої половини XIX – першої третини XX століття. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. 2005, № 1 (13). С. 62–67.

31. Володін А. А. Психологічні аспекти сприйняття музики. URL: <https://web.archive.org/web/20170220010746/http://www.childpsy.ru/dissertations/id/18196.php> (дата звернення 15.06.2023).

32. Гайворонський М. Перша оркестра У.С.С. *Червона калина*: літературний збірник Українських Січових стрільців на 1935 р. Львів, 1935, Ч. 12. С. 12–14.

33. Гишка І. С. Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Львів, 2005. 18 с.

34. Гишка І. С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): монографія. Львів, 2010. 182 с.

35. Гишка І. Звук як візитна картка інструмента, основний визначник його розвитку, ролі і місця в соціально-культурній сфері різних епох (на прикладі генезису і еволюції звуку труби). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб. наук. праць / упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 65–70.

36. Гімн України – Оркестр Почесної варти Президентської Бригади. URL: <https://youtu.be/cXqJuWGIwYc?si=yjJS8Ig-y37CGKb3> (дата звернення 29.01.2025).

37. Гісем О., Мартинюк О. Всесвітня історія від найдавніших часів до початку XX століття. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2006. 736 с.

38. Гладких А. В., Щепакін В. М. Оркестрове духове виконавство на Слобожанщині середини ХІХ – початку ХХ століть. *Культура України*. 2023. Вип. 79. С. 83–95.

39. Горбаль В., Горбаль Я. Військовий оркестр в Україні: деякі питання історії. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 26. Дніпро, 2024. С. 407–418.

40. Горбаль В., Горбаль Я. Функціонування військової музики за часів Гетьманщини ХVІІ – та перша половина ХVІІІ століття. *Грааль науки*, 2024. № 37, березень. С. 547–550.

41. Горбаль Я. М. Соціальні функції музикування військових оркестрів Галичини першої половини ХХ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб. наук. пр. Вип. 11 / Упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2019. С. 27–32.

42. Горбаль Я. М. Фаховий вишкіл військових музикантів на українських землях на зламі ХІХ–ХХ століть. *Культура України*. 2021. № 71. С. 75–81.

43. Горенко Л. І. Військова музика Лівобережної України другої половини ХVІІ–ХVІІІ ст. в особах та постатях. *Духовність і художньо-естетична культура*: зб. наук. пр. Київ: НДІ «Проблеми людини», 2000. Т. 17. С. 502–508.

44. Горенко Л. І. Полкові військові музиканти Лівобережної України першої половини ХVІІІ ст. Київ, Київський військовий гуманітарний інститут, 2000. С. 16–22.

45. Горенко-Баранівська Л. І. Військова музика Київського полку: 1648–1782 рр. *Мистецтвознавчі студії ІМФЕ НАН України*. Київ: Наук. думка, 2002. Вип. 2. С. 23–26.

46. Горенко-Баранівська Л. І. Військова музика Української козацько-гетьманської держави (на прикладі Лубенського полку). *Архіви України*. 2002, № 1–3. С. 178–186.

47. Горенко Л. І. Військова музика Лівобережної України другої половини XVII–XVIII ст. в особах та постатях. *Духовність і художньо-естетична культура*: зб. наук. праць. Київ: НДІ «Проблеми людини», 2000. Т. 17. С. 502–508.
48. Григор'єв Г. М. Форми концертної діяльності духового оркестру. *Культура. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2015. Вип. I (4). С.173–178.
49. Громченко В. В. Вокальна інструментальність як етнокультурна ознака композиторського стилю В. Мартинюк (на прикладі творів для духових інструментів). *Культурологічна думка*. 2021. № 20. С. 99–106.
50. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
51. Громченко В. В. Метроритмічна пульсація як складова виконавської майстерності музиканта-духовика. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*: зб. наук. праць ХДАДМ. 2020. № 1. С. 36–39.
52. Громченко В. В. Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів). *Вісник НАКККиМ*: зб. наук. ст. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 3. С. 50–53.
53. Громченко В. В. Фестиваль-конкурс «Чарівна флейта»: аксіологічний аспект пізнання. *Мистецтво та освіта*: всеукр. наук.-метод. журнал. 2024. Вип. 2 (112). С. 13–16.
54. Громченко В. В. Французьке саксофонне мистецтво на фестивальній сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: зб. наук. праць ДАМ ім. М. Глінки. 2022. № 23. С. 3–15.
55. Грушевський М. С. Історія України-Руси: В 11 т. Київ: Наукова думка, 1991. Т. 1. 648 с.

56. Дашковський В. А., Горман О. П., Хованець М. І. Керування військовим оркестром за допомогою тамбурштока: навчально-методичний посібник. Львів: НАСВ, 2017. 81 с.

57. Дашковський В. А., Горман О. П., Хованець М. І. Дії осіб військово-музичного підрозділу під час забезпечення урочистих заходів: навчально-методичний посібник. Львів : НАСВ, 2018. 101 с.

58. Дейвіс Н. Європа: Історія / пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. Київ: Основи, 2000. 1464 с.

59. Денисенко В. Час нам подивитися на свою історію з правильного боку. *Liga.net*. URL: <https://www.liga.net/ua/all/opinion/chas-nam-podyvytysia-na-svoiu-istoriiu-z-pravylnoho-boku-v-chomu-my-dosi-pomyliaiemosia> (дата звернення 10.08.2024).

60. Денисенко М. Про модальність як формотворчу функцію тембру. *Наукові записки. Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль: ТДПУ, 2000. № 1(4). С. 67–74.

61. Денисенко М. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя): дис. ... канд. мистецтвозн. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. 175 с.

62. Державний архів Тернопільської області (ДАТО). Фонд 3, опис 2, справа 1437 (Про реєстрацію Статуту руханково-спортивного товариства «Сокіл» у Товстолюзі), арк.1–6.

63. Деркач В. Дорогою покликання: збірка / за ред.: О. П. Гормана, І. В. Чернової. Львів: АСВ, 2011. 148 с.

64. Деркач В., Рабійчук С., Дяченко О. Репертуарний збірник для військових оркестрів. Київ: ВМУ, 2006. 181 с.

65. Дефіле Оркестру Почесної варті. URL: <https://youtu.be/WMT1LdTwGsQ?si=809FebIjFgdYvg2W> (дата звернення 29.01 2025).

66. Директива від 27.02.2012 № Д-322/1/01 «Про визначення Ліміту чисельності Збройних Сил України на 2012 рік та проведення організаційних заходів у Збройних Силах України в 2012 році».

67. Директива Міністра оборони України від 22.01.1992 р. № Д-5 «Про розвиток військової освіти в умовах реформування Збройних сил України». *Галуzeвий державний архів Міністерства оборони України (далі – ГДА МОУ). Фонд 3697 (Управління справами Міністерства оборони України (військова частина А 0132); з 195 03.12.1997 року – Адміністрація Міністерства оборони України). Опис 19071. Спр.11. Директиви Міністра оборони України (оригінали) та матеріали до них № Д-1 № Д-38.*

68. Директива Міністра оборони України № Д-29 від 30.09.1992 р. «Про надання допомоги культурно-історичному центру “Севастополь”» / ГДА МОУ. Фонд 3697 (Управління справами Міністерства оборони України (військова частина А0132); з 03.12.1997 року – Адміністрація Міністерства оборони України). Опис 19071. Спр.11. – Директиви Міністерства оборони України та матеріали до них № 1–38.

69. Доктрина «Військово-музичне забезпечення у Збройних силах України». 2020. URL: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgglefindmkaj/https://hups.mil.gov.ua/assets/uploads/library/nadhodzhennya/sichen-berezen-2021/pdf/17.pdf> (дата звернення 09.02 2025 р.).

70. Драганчук В. Історія музикотерапії як підґрунтя нових психолого-педагогічних систем. *Проблеми педагогічних технологій: зб. наук. праць. Вип. 3.* Луцьк, 2000. С. 10–17.

71. Драганчук В. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*: наукові збірки ЛНМА ім. Лисенка. Львів: Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11–18.
72. Драганчук В. М. Константи сприйняття у діалозі «композитор – виконавець – слухач» (на прикладі мелодико-інтонаційних і ладових факторів). *Теоретичні та практичні питання культурології*: зб. наук. статей. Вип. 12. Мелітополь: Сана, 2002. С. 26–37.
73. Драганчук В. Концепції катарсису у процесі їх історичного розвитку. *Науковий вісник ВДУ. Сер. Історичні науки*. 2000. Вип. 3. С. 188–193.
74. Драганчук В. Музика і реципієнт: діалогіка взаємозв'язку. Діалог культур: Україна у світовому контексті. *Мистецтво і освіта*: зб. наук. праць. 2001. Вип. 6. С. 21–29.
75. Драганчук В. М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво» / передм. Л. Кияновської; Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2016. 230 с.
76. Дразниця Л. Л. Гімнастика для початкуючого диригента: методична розробка з курсу диригування для курсантів та студентів вищих учбових закладів / за ред. Я. М. Горбаля. Львів: Друкарня ВВП ДУ «Львівська політехніка», 1995. 16 с.
77. Дубінський В., Аустрін Г. Володимирський кадетський корпус. *Народна армія*. 2000. 26 лютого. № 21.
78. Дусавицький О. К. Психоаналіз та культура: сучасний підхід, нове значення, взаємозв'язок та взаємовплив. *Вісник Харків. держ. акад. культури*: зб. наук. пр. Харків, 2001. Вип. 7. С. 149–150.
79. Дутчак В., Карась Г. Естрадний вимір сучасного бандурного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. Вип. 44. Рівне, 2023. С. 110–117.

80. Дутчак В. «Український передзвін карильйону і бандур: результати всеукраїнського мистецького проєкту». *«Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»*. Вип. 38. Рівне, 2021. С. 16–22.

81. Елкінз Д. Духовність – саме її бракує для психічного здоров'я. *Гуманістична психологія Т. 2: Психологія і духовність (Світоглядні аспекти гуманістично зорієнтованих напрямів у сучасній західній психології)* / упоряд.: Г. Балл, Р. Трач. Київ: Університетське видавництво ПУЛЬСАРИ, 2005. С. 120–127.

82. Елкінз Д. Психотерапія і духовність: на шляху до теорії душі. *Гуманістична психологія: Антологія: в 3-х т.: навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл.]*. Т. 2: Психологія і духовність (Світоглядні аспекти гуманістично зорієнтованих напрямів у сучасній західній психології) / упоряд.: Г. Балл, Р. Трач. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2005. С. 102–120.

83. Єржемський О. Психологія диригента. Київ: Музична Україна, 1991. 103 с.

84. Жигаль З., Ковбасюк А. Ментальні основи української співучості. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2014. №12 (119). С. 51–54.

85. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ століття. АН УРСР. Київ, 1960. 190 с.

86. Закон України «Про вищу освіту» від 17 січня 2002 р., № 2984. *Офіційний вісник України*. 2002. № 8. С. 1–43.

87. Закон України «Про культуру». *Відомості Верховної Ради України*. 2011, № 24, ст. 168. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення 09.02 2025 р.)

88. Закон України «Про внесення змін до деяких законів України щодо підтримки національного музичного продукту та обмеження публічного використання музичного продукту держави-агресора». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2310-20#Text> (дата звернення 09.02 2025 р.).

89. Заслужений академічний оркестр України Зразково-показовий оркестр Збройних сил України. URL: <https://www.zpo.org.ua/#about> (дата звернення 29.01 2025)

90. Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті / підг. тексту І. П. Чепіги. Київ: Наукова думка, 1971. 392 с.

91. Зразково-показовий оркестр Збройних Сил України. URL: https://youtu.be/hu-vJAW0fBs?si=SnN92Hr47_yzIevX (дата звернення 29.01 2025)

92. Зразково-показовий оркестр Збройних сил України. URL: <https://www.facebook.com/1406633422887380/photos/a.1409564322594290.1073741832.1406633422887380/1659292544288132/> (дата звернення 29.01 2025).

93. Про трансформацію системи військової освіти. *Постанова Кабінету Міністрів України від 15 грудня 1997 р. № 1410*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1410-97-%D0%BF#Text> (дата звернення 08.02. 2025).

94. Історія Львова / ред. кол.: В. В. Секретарюк (відп. ред.), А. В. Борзенко, М. В. Брик, М. К. Івасюта, С. А. Макарчук, В. Ю. Пехота, Ю. Ю. Сливка (заст. відп. ред.), Ф. І. Стеблій, В. П. Чугайов. АН Української РСР. Інститут суспільних наук. Київ: Наукова думка, 1984. 434 с.

95. Історія українського війська (1917–1995). Львів: Світ, 1996. 840 с.

96. Історія української культури у п'яти томах. Том 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століть / Александрович В., Валушок В., Боянівська М. Київ: Наукова думка, 2001. 850 с.

97. Історія української культури у 5-ти тт. Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / передмов. А. Смолій. Київ: Наукова думка, 2003. 1246 с.

98. Історія української музики: В 6 т. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л. Б. Архімович, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук та ін. Київ: Наукова думка, 1989. 448 с.

99. Історія української музики: В 6 т. Т. 2: Друга половина XIX ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. Київ: Наукова думка, 1989. 464 с.
100. Історія української музики: В 6 т. Т. 3: Кінець XIX – початок XX ст. / С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко та ін. Київ: Наукова думка, 1990. 424 с.
101. Історія української музики: В 6 т. Т. 4: 1917–1941 / М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін. Київ: Наукова думка, 1992. 615 с.
102. Історія української музики: В 6 т. Т. 5: 1941–1958 / М. В. Беляєва, Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, М. П. Загайкевич та ін. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. 504 с.
103. Історія української музики: У 7 т. Т. 1: Від найдавніших часів до ХУІІІ століття. Книга 1. Народна музика / О. В. Богданова, С. Й. Грица, Р. Д. Гусак та ін. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 440 с.
104. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
105. Карпенко Н. А. Психологія творчості: навч. посібник. Львів: ЛьвДУВС, 2016. 156 с.
106. Карп'як А. Я. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку ХХ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб. наук. ст. Рівне: Волинські обереги, 2017. Вип.9. С. 15–22.
107. Карп'як А. Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: монографія. Львів: Наук. т-во ім. Т. Шевченка, 2013. 378 с.
108. Кауфман Л. Дівчина з легенди. Маруся Чурай. Київ: «Дніпро», 1974. 107 с.
109. Качмарчик В. П. Німецьке флейтове мистецтво ХVІІІ–ХІХ ст.: автореф. дис. ... доктора мистецтвозн.: спец. 17.00.03. Київ, 2009. 36 с.
110. Кирилишен Г. В. Історична хроніка духової інструментальної музики на Тульчинщині ХVІІІ – поч. ХХІ століть. *Історія становлення та перспективи*

розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. пр. Вип. 12 / упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2020. С. 97–101.

111. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття: навч. посіб. Чернівці: Книги XXI, 2007. 424 с.

112. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині в XIX ст. *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: WSP, 2000. T. V. S. 119–128.

113. Кияновська Л. Музика як стратегічна проблема української незалежності. *Віче*. 2012, №15. С. 64–66. URL: <https://veche.kiev.ua/journal/3223/>

114. Кияновська Л. Музична психологія, її роль і місце в музичній освіті України. *Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку*. Київ: АМУ, 2001. С. 153–157.

115. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса: монографія. Львів: Вид-во НТШ, 2003. 378 с.

116. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 36 с.

117. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.

118. Кияновська Л. Українські мотиви і алюзії в творчості австрійських і польських композиторів Львова. *Українська тема у світовій культурі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17. С. 153–162.

119. Козак І. Трубна оркестра в Теребовлі. *Теребовельська земля: історично-мемуарний збірник*. НТШ. Український архів. Т. XX. С. 293–294.

120. Козаренко О. В. Феномен національної музичної мови: монографія. Львів. НТШ, 2000. 286 с.

121. Колесса М. Основи техніки диригування. Вид. 2. Київ: Музична Україна, 1973. 198 с.
122. Конституція України. Розділ II. Права, свободи та обов'язки людини і громадянина. Стаття 54. URL: <https://constitution.in.ua/articles/54/> (дата звернення 09.02 2025 р.).
123. Концертна програма – «Квітка-душа» URL: https://youtu.be/GVnxKb5a_cw?si=_EsWMq67OaD_xDi6 (дата звернення 29.01 2025).
124. Корній Л. П. Історія української музики: у 3-х ч. Ч.1 (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид-в М. П. Коць, 1996. 314 с.
125. Корній Л. П. Історія української музики: у 3-х ч. Ч. 2 (друга половина XVIII ст.). Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид-в М. П. Коць, 1998. 388 с.
126. Корній Л. П. Історія української музики: у 3-х ч. Ч. 3 (XIX ст.). Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид-в М. П. Коць, 2001. 477 с.
127. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
128. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2006. 19 с.
129. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 2001. 30 с.
130. Круль П. Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України: підручник. Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
131. Круль П. Історичні критерії національного духового інструментального мистецтва в Україні XVI ст. *Науковий вісник МАУ мі. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 8. Кн. 5.* Київ, 2000. С. 154–163.

132. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії): монографія. Київ: НАН України, 2000. 324 с.
133. Круль П. Реорганізація військової духової музики. *Історія в школах України*. Київ: Етносфера, 1999. № 10. С. 27–31.
134. Кузик В. В. Оркестр почесної варті Окремої президентської бригади ім. гетьмана Б. Хмельницького. *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75763> (дата звернення 29.01 2025).
135. Кузьменко О. Фольклоризація стрілецьких пісень. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. CCXLII. Праці Секції етнографії і фольклористики*. Львів, 2001. С. 338–364.
136. Лебедь В. О. Академічні твори для саксофона з духовим оркестром як репертуарна новація сучасного саксофонного виконавства : дис. ... наук. ступеня доктора філософії: 025 – Музичне мистецтво. Дніпро: КВНЗ «Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки», 2023. 247 с.
137. Левко Колодуб «Українська карпатська рапсодія». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0fLMXAKKN2o> (дата звернення 09.02 2025 р.).
138. Лисенко М. Листи. Київ: Музична Україна, 1964. 395 с.
139. Лисенко М. В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. 62 с.
140. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів –Нью-Йорк, 1994. 144 с.
141. Лошков Ю. І. Диригентське виконавство та формування військових оркестрів в Україні. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2005. № 4. С. 47–53.

142. Лошков Ю. І. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII–XIX ст.: автореф. ... доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури. Харківська державна академія культури. Харків, 2008. 40 с.
143. Лукашова О. Музичні традиції в сучасній українській армії: зв'язок поколінь. *Культура і мистецтво: сучасний вимір*: матеріали II міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 6–7 груд. 2018 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 110–111.
144. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2-х тт. Львів: видавництво М. Коць, 2000. Т. 2. 816 с.
145. Людкевич С. П. Рефлексії з нагоди “фестивалю трубних оркестрів” у Львові. *Діло*. 1937. ч. 302. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Львів: М. Коць, 1999. Т. 1. С. 385–388.
146. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI–XVII століть. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка: праці музикознавчої комісії*. Львів, 1994. Т. 226. С. 199–222.
147. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів: Сполом, 2001. 280 с.
148. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до музичної Академії у Львові: у 2-х тт. Львів: СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
149. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2 т. Львів: Сполом, 2003. Т. 1.: Від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р]. 287 с.
150. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століття на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр-7, 2017. 474 с.
151. Макаренко Г. Історичний шлях розвитку оркестру. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира*

Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль –Київ, 2003. № 2 (11). С. 31–36.

152. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: дис... д-ра мистецтвознавства / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 378 с.

153. Малиновська Р. А. Генезис духового мистецтва України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб. наук. пр. Вип. 9 / упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2017. С. 173–177.

154. Маноха І. П. Психологія потенціалу індивідуального буття людини: онтологічно орієнтований підхід: дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.01; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002. 462 с.

155. Мартинова І. В. Виконавська практика військових оркестрів в контексті європейських соціокультурних трансформацій. *Topical aspects of modern scientific research. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference*. CPN Publishing Group. Tokyo, Japan. 2023. Pp. 534–541.

156. Мартинова І. В. Діяльність галицьких військових оркестрів як уособлення української національної ідеї (кінець XIX – перша третина XX століття). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* Актуальні питання гуманітарних наук. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 46. С. 30–36.

157. Мартинова. Інтерв'ю з Я. Горбалем 18 травня 2024 року. *Архів автора*.

158. Мартинова І. Інтерв'ю з військовим диригентом Т. Когутом 23 серпня 2024 року. *Архів автора*.

159. Мартинова І. В. Концертна діяльність військових оркестрів як явище культури. *Культурологічний альманах*, вип. 3, 2024. С. 322–328.

160. Мартинова І. В. Просвітницька функція військових оркестрів у європейському культурному поступі XIX століття. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 2. С. 137–142.

161. Мартинова І. В. Соціокультурна функція виконавства військових оркестрів у державотворчому русі Галичини перетину XIX–XX століть. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету: матеріали IX Всеукр. наук.-практ. конф. студентів, аспірантів та молодих учених «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених»* (15 грудня 2023 р.). Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 39. С. 77–82.

162. Мартинова І. В. Соціокультурні передумови формування функційності військових оркестрів в історичному дискурсі. *Культурологічний альманах*. 2024. № 1. С. 340–346.

163. Мартинова І. В. Типологія військових оркестрів у незалежній Україні. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 4–5 квітня 2022 р., м. Івано-Франківськ*. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2022. С. 178–179.

164. Мартинюк Т. В. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX століть): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2004. 512 с.

165. Марценюк Г. П. Методика оволодінні мистецтвом гри на тромбоні: навч.-метод. посіб. Київ: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство, 2007. 351 с.

166. Марценюк Г. П. Нетрадиційні та сучасні прийоми виконання у практиці гри на тромбоні. *Young Scientist*. № 12 (52). December, 2017. С. 193–199.

167. Марш Нової Армії. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RgdANpB9PnY> (дата звернення 09.02 2025 р.)

168. Мосьондз О. Головний диригент військового оркестру – про основні «родзинки» цьогорічного військового параду. *АрміяInform*. 6 серпня 2021. URL: <https://armyinform.com.ua/2021/08/06/golovnyj-dyrygent-vijskovogo-orkestru-pro-osnovni-rodzynky-czogorichnogo-vijskovogo-paradu/> (дата звернення 20.01. 2025)

169. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку: дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 201 с.

170. Музика Революції Гідності. URL: <https://www.radioroks.ua/programs/17-music-of-revolution/> (дата звернення 29.07.2023)

171. Наказ Міністра оборони України МОУ від 5.03. 2015 № 104 «Про затвердження Положення про військово-музичні установи Збройних Сил України та Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0318-15#Text>

172. Наказ Міністра оборони України № 142 від 12.08.1992 р. “Про заохочення особового складу ансамблю пісні і танцю Збройних сил України”. ГДА МОУ. Фонд 3697 (Управління справами Міністерства оборони України (військова частина А 0132); з 03.12.1997 року – Адміністрація Міністерства оборони України). Опис 19071. Спр. 9. Накази Міністра оборони України (копії) № 85 – № 168. Т. 2.

173. Національний президентський оркестр. URL: <https://www.nporchestra.com> (дата звернення 29.01. 2025).

174. Ніна Матвієнко дала прес-конференцію перед спільним концертом з центром військово-музичного мистецтва повітряних сил URL:

https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=2157563134521755&id=1813032742308131 (дата звернення 29.01 2025)

175. Новакович, М. О. Галицька музика габсбурзької доби: упошуках української ідентичності. Львів: Тетюк Т. В., 2019. 367 с.

176. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Львів: [б. в.], 1997. Кн. 1. 421 с.; Кн. 2. 509 с.

177. Нудьга Г. Українська пісня у зв'язку із світовою культурою. *Нові дні* (Канада, Торонто). 1984, №№ 2–3. 1984. URL: http://ukrlife.org/main/2000/ukr_song.htm (дата звернення 08.02. 2025)

178. Овчар О. П. Життєпис і творчий портрет В. О. Богданова – фундатора духової музичної історії України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб. наук. пр. Вип. 12. Рівне, РДГУ, 2020 С. 20–25.

179. Олексюк О. М. Національна ідея у змісті фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2015, Вип. 30–31, ч. II. С. 43–47.

180. Оркестр морської піхоти. URL: <https://fb.watch/xDCbG9fJJ8/> (дата звернення 09.02 2025 р.).

181. Оркестр Почесної варти. URL: https://youtu.be/8_IEzifFk7U?si=egzQfXNKogFnXLwo (дата звернення 29.01 2025)

182. Оркестр Почесної варти окремого Президентського полку України. URL: <https://opv.voice.kiev.ua/pronas.html> (дата звернення 29.01 2025)

183. Осадця О. Композиторська творчість Євгена Купчинського. *Видатні постаті в українській культурі і науці*: зб. пр. Т. 4. / Тернопільський міський осередок Наукового товариства ім. Шевченка; ред. кол.: М. Андрейчин, Б. Андрушків, І. Вергелес та ін. Тернопіль: Рада, 2008. С. 157–163.

184. Охітва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минула, сучасне, шляхи*

розвитку: науковий збірник. Напрям: Мистецтвознавство. Вип. 38. Рівне, 2021. С. 101–106.

185. Палійчук І. С., Лесів Р. В. Жанрово-стильові та виконавські особливості збірки «П'єси для саксофона О. Мельника та Ф. Микитюка». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ, 2021. № 1. С. 142–145.

186. Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ, 2022. № 1. С. 159–163.

187. Палійчук І. С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів О. Щетинського. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* Київ, 2023. Вип. 43. С. 123–128.

188. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів другої половини ХХ століття: теорія та історія жанру: навч. посіб. для студентів ВНЗ. Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2013. 179 с.

189. Палійчук І. С., Теремко О. С. Збірник «Аплікатурні етюди для кларнета» С. Ригіна в аспекті виховання професіоналізму кларнетистів. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 105–109.

190. Палійчук І. С., Яськів А. Б. Жанрово-стильові та виконавські особливості етюдів для саксофона Ж.- М. Лондейкса. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. №3. С. 217–222.

191. Петренко О. М. Культурологічні контексти музичного мистецтва і освіти Миколаївщини. *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки»*: зб. тез доповідей (І частина). ВП «Миколаївська філія КНУКіМ». Миколаїв. 2019. С. 126–129.

192. Пісні Євромайдану. URL: <https://www.pisni.org.ua/songlist/euromaydan-1.html> (дата звернення 06.07.2023)
193. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній-концертній практиці XIX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. 19 с.
194. Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України: Наказ Міністерства оборони України від 05.03.2015 № 104. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0319-1520319> - 15 (дата звернення: 17.09.2020 р.)
195. Положення про Військово-музичні установи ЗС України. Київ, 2015. 25 с.
196. Положення про Військово-музичне управління Генерального штабу Збройних Сил України. К., 2010. 68 с.
197. Посвалюк В. Еволюція функцій і різновидів труби від давнини до наших днів. *Дослідження, досвід, спогади* : зб. наук. праць. Київ, 2003. Вип. 4. С. 166–171.
198. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі в Україні: монографія. Київ: КНУКіМ, 2006. 368 с.
199. Посвалюк В. Т. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2001. 21 с.
200. Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. До 95-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. № .1 С. 112–117.
201. Посвалюк В. Т. Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури*

України та зарубіжжя: зб. наук. пр. Вип. 8 / упоряд. С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2016. С. 28–34.

202. Посвалюк В. Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2008. 36 с.

203. Постанова Кабінету Міністрів України від 19 серпня 1992 року «Про реформу системи військової освіти». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/490-92-%D0%BF#Text> (дата звернення 29.01. 2025)

204. Постанова Кабінету Міністрів України від 15 грудня 1997 р. № 1410 «Про створення єдиної системи військової освіти». *Офіційний портал ВРУ*. URL: https://zakononline.com.ua/documents/show/198446___519618#n204 (дата звернення 29.01. 2025)

205. Постанова Кабінету Міністрів України від 13 травня 2009 року № 467 «Про заходи щодо подальшої оптимізації мережі вищих військових навчальних закладів та військових навчальних підрозділів вищих навчальних закладів». *Офіційний портал ВРУ*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/467-2009-%D0%BF#Text> (дата звернення 29.01. 2025)

206. «Про заохочення особового складу ансамблю пісні і танцю Збройних сил України». Наказ Міністра оборони України № 142 від 12.08.1992 р. / ГДА МОУ. Фонд 3697 (Управління справами Міністерства оборони України (військова частина А 0132); з 03.12.1997 року – Адміністрація Міністерства оборони України). Опис 19071. Спр. 9. Накази Міністра оборони України (копії) № 85 – № 168. Т. 2.

207. Положення про військово-музичні підрозділи Збройних Сил України. *Наказ Міністерства оборони України* від 05. 03.2015. № 104. URL:

<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0319-15%23n4> (дата звернення: 05.10.2022).

208. «Про Положення про Національний президентський оркестр»: *Указ Президента України* від 12.06.1998 № 616/98. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/616/98#Text> (дата звернення: 02.02.2025).

209. Програма бойової підготовки військових оркестрів Збройних сил України. Київ, 2000. 39 с.

210. Пужай Г. Особливості народного багатоголосся. *Імідж сучасного педагога*: зб. статей. Полтава: ТОВ «АСМІ», 2006. № 2 (61). С. 71–80.

211. Ребендяга В., Горман О. Музична форма: навч.-метод. посіб. Львів: НАСВ, 2019. 150 с.

212. Ребендяга В., Пендюк І. Гармонія: навч.- метод. посіб. Львів: НАСВ, 2021. 192 с.

213. Рибченков Г. Президентський оркестр – це звання! *Україна-Центр*. 01.10.2019. URL: <https://uc.kr.ua/2019/10/01/prezydentskyj-orkestr-tse-zvannya/> (дата звернення 29.01. 2025)

214. Різник О. О., Ченцова Н. В. Військова музика. *Мистецтво України*: енциклопедія: в 5 т. Київ: Укр. енциклопедія, 1995. Т. 1. С. 341–342.

215. Ріпецький С. С. Українське січове стрілецтво. Нью-Йорк: Червона калина, 1956. 244 с.

216. Розпорядження Голови Верховної Ради України від 29 листопада 1991 року № 1861 «Про підпорядкування окружної роти почесної варти Національній гвардії України і створення оркестру урочистих церемоній». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1861-12#Text> (дата звернення 08.02. 2025)

217. Романовський Я. Проблеми становлення системи підготовки спеціалістів військово-оркестрової служби у Збройних силах України. *Вісник Нац. універ. «Львівська політехніка»*, 2008, № 612: Держава та армія. С. 190–195.

218. Романюк Л., Черепанин М. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія. Івано-Франківськ: Видавець Супрун В. П., 2016. 508 с.
219. Рудчук Ю. А. Гетьман Кирило Григорович Розумовський – знавець і любитель витонченої музики. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць. Вип. 11. Київ: Музична Україна. 2010. С. 76–82.
220. Рудчук Ю. Духова музика в аристократичних колах України у XVIII – XIX ст. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. пр. Вип. 5. / Інст. проблем сучасного мистецтва АМУ. Київ: Музична Україна, 2005. С. 107–116.
221. Рудчук Ю. А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст): історико-музикознавче дослідження: монографія. Київ: ДАКККиМ, 2006. 228 с.
222. Рудчук Ю. А. Духова музика України у XVIII-XIX століттях: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2001. 15 с.
223. Рудчук Ю. А. Духові інструменти в Україні як складова частина оркестрового мистецтва. *Нові дні*. 1994. Вересень-жовтень. С. 32–34.
224. Рудчук Ю. А. Особливості музикування на духових інструментах в громадському побуті в Україні у XVIII–XIX століттях. *Вісник КНУКиМ*: зб. наук. пр. Вип. 4. Київ, 2001. С. 130–140.
225. Савельєва-Кулик Н. О. Музична терапія в інтегративній медицині: навч. посіб. для лікарів-слухачів закладів (факультетів) післядипломної освіти. Київ: Інтерсервіс, 2014. 138 с.
226. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
227. Сверлюк Я. В. Вітчизняне диригентсько-оркестрове мистецтво в контексті культурно-історичних подій. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 2013, 14. С. 311–314.
228. Сверлюк Я. В. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика: монографія. Рівне: РДГУ, 2007. 235 с.

229. Сверлюк Я. Теоретико-методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу у вищих мистецьких навчальних закладах: автореф. дис. ... докт. пед. наук. Київ, 2011. 37 с.

230. Сегін Б. Фестивально-видовищні традиції Запорозької Січі. *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні*: зб. наук. ст. 2012. Вип. 21, ч. 2. С. 253–261.

231. Сіончук О. В., Сіончук Ю. О. Концертні форми художньо-творчої діяльності військових духових оркестрів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*: зб. наук. ст. Вип. 11 / Упорядник С. Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2019. С. 71–76.

232. Слово о полку Ігоревім / переклад Максима Рильського. *Мислене древо*. URL: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/S/SlovoPolkIgor/MRylskij.html> (дата звернення 20.01. 2025).

233. Статути Збройних сил України. Київ, 2004. 498 с.

234. Стрілецькі пісні і труби (розмова М. Гайворонського з І. Боберським). *Діло*. 1916. Ч. 75, 76.

235. Терещук Г. «Оркестр ПрикВО» отримав «друге дихання». *Радіо Свобода*, 22 жовтня 2013. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/25144911.html> (дата звернення 29.01 2025).

236. Ткачук Н. Весняний тон настрою задала класика. *Армія inform*, 3 березня 2020. URL: <https://armyinform.com.ua/2020/03/03/vesnyanyj-ton-nastroju-zadala-klassyka/> (дата звернення 09.02 2025 р.).

237. Терлецький М. М. Історія розвитку духового оркестру: навч. посіб. Рівне, 2006. 156 с.

238. «Україна. Майдан. Перезавантаження» уривок з документально-музичного фільму (2019). URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=sAYWB3WAW7g> (дата звернення 05. 05. 2023).

239. Федорков О. В. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтв. Харків, 2008. 18 с.

240. Філіна А. П. Культурний простір: основні його види та культурна діяльність суспільства щодо задоволення соціокультурних потреб громадян. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2016. Вип.1. С. 82–86.

241. Хованець М. І. Керування військовим оркестром за допомогою тамбурштока: навч.-метод. посіб. Львів: НАСВ, 2017. 81 с.

242. Хованець М. І. Плац-концерт військового оркестру. Львів, 2014. 205 с.

243. Хованець М. І. Спеціально-стройова підготовка військового диригента: навч.-метод. посіб. Львів: ЛВІ, 2005. 150 с.

244. Хованець М. І., Ребендяга В. Л., Горман О. П. Служба військового диригента в строю: навч.-метод. посіб. Львів: АСВ, 2014. 196 с.

245. Центр військово-музичного мистецтва Повітряних Сил Збройних Сил України. URL: https://web.archive.org/web/20170113004611/http://vinairforce.at.ua/index/pro_center/0-6 (дата звернення: 10.10.2023).

246. Цюлюпа Н., Кісюк В. Інтонаційність військової музики, як акустичний феномен. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2020, Вип. 12. С. 141–145.

247. Цюлюпа С. Чеські переселенці в історії розвитку духового оркестрового виконавства на Волині. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (13), 2018. С. 50–61.

248. Черепанин М. Звукозаписи композицій Василя Барвінського в архівних фондах Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2024. Випуск № 71. Том 3. С. 119–123.

249. Черепанин М., Карась Г. Мистецька палітра пісенно-інструментальної творчості українських січових стрільців. *Актуальні питання гуманітарних наук*: / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 80. Том 2. С. 135–141.

250. Черепанин М. Музична культура Галичини: (друга половина XIX – перша половина XX століття): монографія. Київ: «Вежа», 1997. 324 с.

251. Черепанин М. Творчість українських композиторів у радіо-публіцистичних матеріалах архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Fine Art and culture studies*. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2024. № 1. С. 256–263.

252. Чернова І. В., Горман О. П. Становлення військово-оркестрової служби Збройних Сил України: історико-культурологічний аспект. *Військово-науковий вісник*. 2011. Вип. 16. С. 94–104.

253. Чижевський Д. Нариси по історії філософії на Україні. Київ: Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.

254. Чорний В. С. Військова організація України: становлення та перспективи розвитку: монографія. Ніжин: Видавництво Аспект-Поліграф, 2009. 368 с.

255. Шабутін С., Хміль С., Шабутіна І. Зцілення музикою: монографія. Тернопіль: Підручники і посібники, 2006. 192 с.

256. Шейко В. М. Історико-культурологічні аспекти психоаналізу: монографія. Харків: Основа, 2001. 152 с.

257. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти): монографія / Національна акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ, 2011. 624 с.

258. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. 1. Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини XIX століття. Київ: Музична Україна, 1980. 198 с.

259. Щепакін В. М. Митці Харкова в російсько-Українській війні. *Культура України: зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України*, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2022. Вип. 78. С. 100–111.

260. Щепакін В. М. Родина Маречеків у музичному житті Харкова і Праги XIX–XX століть. *Українське музикознавство*. Вип. 48. Шляхами джерелознавчих досліджень К. І. Шамаєвої. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022. С. 69–95.

261. Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX – початку XX століть: європейські виміри: монографія / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків: Панов А. М., 2017. 479 с.

262. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків. У 3-х т. Т. 1 / з рос. переклад І. Сварник. Львів: Світ, 1990. 319 с.

263. [Яковчук О.] Симфонія № 8 – НЕСКОРЕНІ. *Зразково-показовий оркестр ЗСУ*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JwCdLyGl0pw> (дата звернення 09.02 2025 р.)

264. Araci, Emre. Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Life. *The Musical Times*. 143, 2002. PP. 49–56.

265. Brixel, E., Martin, G., and Pils, G. Das ist Österreichs Militärmusik: Von der «Türkischen Musik» zu den Philharmonikern in Uniform. Graz: Edition Kaleidoskop, 1982. 384 s.

266. C. d. n. Szkic historyczny rozwoju orkiestr wojskowych. *Muzyk Wojskowy: dwutygodnik poświęcony kulturze muzycznej w Armji Polskiej*. 1926, №1. 08.01. S. 8–9.

267. Cherepanyn, M.; Dutchak, V.; Paliichuk, I.; Bulda, M.; Zhovnir, S.; Spodarenko, V. CREATIVITY OF ASTOR PIAZZOLLA IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF FOLK-INSTRUMENTAL PERFORMANCE. *AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH*. 2023. Volume 13. Issue 1 Page 84–90. WoS.

268. Damanski Josef. Die Militar-Kapellmeister Osterreich-Ungarns Illustriertes biographisches Lexikon. Leipzig: Paltur, 1904. 144 p.

269. Der Großer Zapfenstreich. Bundeswer: Druck und Verlagshaus Zarbock GmbH & Co. KG, Frankfurt am Main, 2016. 16 p. URL: <https://www.bmvg.de/resource/blob/5261484/0b32f7cf07b4db00c3698f128c9bc433/der-grosse-zapfenstreich-data.pdf>

270. Estreicherówna M. Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863, t. I. Kraków: Literackie, 1936. 236 s.

271. Feil, Arnold. Metzler Musik Chronik: vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Springer-Verlag, 2016. 895 s.

272. Horbal V. THE CHALLENGES OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF LVIV REGION MILITARY CONDUCTORS IN THE FIRST DECADES OF THE XXth CENTURY. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 67 (Special Issue 1), 2022. P. 21–32.

273. Kalkbrenner A. Wilhelm Wieprecht: sein Leben und Wirken nebst einem Auszug seiner Schriften. Berlin: Verlag Emil Prager, 1882. 112 p.

274. Kastner, Georges. Manuel general de musique militaire: a l'usage des armees francaises, comprenant. Paris: Typographie de Firmin Didot Freres, 1848. 560 s.

275. Maruta Leszek. Przewodnik koncertowy muzyki wojskowej. *Polski oddział międzynarodowego towarzystwa muzyki wojskowej*. URL: <http://www.imms.pl/> (дата звернення 20.01 2025).

276. Naruszewicz Adam Tadeusz Stanisław. Historia narodu polskiego. T. III. Lipsk: Breitkopf & Haertel, 1836. 205 s.

277. Plutarch. Sayings of the Spartans / Translator: Frank Cole Babbitt. Edinburgh: Vigeo Press, 2018. 102 s.

278. Putz, V., Svozil, K. Quantum music. *Soft Comput* 21, 2017. S. 1467–1471.

279. Wallmark Z., Deblieck C., Iacoboni M. Neurophysiological Effects of Trait Empathy in Music Listening. *Frontiers in Behavioral Neuroscience*. April 2018, Volume 12, Article 66. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/behavioral-neuroscience/articles/10.3389/fnbeh.2018.00066/full>

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Мартинова І. В. Діяльність галицьких військових оркестрів як уособлення української національної ідеї (кінець XIX – перша третина XX століття). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку Актуальні питання гуманітарних наук*. Рівне : РДГУ, 2023. Вип. 46. С. 30–36.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.669>

URL: <https://sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/669>

2. Мартинова І. В. Соціокультурні передумови формування функційності військових оркестрів в історичному дискурсі. *Культурологічний альманах*. 2024, №1. С. 340–346.

DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.44>

URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/355>

3. Мартинова І. В. Просвітницька функція військових оркестрів у європейському культурному поступі XIX століття. *Fine Art and Culture Studies*. 2024, № 2. С. 137–142.

DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-18>

URL: <http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1714/1606>

4. Мартинова, І. В. Концертна діяльність військових оркестрів як явище культури. *Культурологічний альманах*. 2024, №3. С. 322–328.

DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.3.37>

URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/view/459>

Праці, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

5. Мартинова І. В. Типологія військових оркестрів у незалежній Україні. *Матеріали звітної наукової вебконференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2021 рік Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 4–5 квітня 2022 р., м. Івано-Франківськ*. Електронне видання. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2022. С. 178–179.

URL: <https://nauka.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/122/2022/08/тези-пну-2022-.pdf>.

6. Мартинова І. В. Виконавська практика військових оркестрів в контексті європейських соціокультурних трансформацій. *Topical aspects of modern scientific research. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference*. CPN Publishing Group. Tokyo, Japan. 2023. Pp. 534–541.

URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mizhnarodna-naukovo-praktichna-konferentsiya-topical-aspects-of-modern-scientific-research-21-23-12-2023-tokio-yaponiya-arhiv/>

7. Мартинова І. В. Соціокультурна функція виконавства військових оркестрів у державотворчому русі Галичини перетину XIX–XX століть. *Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету: матеріали IX Всеукр. наук.-практ. конф. студентів, аспірантів та молодих учених «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених»* (15 грудня 2023 р.). Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 39. С. 77–82.

DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-5682/2023/39/18>

URL: <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v39/18.pdf>

Основні положення й результати дослідження упродовж 2019–2024 років оприлюднено у формі доповідей та обговорено на п'яти міжнародних конференціях:

1. XVIII Міжнародна науково-практична конференція «Світовий культурний простір крізь призму сучасних глобалізаційних, пандемічних викликів та війни» (17–18 листопада 2022 р., м. Рівне, тема «Діяльність галицьких військових оркестрів – носіїв української національної ідеї (кін. XIX – перша третина XX ст.)» – *дистанційно*;

2. Міжнародна науково-практична конференція до 100-річчя від дня народження «Іштван Мартон: феномен митця у контексті розвитку професійного музичного мистецтва закарпатського регіону», 7–8 листопада 2023 р., м. Ужгород, тема доповіді: «Виконавська практика військового оркестру Закарпаття» – *дистанційно*;

3. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів війни» (16–17 листопада 2023 р., м. Рівне, тема доповіді: «Військовий оркестр як складова української музичної культури») – *дистанційно*;

4. V Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (24–25 листопада 2023 р., м. Одеса, тема доповіді: «Особливості підготовки військових диригентів в Україні» – *дистанційно*;

5. IV Міжнародна науково-практична конференція «Topical aspects of modern scientific research» 21–23 грудня 2023 р., м. Токіо, Японія, тема доповіді «Виконавська практика військових оркестрів в контексті європейських соціокультурних трансформацій» – *дистанційно*;

На двох Всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська музика в контексті національного просвітництва XIX століття (до 200-ліття від дня народження Івана Лаврівського) – 29 листопада 2023 р., м. Львів, тема доповіді:

«Взаємозв'язок діяльності військових оркестрів та священництва Галичини як чинник формування культури (XIX – початок XX століття)» – *дистанційно*;

2. IX Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів та молодих учених «Гуманітарний і інноваційний ракурс професійної майстерності: пошуки молодих вчених», 15 грудня 2023 р., м. Одеса, тема доповіді: «Соціокультурна функція виконавства військових оркестрів у державотворчому русі Галичини перетину XIX–XX століть» – *дистанційно*;

На трьох регіональних науково-практичних конференціях:

Звітні наукові конференції викладачів, докторантів, аспірантів університету за 2022–2014 роки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ) – *дистанційно*.

Міжнародне науково-практичне стажування

(комплексне підвищення кваліфікації) у формі самоосвіти тривалістю 180 год. (6 кредитів) на тему «Сучасні підходи до організації освітньо-дослідницького процесу в гуманітарних науках у ЄС: інклюзивні, культурно-мистецькі та суспільні виміри / Nowoczesne podejście do organizacji procesu edukacyjnego i badawczego w naukach humanistycznych w UE: inkluzyjne, kulturowe, artystyczne oraz społeczne wymiary», яке відбувалося в Жешувському Університеті, Колегіум гуманітарних наук (Uniwersytet Rzeszowski, Kolegium Nauk Humanistycznych) (Польща/Polska) за підтримки Міжнародного інституту інклюзії (Україна) з 19 листопада 2024 року до 17 грудня 2024 року.

Вибраний репертуар духових військових оркестрів України

Церемоніальна музика

Державний Гімн України «Ще не вмерла Україна» – музика М. Вербицького, слова П. Чубинського

Духовний гімн «Боже великий, єдиний» – музика М. Лисенка

Хвилина мовчання

починається ударами барабанів з продовження піснею «Герої не вмирають»

Фанфари

Фанфара «За Україну» – О. Морозов

Фанфара «Незалежність» – Д. Антонюк

Фанфара «Ой у лузі червона калина» – Ю.Мельник

«Україні 30» – М. Гусак

Музика для покладання вінків

«Плине кача» – обробка М. Рябоконь

«Хвилина мовчання» – А. Ткачук

Дефіле

«Дефіле» – Л. Сукенник

«Українські візерунки» – інструментування І. Кузик

Дефіле «Доброго вечора ми з України, «Стефанія», «Батько наш Бандера»,

«Ой у лузі червона калина» – інструментування Ю. Мельник

Марші

Історичний марш «Богдан Хмельницький» – Л. Петкевич

Марш «Вартові неба» – С. Чижик

«Марш Військово-Морських Сил» – О. Громцев

Марш «Весна іде» – А.Ткачук

Марш «Вільна Україна» – О. Морозов

Марш «Вільна Україна» – Богдан Сапелюк

Марш «Гвардійський» – І. Дудкін

Марш «Генерал Залужний» – А. Ткачук

Марш «Дух свободи» – С. Джемалєдінов

Марш «Запорізький марш» – обр. В. Гуцала

Марш «Запорізький марш» – Євген Адамкевич

Марш «Засяяло сонце золоте» – І. Недільський

Марш «Захисники Вітчизни» – А. Ткачук

«Зустрічний марш» – А. Ткачук

Зустрічний марш «Слава Україні» – Д. Антонюк

Зустрічний марш «Україна» – А. Ткачук

Зустрічний марш «Патрин»

Марш «Калина пам'яті» – Б. Сапелюк

Марш «Козацька слава» – О. Морозов

Марш «Козацька слава» – Б. Сапелюк

«Козацький зустрічний марш» – Я. Горбаль

Марш «Крила України» – М. Рябоконь

Марш «Незалежність» – А. Ткачук

«Марш нової армії» (гімн ОУН «Зродились ми») – аранжування

Б. Школовий

«Одеський марш» – С. Волинов

«Очаківський марш» – Богдан Сапелюк

Марш «Парадний» – А. Ткачук

Марш «Переможець» – А. Ткачук
«Марш Радецького» – Йоганн Штраус
Марш «Рідний край» – І. Чирка
«Святковий марш» – А. Ткачук
Марш «Сини Батьківщини» – А.Ткачук
Марш «Свято Незалежності» – А. Ткачук
Марш «Січ в поході» – Д. Січинський
«Марш Січових стрільців» – аранжув. М. Рябоконт
«Слава, слава, отамане» – Д. Антонюк
«Старовинний запорізький марш» – Є. Гуцал
Марш «Сини Батьківщини» – А. Ткачук
«Український марш» – М. Орач
«Український марш» – Л. Сукенник
Марш «Україна» – А. Ткачук
Марш «Урочиста фанфара» – А. Ткачук
Марш «Ювілейний» – А. Ткачук

Твори світової академічної музики

Й. С. Бах. Органний концерт (1 ч. ля мінор)
С. Р. Е. Bach (arr. M. Flavell) – Sonata E minor (для квартету саксофонів)
Й. С. Бах. Токата і фуга ре мінор
Л. Бетховен. Увертюра «Егмонт»
Л. Бетховен. Увертюра «Каріолан»
Ж. Бізе. Дует Кармен і Ескамільйо з опери «Кармен»
Г. Бутенхуз. Опус для труби
Дж. Верді. Увертюра до опери «Альзіра»
Дж. Верді. Хор і марш з опери «Аїда»
А. Вівальді. Органний концерт
Дж. Гершвін. Рапсодія в стилі блюз

Ф. Зуппе. Увертюра до опери «Легка кавалерія»
І. Кальма. Арія Раджамі з оперети «Баядерка»
А. Лара. Гранада
Ф. Мендельсон. Увертюра «Гебриди»
Ф. Мендельсон. Увертюра «Морська тиша і щасливе плавання»
В. А. Моцарт. Симфонія № 40
В. А. Моцарт. Увертюра до опери «Весілля Фігаро»
В. А. Моцарт. Увертюра до опери «Дон Жуан»
В. А. Моцарт. Концерт для кларнета з оркестром ля мажор
В. А. Моцарт. Концерт для флейти з оркестром
Ж. Оффенбах. Увертюра до оперети «Орфей у пеклі»
А. Понкіеллі. «Танець годинника» з опери «Джоконда»
Дж. Россіні. Увертюра до опери «Сорока-злодійка»
Т. Хагенс. «Класична симфонія»

Академічна українська музика

Д. Бортнянський. «Молюсь за силу любові»
С. Гулак-Артемівський. Увертюра до опери «Запорожець за Дунаєм»
С. Гулак-Артемівський. Арія Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм»
М. Лисенко. Увертюра до опери «Тарас Бульба»
К. Данькевич. Арія Богуна з опери «Богдан Хмельницький»

Сучасна академічна музика

Браян Балмагейс. «Святина полеглих» (Brian Balmages – Shrine of the fallen)
Brian Balmages. «Kyiv 2022»
Brian Balmages. «Піднесення»
Роберт Вільям Сміт – «Інферно» (з «Божественної комедії»)
Роберт Вільям Сміт. Симфонія № 2 «Одіссея»
Россано Галанте. «Лексикон Богів» сюїта для оркестру

О. Кабаченко. «Величава»
О. Кабаченко. «Подoliaночка»
І. Карабиць. «Тріумфальна увертюра»
М. Колодочка. «Концерт для гобоя з оркестром»
Л. Колодуб. «Українська карпатська рапсодія» в 4 частинах
М. Скорик. «Іспанський танець»
В. Сильвестров. «Епітафія Ларисі Бондаренко», перекладення для
кларнету та духового оркестру
Є. Станкович. «Вітальні фанфари»
Р. Солук. «Роздум» (соліст Роман Солук (сансонет))
В. Серебряніков. «Українська фантазія» для брас квінтету
Франко Чезаріні. «Українська рапсодія»
Ю. Шевченко. «Шумка – Гопак»
Б. Школовий. «Інтро»
Б. Школовий. «Українська сюїта»
О. Яковчук. Симфонія № 8 «Нескорені»
О. Яковчук. Симфонічна поема «Золоті ворота»
О. Яковчук. Музична картина «В Кодрах»
О. Яковчук. «Мелодія» для валторни з оркестром, аранжув. В. Конончука
О. Яковчук. «Плач» – вірші Д. Павличка, аранжув. Ю. Мельника

Сучасні авторські пісні для голосу (композиції війни)

«Армія з народом» – сл. і муз. І. Шерстюк, аранж. І. Шерстюк, В. Горбаль
«Битва» – гурт «Харцизи»
«Біля тополі» – муз. і сл. П. Солодуха, аранж. Б. Школовий
«Бо ми – козаки» – гурт «ТОЛОКА», аранж. І. Казмірчук
«Брате мій, вставай» – муз. П. Табаков, сл. П. Табаков і Н. Зінченко,
аранжув. Ю. Мельник
«Браття» – муз. і сл. В. Жадан, аранж. Ю. Мельник

«Верба» – муз. Е. Ханок, інструм. М. Віятник
«Вишиваночка» – муз. О. Яременко
«Вперед, брати» – муз. Т. Нагурський, аранж. Ю. Мельник
«Вставай» – гурт «Океан Ельзи», муз. і сл. С. Вакарчук
«Враже» – група «Енжи крейда», інстр. Ю. Мельник
«Гей гу, гей га» – аранж. Є. Петров
«Гей, соколи» – муз. М. Каменський
«Героям» – гурт «Без обмежень», муз і сл. С. Тачинець
«Горить «Москва» – гурт «Діти Фрістайла», інстр. Я. Меда
«Горить-палає» – муз. і сл. О. Пономарьов
«Гуляли» – KOZAK SIROMANA муз. А. Чілібі, сл. О. Любоженко
«Джанкой» – гурт «Топінамбур», аранжув. Я. Меди
«Дике поле» – муз. і сл. О. Ярмак
«Доброго вечора, ми з України» – аранжув. Ю. Мельник
«Іду на війну» – муз. і сл. гурту «Цвіт Кульбаби»
«Їхали козаки» – муз. К. Момот, сл. В. Момот аранж. Б. Школовий
«За Україну-неньку» – муз. С. Василюк, сл. А. Рибалко, аранжув. Є. Петров
«Запах війни» – муз. групи «Тік», сл. В. Бронюк, аранжування Є. Петров
«Збройні сили України» – муз. ВІА «Незламні», сл. О. Степанюк
«Журавлі» – муз. і сл. А. Осадча та В. Бронюк, аранжув. Є. Петров
«Кацапи» – гурт «Тік», муз. і сл. В. Бронюк, аранжув. Є. Петров
«Кацапи» – гурт «Тік», муз. і сл. В. Бронюк, аранжув. Д. Пархомович
«Квіти мінних зон» – гурт «Океан Ельзи», аранжув. Д. Пархомович
«Клятва Україні» – муз. Володимир Мельников
«Кохайтесь, чорноброві» – сл. Т. Шевченко, муз. гурту «Ot Vinta»,
аранжув. Б. Школовий
«Люби ти Україну» – гурт «Тік», муз. і сл. В. Бронюк, аранжув. Є. Петров
«Люблю» – Тетяна Піскарьова
«Люди» – слова MamaRika і Kola, муз. І. Клименко

«Люди як кораблі» – муз. і сл. Кузьма Скрыбін, аранж. гурту «Антитіла»
«Ми з України» – Артур Железняк
«Моя країна» – гурт «Без обмежень»
«Наші хлопці на війні» – гурт «Ot vinta»
«Незламна» – слова і музика Люся Кава
«Не зліть дівчат ЗСУ» – муз. і сл. М. Мелешко
«Оберіг» – муз. і сл. І. Дріжчаний
«Обійми» – гурт «Океан Ельзи», муз. і сл. Святослав Вакарчук
«Одна калина» – муз. Р. Квінта, сл. В. Куровський
«Ой у лузі червона калина» – аранжув. І. Казмірчук
«Плач» – муз. О. Яковчук вірші Д. Павличка, аранжув. Ю. Мельник
«Повстанець» – муз. гурту «Кому вниз», слова Landser, В. Нестерчук,

А. Білодуб.

«Маніфест» – муз. і сл. Артем Півоваров
«Меч Арея» – слова і музика В. Лютий, аранжув. Б. Школовий
«Ми з України» – Артур Железняк
«Ми вистоїмо» – Олександр Малюк
«Ми переможемо» – муз. ВІА «Незламні», сл. В. Ткаченко
«Наші хлопці на війні» – гурт «Ot vinta»
«Ніколи ми не будемо братами» – сл. Анастасія Дмитрук
«Палає танк за хатами» – муз. і сл. Дмитро Добрий-Вечір, аранжув.

Є. Петров

«Перевал» – гурт «Океан Ельзи», муз. і сл. Святослав Вакарчук
«Пісні героїв» – попури з повстанських пісень гурту ДикоBrass аранжув.

В. Конончук

«Піхота» – гурт «Ot Vinta», муз. та сл. Ю. Журавель, аранжув. Є. Петров
«Повернись живим» – гурт «Без обмежень», аранжув. Б. Школовий
«Повстанець» – муз. гурту «Кому вниз», сл. Landser, Нестор
(В. Нестерчук), А. Білодуб.

«Попереду!» – муз. і сл. гурту «Ot Vinta», аранжув. Б. Школовий
«Рядок з автобіографії» – муз. сестри Тельнюк, сл. Оксана Забужко
«Серед поля на весні» – муз. і сл. Д. Добрий-Вечір, аранжув. Є. Петров
«Серед тіней» – слова і музика Д. Добрий-Вечір, аранжув. Є. Петров
«Слава Україні» – гурт «Кулі» аранжув. Б. Школовий
«Старі фотографії» – гурт «Скрябін»
«Стефанія» – аранжув. М. Зінченко
«Україно» – муз. і сл. Т. Петриненко
«Україна» – гурт «СКАЙ» рок-версія відомого хіта Тараса Петриненка
«Україно»
«У мене немає дому» – група «Один в Каное»
«Фортеця Бахмут» – гурт «Антитіла», аранжув. М. Зінченко
«Хлопці, будем жити» – Андрій Болебрух, муз. В. Хлистун, сл. В. Жила
«Хочу жити без війни» – муз і сл. С. Тарабарової, аранжув. Б. Школовий
«Це Ти, Україно» – Д. Антонюк, А. Драгомирецький
«Червона рута» – муз. і сл. В. Івасюк, аранжув. «Святовид»
«Шалений світ» – гурт «ТОЛОКА», аранжув. Б. Школовий
«Я відчуваю тебе» – гурт «Kozak System» муз. С. Соловій, сл. М. Бровченко
«Я за тобою» – інструм. М. Рябоконь
«Я вдома (Діва Марія)» – Наталія Могилевська
«Ми будем стояти» – муз. і сл. Наталія Могилевська та Юрій Рибчинський
«Як відгримить війна» – гурт «Kozak System»
«Я не втомився» – Христина Панасюк та Сеня Присяжний, ар. І. Казмірчук
«Янголи в камуфляжі» муз. Олекса Бик, обр. Ю. Мельника
«Я не надовго, мамо» – муз. Сергій Юрченко
Попурі патріотичних пісень «За Україну, за її волю»

Твори української естради

«Народження дня» – В. Івасюк

«Балада про мальви» – В.Івасюк, аранжув. В. Конончук
«Минає день, минає ніч» – М. Мозговий
«Червона рута» – В. Івасюк
«Я піду в далекі гори» – В. Івасюк
«Україна мати моя» – обр. Ігор Пендюк
Попурі пісень «Червона троянда», «Очі волошкові», «Скрипка грає»,
«Кохана»

«Ватра» – В. Матвійчук

«Крила України» – муз. та сл. В. Вознюк, аранжування І. Мазуркевича

Українські народні пісні в обробках, аранжуванні

«Висить ябко, висить»
«Іванку, Іванку»
«Їхав козак містом»
«На вулиці скрипка грає»
«Ніч яка місячна» – аранжув. Є. Петров, для жіночого секстету дерев'яних
духових

«Ой у вишневому саду» – (диксиленд)

«Ой під вишнею» – переклад для 4-х тромбонів Левка Колодуба, аранжув.

Миколи Шевченка

«Ой під вишнею» – аранжув. О. Серебреніков

«Ой у полі два дубки» – аранжув. О. Серебреніков

«Ой ходить сон» – Олександр Родін

«Розпрягайте, хлопці, коней»

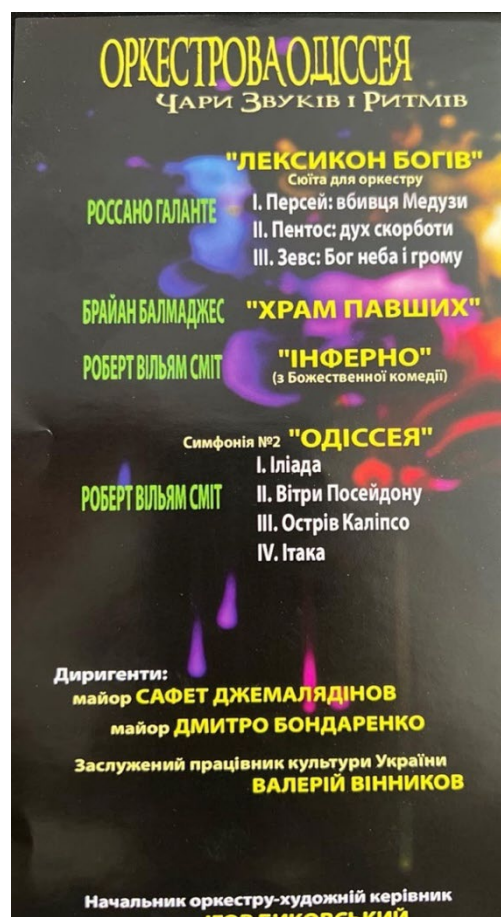
«Шабелина» – укр. нар. пісня, аранжув. «Святовид»

«Шуміла ліщина» – обр. для квінтету дерев'яних духових інструментів

Військові духові оркестри незалежної України

Заслужений академічний зразково-показовий оркестр ЗСУ





2023 рік



Музичний супровід заходу «Запали вогонь» – запалення 1000 свічок на 1000-ий день повномасштабного вторгнення біля підніжжя скульптури «Батьківщина-мати» 19 листопада 2024 року





Концертна бригада у складі: брас-квінтету та жіночого секстету Зразково-показового оркестру Збройних Сил України в одному зі столичних ТРЦ в рамках співпраці з фондом «Мистецька сотня», 2024 рік





2024 рік



Програма:

А. Рід «Фестивальна прелюдія»

Дж. Барнс «Вигадливі варіації» на тему Паганіні

А. Рід Концертна увертюра «Гончі весни» для духового ансамблю

А. Рід Симфонічний портрет «Отелло» для концертного бенду на п'ять сцен

Аділь Бестибаєв симфонія «Idee Fixe» для духового оркестру на три частини



Оркестр Почесної варти







2024 рік

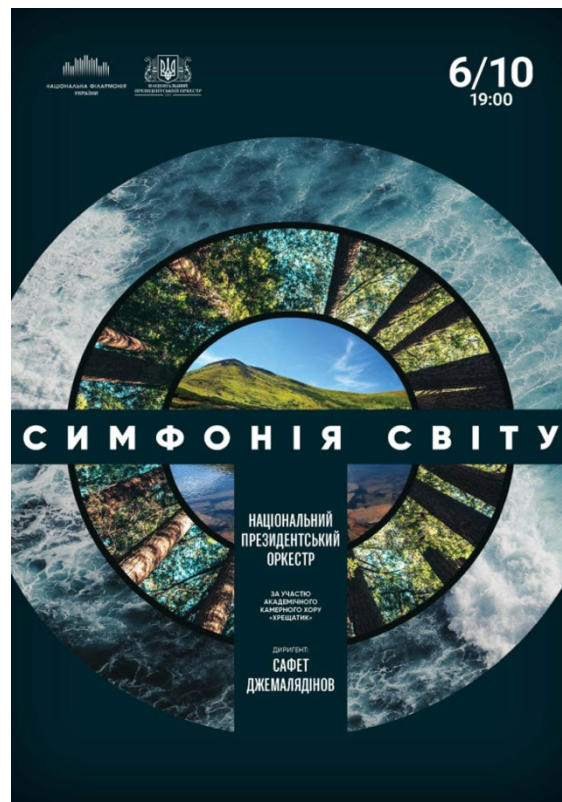
Національний Президентський оркестр



2023 рік



2024 рік



2024 рік

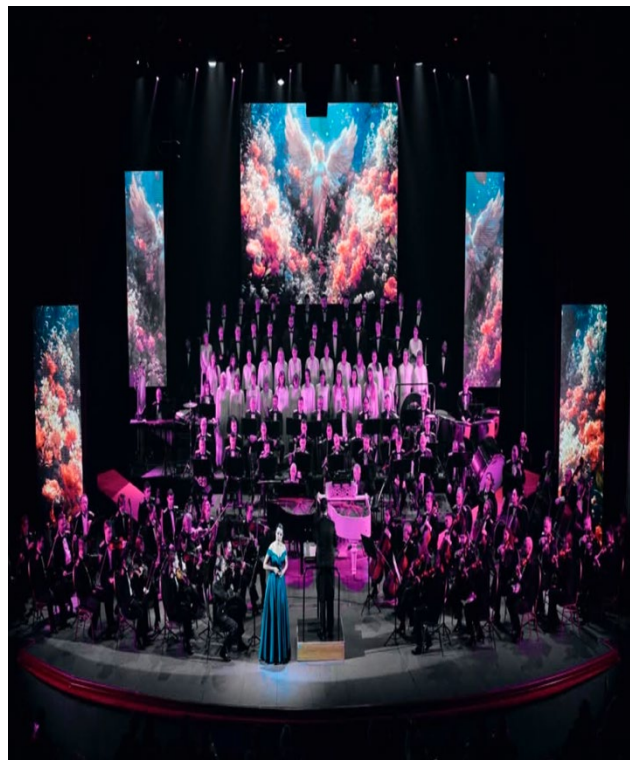




2024 рік



2025 рік



2024 рік



Творча колаборація Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, Національного президентського оркестру та проєкту Громадської організації «Алем» «Сенси, що об'єднують» за підтримки Швейцарії



Концертний військовий оркестр Держспецтрансслужби
Міністерства оборони України







Виступи містами України 2024 рік



Базель Tattoo 2024