

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ РОЗВИТКУ ТРУБИ ЯК АНСАМБЛЕВОГО ІНСТРУМЕНТУ В ТРАДИЦІЙНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНЦІВ

В статті піднімається проблема дослідження особливостей найдавніших форм і типів ансамблевого музикування з участю труби (її прародичів – муштучних та безмуштучних аерофонів – трембіт, рогів, літав, труб, абіків та ін.) в традиційній інструментальній музиці українців, яка зберегла архаїчні реліктові прояви різноманітних ансамблевих складів (одно- та різнометрових), а також виявляє специфічні жанрові різновиди та форми побутування, ансамблево-комунікативні стереотипи, що знаходять свій відгомін в музиці українських композиторів ХХ ст. І. Мартона, Г. Цицалюка, О. Потієнко, М. Кузана, В. Рунчака.

Ключові слова: ансамблева музика, труба, українська традиційна інструментальна культура.

Дослідження динаміки еволюції труби як ансамблевого інструменту дозволяє виявити характерні особливості, що викликано аналогіями з напрямками музики ХХ століття (насамперед з неофольклоризмом, якому притаманна опора на архаїчні компоненти традиційного інструменталізму), визначити характер кореспондування з традиційною музикою українців, виявити істотні паралелі, суттєві впливи на камерно-інструментальні професійні твори.

В об'ємному масиві вітчизняної та зарубіжної музикознавчої літератури, присвяченій дослідженню інструменту в найрізноманітніших аспектах (органологічному, інструментознавчому, виконавському, методологічному тощо) практично відсутня галузь, яка б розглядала трубу як ансамблевий інструмент, хоч багато праць рясніють окремими фактами щодо цього питання. Тому метою даної статті є спроба виявити первинні стимули ансамблевого трактування труби в давній музиці українців та у їх традиційній культурі з перспективою перетворення цих традицій у національній професійній композиторській творчості.

Функціонування прародичів труби ще у первісних суспільствах виявило, що саме цей тип інструменту яскраво диспонує до ансамблевого вжитку, оскільки передбачає діалогічний метод з огляду на

первинну сигнально-комунікативну функцію. Редуплікація вплинула на явище парності («труба-тато» – «труба-мама»; знайдені археологами на території Північної Європи лури завжди були парами). Етимологічно ансамблеве використання труб набуло поширення в різних регіонах первісного світу. Наприклад, в архаїчній культурі Австралії (первісні труби аборигенів діджеріду, гра на яких передбачала одночасне використання кількох труб та поєднання гри-дутьтя і горлового співу, що виходить з практики первісних шаманів); у кельтських народів існувала традиція гри на кількох трубах-мушлях; а використання труб одночасно як духових та ударних інструментів доводить існування трубно-ударних поєднань [7, 13, 15].

Труба в українській музичній культурі має давні традиції. Зокрема, дослідженнями щодо історії розвитку цього інструменту власне на Україні зверталися В. Богданов, В. Посвалюк, І. Гишка, П. Вакалюк, а також дослідники української оркестрової та духової оркестрової традиції – В. Апатський, П. Круль, А. Карп'як, Ю. Рудчук. Цікаві матеріали можна почерпнути і у органологічних дослідженнях українських вчених – Г. Хоткевича, А. Гуменюка, Б. Водяного, М. Хая, Л. Кушлика, І. Мацієвського, Б. Яремка.

В українській фольклорній традиції амбушюрні аерофони найкраще збереглися в пастівницькій виконавській культурі Карпат, Полісся і Волині. Хоча в основному пастівницька музично-інструментальна культура представляє собою насамперед сольне виконавство, власне амбушюрні інструменти тут виконують сигнальну функцію та найчастіше звучать у ансамблевих поєднаннях як власне однотипних інструментів, так і у найрізноманітніших варіантах. Тут зустрічаються:

- вузькомензурні інструменти (трембіти, карпатські та поліські роги);
- широкомензурні (пастуші роги з рогу вола або корови, кори дерева, дерев'яні, бляшані, лігави, згодом козацькі сурми).

Серед сфер функціонування амбушюрних аерофонів – в основному пастівницька сигнальна музика, проте в гуцулів трембіти використовуються і в поховальному, і в весільному обряді, і при колядуванні. Цікаво, що для звучання цих інструментів у давнину були чітко визначені межі:

- сигнальна музика в мисливському, пастушому та військовому побуті;
- супровід ритуалів, обрядів.

У зв'язку з відмиранням ритуальної та сигнальної функції, яку виконували ці інструменти, вони поступово змінюють свої побутові функції. Все частіше починають виконувати музику «до співу», «до танцю», «для слухання».

На сьогодні з великого та розмаїтого колись арсеналу амбушюрних інструментів у сучасній фольклорній практиці зустрічаються гуцульські, бойківські та частково лемківські трембіти, карпатські кістяні дерев'яні та металеві пастуші роги. Подібні інструменти побутують і на Поліссі.

Як і вербальна, музична мова базується на загальнолюдських принципах логіки. Спів людей при відповідних життєвих ситуаціях набував типологічно подібних форм. Та разом з тим кожне конкретне середовище виробляло тільки йому властиві й зрозумілі за змістом мелодичні стереотипи, семантична сутність яких залежала від його естетичних уподобань. Відмінності між різними складами та характерними для різних територій інструментальними виконавцями слід шукати в особливостях історико-територіальних умов їх діяльності. «Життя диктувало виконавцям різний репертуар, представляло різну слухацьку аудиторію, наближало їх виконавську манеру до місцевих традицій співу» [1, с. 53].

Найкраще збереженим регіоном, в якому побутує традиційна ансамблева гра є Українські Карпати. На думку етноорганологів, цей регіон є унікальним за станом своєї збереженості не лише в українському, але і в європейському, а навіть у світовому контексті.

Гуцульщина постає як одна з найбагатших традиційних ансамблевих культур. В цілому традиційну ансамблеву гру гуцулів можна стратифікувати за принципом побутування:

- ансамблева музика пастівницької культури;
- ансамблево-танцювальна культура.

Ансамблева гра на аерофонах (трембітах, рогах) зустрічається як у вівчарському побуті, так і в ритуальній сфері, спостерігається спорадичне поєднання різних аерофонів у полонинському побуті. Унікальним локальним ансамблевим видом є колядницькі гурти з дудок, рогів та трембіт.

Ансамблева інструментальна культура Бойківщини також представлена в двох побутових сферах – чабанського та обрядового фольклору. Проте, якщо на Гуцульщині ансамблі духових використовуються і в обрядовій сфері, то бойки виконують на них суто

полонинську музику. Основний масив бойківської духової ансамблевої гри становлять сигнальна музика та вівчарські награвання для себе.

Ансамблеві склади – трембіта, роги і флюєра – використовують у таких подіях та ситуаціях, власні назви яких говорять самі за себе: «при вівцях», «при небіжчику», в коляді, на весіллі, зрідка у Меланці.

На Бойківщині трембіти і роги виключно звучать у пастівницькому репертуарі, не мішаються зі звучанням неоднорідних інструментів. При вигоні худоби на полонини та поверненні худоби з пасовищ звучання трембіт поєднується з ладканням отже, утворюється вокально-інструментальне звучання. Ансамблева інструментальна культура Бойківщини також представлена у двох побутових сферах – чабанського та обрядового фольклору. Проте, якщо на Гуцульщині ансамблі духових використовуються і в обрядовій сфері, то бойки виконують на них суто полонинську музику. Основний масив бойківської духової ансамблевої гри становлять сигнальна музика та вівчарські награвання для себе.

Традиційна ансамблева гра буковинських етнічних територій у гірській частині представлена типовими гуцульськими складами. В низовинних районах автохтонна традиція є повністю втраченою, а виконується в основному цигансько-румунський репертуар складами ресторанних ансамблів.

Подібною є ситуація на Східному Поділлі. Тільки тут впливовим іншоетнічним елементом стали єврейські клезмерські капели. На Поділлі і Поліссі поряд з троїстою музикою використовують духові оркестри, які окрім супроводу громадських важливих подій у заможних селян грали на весіллі [14, с. 24].

На Волині збереглися реліктові ансамблеві форми гри на абіках – духових інструментах (амбівалентного типу). Дерев'яні пастуші труби були широко розповсюдженими на всій північній лісовій смузі української етнічної області. Це були довгі пастуші труби, які в основному виконували сигнальну музику. Довжина таких дерев'яних труб сягала 1 м, металічних – 40 см. Дуже поширеними були мундштучні та безмундштучні натуральні роги та з кори різних дерев. Ще до 20-х рр. минулого століття мундштучні інструменти були невід'ємною часткою пастівницької музики на всій території України, проте на сьогодні, завдяки реформам радянського режиму та наступу світової цивілізації дана традиція музикування є практично втраченою.

Сучасна ансамблева гра фольклорної традиції за участю амбушюрних духових інструментів. В традиційній ансамблевій музичній культурі українців періоду XVII–XIX ст. властиве однорідне і мішане ансамблеве музикування. Серед однорідних ансамблевих форм зустрічаються ансамблі трембітарів унісонного типу, відомі на теренах Західної України з XIII століття [13, с. 200]. Ця глибокопольська та карпатська культура пастушого середовища використовувалася у обрядових діях похоронного, весільного циклів а також в часі календарних свят та подій, пов'язаних з землеробством та скотарством.

На сьогодні традиційна ансамблева гра українців за участю амбушюрних інструментів представлена як в календарно-обрядовому землеробському та скотарському циклах, так і в родинно-обрядовій системі. Ансамблева інструментальна музика (за М. Хаєм) пастівницької культури представлена двома крупними пластами:

- малі пастівницькі сигнально-комунікативні форми;
- пастуші награвання імпровізаційно-розгорнутого типу.

Перша група представляє собою сигнальну музику, завданням якої є подавати сигнали на великі просторові відстані. В більшості випадків це гра на двох антифонно протиставлених трембітах у бойків, двох та більше трембітах і рогах в гуцулів, рогах-абіках у поліщуків, металічних рогах на Волині. В малих пастівницьких сигнально-комунікативних формах використовується така ансамблева форма як сольний інструмент з супроводом одного або кількох інструментів. Цікаво, що раніше сигнали на дерев'яних мундштучних інструментах використовувалися і в обрядах аграрного циклу (в період осінньої сівби, при настанні осінніх холодів, на свято Іллі, для закликання весни).

Друга група представлена в більшості випадків сольною інструментальною грою, або ж грою та співом. На території Полісся зустрічаються архаїчні ритуально-обрядові ансамблеві награвання октавно-унісонного складу.

Календарно-обрядова ансамблева інструментальна музика зосереджена в основному в зимовому циклі – в колядницьких та маланкових обрядах. Характерно, що тут інструментальна гра майже завжди звучить зі співом. А за своєю фонічною природою утворена з двох звукових комплексів – ударно-шумового (дзвонарського) та власне музичного (гра капел та груп духових інструментів).

Так, зимова обрядова традиція бойків та гуцулів давнього походження містить момент запрошення до коляди з використанням рогів, трембіт, дзвіночків. Роги та трембіти окрім сигнальної функції виконують і роль символічного рогу достатку, родючості [Куш, с. 88]. Характерно, що ці духові ансамблі побудовані на засадах солуючого інструмента – трембіти та її супроводу дерев'яними та металевими рогами. Неповторною і унікальною на всьому європейському терені є і гра на трембітах на конях в часі Йорданської процесії (за М. Хаєм).

Унікальним реліктом давніх язичеських релігійних обрядів є збереження інструментальної музики в поховальному обрядовому циклі. Найкраще дослідженою і найбільш архаїчною є похоронна традиційна система гуцулів. Гуцульські похорони – це унікальний для всієї Європи цикл у всій своїй повноті. І. Мацієвський вважає, що такі цикли колись існували на всій території Червоної Русі [8, с. 152].

Традиційна похоронна інструментальна музична культура за І. Мацієвським виявляє зв'язки з:

- 1) часовим комплексом («День»: ранок – обід – вечір – ніч; «Рік»: весна – літо – осінь – зима);
- 2) системою сімейних обрядів (весілля – народження – ініціації);
- 3) трудовими обрядами;
- 4) космогонічними уявленнями поганських предків гуцулів;
- 5) слов'янськими культурами;
- 6) дако-романською культурою;
- 7) скотарськими культурами далеко за межами індоєвропейської сімї.

Тут присутнє ансамблеве награвання на аерофонах, автоінструментальні ансамблеві форми та гра капели, кожен з яких представляє собою певну ідейно-образну лінію і в сумі утворює унікальну симфонію звукового прощання з покійним [8]. На похоронах грає від 2–3 до 5–6 трембітарів. Сигнал «похоронка» або «жалісна» мелодія виконується кожні півгодини до настання ночі. Грають як правило в унісон. На трембітах виконують три головні структурні пласти, награвання:

- сигнал-ключ – знак інформація про смерть, виконуються протягом всього циклу зі зміною спрямування розтрубу на чотири сторони світу, структурно близькі «сонячним» сигналам сходу сонця та вступу до коляди, надзвичайно типологічний, стабільний, тому легко пізнається жителями регіону як формульне

награвання та водночас вельми тонко індивідуалізується відповідно до ситуації. Мацієвський вважає, що є якийсь зв'язок з давніми родовими наспівами;

- магічний знак руху-переходу з одного світу в інший, при виносі труни з хати, при поході на кладовище, при ритуальних переходах через місток, структурно близькі ритуальній ході колядників, т. зв. «плесам»;
- заклик і останнє прощання при гробі покійного, опусканні домовини до гробу. Функціонально ці награвання асоціативно близькі осіннім сигналам пастухів.

Така диференціація збереглася лише на буковинській Гуцульщині.

На тлі трембітань в хаті музика творить другий план драматургії – «внутрішня сфера космосу життя» – гра флюяри «смертевна в тугу», на яку гетерофонно накладаються «голосіння». Майже втраченою на сьогодні є традиція чоловічих голосінь звичним голосом і фальцетом поряд з широко розповсюдженими жіночими.

При грі на кількох флюярах друга виступає спрощеною схемою першої, третя – другої і т. д. Тобто кожна наступна флюяра представляє собою бурдон-фон для попередньої і плюс кожна з них звучить з власним голосовим бурдоном-гуком кожного виконавця-флюяриста.

В часі забави при покійнику, яка відбувається в ніч перед похороном і нагадує давні язичницькі тризни – на грушці, якщо помер неодружений, то роблять справжнє весілля, весілля з музиками. Тобто, до трембіт і флюяра додається звучання капели.

Справжній ритуальний ансамбль з'являється після виносу тіла з хати, коли флюярист і трембітар функціонують в єдиному спільному акті, по черзі, накладаючись, перериваються тільки в часі молитви священика.

Після опускання труни в могилу музика перестає грати. Всі розходяться. Хтось один з родини залишається на гробі, а з ним і флюярист, який грає останню розмову з мертвим.

Впродовж похоронної драми музика звучить в окремих, часто кульмінаційних моментах певних дій. Так, за О. Коломиєць [3], весь похоронний обряд гуцулів структурується за принципами драми і може мати таке своє схематичне зображення:

Пролог	II дія	Після моменту смерті	Приказування, трембітання
	III дія	Ввечері коло тіла померлого	Приказування, награвання на флюєрі, танці
Основна частина	I дія	Як виносять тіло з хати	Приказування, трембітання
	II дія	Як несуть на цвинтар	Приказування, трембітання
	III дія	Як закопують тіло	Приказування, трембітання
Фінал	I дія	Як насипали могилу	Награвання на флюєрі
	II дія	На поминках	Танці
Епілог		Похорон на Новий рік або провідування могил	Інструментальне награвання до «танцю»
		Похорон на Різдво	Колядування
		В Задушну суботу	Танці на гробах

Як бачимо, трембіти виступають не лише у однотембровій якості, але й лучаться з голосом та іншими інструментами. Такі архаїчні релікти, збережені в автентичній традиції, свідчать не лише про використання трубних інструментів, але і про їх ансамблеву природу.

Серед типів фактури в ансамблевій музиці зустрічаються унісон, що в ансамблевій грі постає в якості тембрової гетерофонії, а, отже, тут присутньою є якість політембровості. Що цікаво, «народні музиканти внутрішньо усвідомлюють закономірності побудови обертонового ряду, чують і завжди точно відтворюють його «биття» [4, с. 44], тому ансамблева вертикаль як правило є дуже стрункою, позбавленою фальшивих обертонів навіть при різнотембровому звучанні.

Труба є одним з питомо українських інструментів, хоч в професійному мистецтві ХХ століття він виявив себе найбільш яскраво у сольній та оркестровій якості. Однак, українська ансамблева музика також демонструє камерно-інструментальні композиції за участю труби. Типи цих ансамблів надзвичайно різноманітні не лише в плані типологізації тембрових складів, але й виражають ті чи інші стильові парадигми композиторських орієнтирів. Часто програмні назви творів уже декларують використання та втілення специфічних традицій народно-ансамблевого музикування, особливо характерного в композиціях, позначених рисами неофольклоризму. Серед них ансамблі з участю труби українських композиторів: І. Мартона – «Анданте»,

«Аллегро» для двох труб, валторни і тромбону, «Мелодія» і «Каприччіо» для труби і органу, «Сюїта» для 2-х труб, 2-х тромбонів і туби» та «Шість мініатюр» для двох труб і тромбона; Г. Цицалюка, автора сучасного популярного дуету «Закарпатські співаночки» для двох труб і фортепіано, О. Потієнко «Триптих» для квінтету 5-х труб. В цих творах яскраво присутній не лише ладово-мелодичний та ритмічний фольклорний компонент, але і відтворюються форми автентичного ансамблевого музикування (переважно співдія ансамблів на основі імпровізаційних награвань).

Дещо несподіваним є виявлення більш архаїчних форм ансамблевості у творчості композиторів авангардистів, зокрема, українсько-французького митця М. Кузана, який є автором кількох ансамблевих композицій з участю труби. Одним з найяскравіших можна вважати композицію «Гетсимані». Як зазначає С. Павлишин «свій задум композитор пояснив підзаголовком «або дуалізм». Йдеться про роздуми Христа в Гетсиманському саді... про роздвоєння між божеським і людським, що є символом роздертя душі людини.» [12, с. 88]. Для втілення такої складної теми автор обирає специфічний склад з виключно мідних: 3 труби, 3 тромбони, 4 валторни, туба і ударні. Вагання, муки душі передаються винятково сонористичними ефектами – імітаціями шепоту, скигління, зітхань, зойків, які в мікромоделюванні створюють єдину картину звукових нашарувань. Ковзання, остіллято, фрулято, довгі вібрато, удари по трубі та раструбах та безліч інших нових прийомів дозволяють композиторові відтворити складу філософську концепцію, важливу роль у якій відіграють труби – рівночасно диспонує до принципів похоронних гуцульських награвань. Так в специфічній формі композитор єднає найсучасніші виконавські прийоми сонористичного характеру, які в силу художнього задуму кореспондують з традиційними принципами ансамблевої гри, що можна окреслити як риси неoarхаїзму.

«Глас труби Страшного Суду» – «Tuba mirum, щось на зразок квінтету» В. Рунчака для brass-квінтету є оригінальним прочитанням апокаліптичної тематики з використанням властивих для композитора експериментальних технік та вражаючих сонорних ефектів, деякі з яких мають яскраву фольклористичну природу. Відзначимо яскраву виразну сонористичну деталь – це «гра разом зі співом, співати в інструмент» (це стосується всіх учасників ансамблю) – ремарка автора. Часто труба фрулятними глісандуючими відголосами інших партій

створює свого роду перспективу віддаленого простору (намагаючись відтворити перцептивний простір звучання трембіт в горах – дослідженням цього явища займався І. Мацієвський [9]). До архаїчних прийомів належать такі ефекти як удари долонею по мундштуку інструмента, при цьому мундштук знаходиться в трубі, чим партії труб, виконуючи відривисті «ударо-звуки» підключаються до площини ритмічного скандування. Цікавим є і ефект «випіскування» лише на мундштуках труб (без інструменту) коротеньких поспівок чи окремих звуків або навпаки використання гри на інструментах без мундштука, збагачення сонорної площини такими прийомами як «беззвучне дуття (вдихання, видихання) в інструмент – потрібен шум як вітер» або поєднання інструментальної гри з голосами, причому партії співу та гри виписані окремо для кожного виконавця на чотири лінійки. Така практика зустрічається в первісних культурах, пов'язана з шаманізмом, наприклад, гра на деджоріду – інструменті австралійських аборигенів чи мольфарських награваннях гуцулів у поєднанні з горловим співом [5]. Отже, як бачимо, партії двох труб, які беруть участь у цьому ансамблі, насичені новаторським прочитанням та тембрально-сонорними ефектами, які не лише безпосередньо стосуються способів звуковидобування чи звуковедення, але і стереофонічними ефектами, спричиненими елементами перформенсу, що засвідчує новий етап розвитку ансамблевої музики, пов'язаної зі сценарно-режисерською технікою, театралізацією, що значно розширює горизонти ансамблевого музикування та викликає нові виконавські і стереофонічні технічні прийоми. Так, впродовж цілого твору відбувається рух ансамблістів по сцені і навіть в залі¹. Зазначимо, що саме автентичне

¹ Приведемо для прикладу ще одну ремарку автора: «*4. Виконавець іде в зал і стає на своє місце, що зазначене у додатковій схемі. До виконання твору необхідно поставити чотири додаткових пульти в залі, як зазначено у схемі. На пультах повинні лежати копії сторінок, які необхідні для виконання музики». Цей рух переміщення окремих виконавців вперше зустрічається в 61 тактів і стосується труб, після них у 64 такті переміщається валторна, в той час як труби за рахунок пауз повертаються на попереднє місце. Далі переміщення відбувається у туби і тромбона, причому туба в цей час грає! – такт 67. Практично під кінець твору всі ансамблісти займають вихідні попередні позиції, адже обрана автором тематика та символічно-філософська концептуальність даного твору вивершується введенням звучання біблійного тексту на магнітофонній стрічці та символічними рухами виконавців міметичного порядку.

музикування дуже часто поєднане з рухом, безпосередніми проведеннями обрядових дій, які, як правило є просторово мобільними з визначенням характерної моторики [6]. Цікаво, що ці нові прийоми та ефекти в «Tuba mirum» В. Рунчака, досі не апробовані в ансамблевій музиці, покликані до відтворення кінцесвітнього звучання у музичній картині-рефлексії на есхатологічну тематику, виявляють глибинні зв'язки з космогонічними уявленнями в традиційній культурі та їх ансамблевому втіленні [10].

Труба, прародичі якої з незапам'ятних часів побутували в Україні як глибоко-символічний значимий ансамблевий інструмент, і надалі демонструє свої багаті потенційні можливості з опорою на автентичну традицію у відкритті нових шляхів та проєкцій майбутнього в розвитку камерно-інструментальної музики. Так, відзначимо, що в українській камерно-інструментальній музиці, минаючи етнографічність багатьох опусів, поринаючи в новий фольклоризм, труба в найсучасніших ансамблях здатна передати глибинні відчуття автентики у сфері неоархаїки, долучаючись до вирішення космогенічних антропологічно-філософських концепцій, задіюючи при тім широкий та багатий спектр принципів народного ансамблевого музикування з участю труби.

Література

1. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти, інструментальні ансамблі та оркестри / А. І. Гуменюк. – К., 1959. – С. 53–56.
2. Гусак Р. Традиційні духові музичні інструменти в Україні: сьогодення і перспективи / Р. Гусак / Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Київ: Український центр культурних досліджень, 1995. – С. 12–14.
3. Коломиєць О. Гуцульський похорон як обрядова драма / О. Коломиєць / Музика та дія в традиційному фольклорі: Зб. наук. пр. / упор.: В. Коваль, Б.-Ю. Янівський; Редкол.: Л. Кияновська, І. Мацієвський, Ю. Ясіновський та ін. – Львів, 2001. – С. 79–92, с. 44.
4. Ксьондзик О. Музична комунікація в ансамблі: психологічний аспект / О. Ксьондзик / Музикознавчі студії: Зб. ст. – Вип. 16. – Львів: Сполом, 2007. – С. 187–193.
5. Кушлик Л. Голосове звуковидобування інструментального типу в українській народній традиції / Л. Кушлик / Етномузика. – Львів, 2006. – Число 1: Збірка статей та матеріалів на честь 125-ліття Климента Квітки / Упор. Б. Луканюк. – С. 61–66.

6. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині / Л. Кушлик // Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди. – Івано-Франківськ; Львів, 2000. – С. 54–88.
7. Массон В. Музыкальные инструменты в социальной жизни древних обществ / В. Массон / Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2000. – Вып. 4. – С. 36–37.
8. Мацієвський І. Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / І. Мацієвський. – Тернопіль: Астон, 2002. – 172 с.
9. Мацієвський І. Традиційна інструментальна музика та просторове мистецтво / І. Мацієвський // Українська музика: Традиції та сучасність : Зб. ст. – Львів, 1993. – С. 70–93.
10. Мацієвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії / І. Мацієвський. // Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди: до 2000-річчя Різдва Христового. – Івано-Франківськ, 2000. – С. 5–14.
11. Ошуркевич О. Затрубили труби: З історії народних музичних інструментів. / О. Ошуркевич. – Луцьк: Надстир'я, 1993. – 23 с.
12. Павлишин С. Марян Кузан / Стефанія Павлишин. – Львів, 1993. – 135 с.
13. Хай М. Українська інструментальна музика пастушої культури // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. 7. – Рівне, 2006. – С. 200–277.
14. Яремко Б. Етноінструментознавство : навч. посібник. / Б. Яремко. – Рівне, 2003. – С. 73–83.
15. Sachs C. Historia instrumentow muzycznych / Przeloz. z angel. S. Oledzki. – Krakow: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1989. – 492 str.

Комар А. Н. Исторические истоки развития трубы как ансамблевого инструмента в традиционной инструментальной музыке украинцев. В статье поднимается проблема исследования особенностей древнейших форм и типов ансамблевого музицирования с участием трубы (ее прародителей – мунштучных и безмунштучных аэрофонов – трембит, рогов, литав, труб, абиков и др.) В традиционной инструментальной музыке украинцев, которая сохранила архаические реликтовые проявления различных ансамблевых складов (одно- и разнотембровых), а также выявляет специфические жанровые разновидности и формы бытования, ансамблево-коммуникативные стереотипы находит свой отзвук в музыке украинских композиторов XX в. И. Мартона, Г. Цицалюка, О. Потуенко, М. Кузана, В. Рунчака.

Ключевые слова: ансамблевая музыка, труба, украинская традиционная инструментальная культура.

Anatoliy Komar. Historical origins of the trumpet as an ensemble instrument in traditional instrumental music of Ukrainians. Research of the dynamics of evolution of the trumpet as an ensemble instrument allows to reveal the characteristic features of ancient forms and types of ensemble music-making involving trumpet, which is caused by analogies with the directions of the twentieth century music (neofolklorism, which is inherent in relying on archaic component of the traditional instrumentalism), to define character of correspondation traditional Ukrainian music, to identify essential parallels, significant impact on professional chamber and instrumental works. Functioning of ancestors of the trumpet, even in primitive societies found, that this type of instrument clearly disposes to use, since it implies dialogical method, due to the primary signal communicative function. Reduplication phenomenon affected parity ("trumpet-dad" – "trumpet-mom", found by archaeologists in North Europe trumpets were always in pairs). Etymologically, using trumpets in ensemble has spread in different regions of primal world. For example, in the archaic culture of Australia (original trumpets of aborigines – didgeridoo, playing which provided the simultaneous use of several trumpets and mixing blowing and throat singing, coming from the practice of primal shamans); Celtic people had a tradition of playing several shell – trumpets, and the use of trumpets at the same time as wind and percussion instruments proves the existence of trumpet – drum combinations.

In Ukrainian traditional culture trumpets and their ancestors were very popular, getting their ensemble expression. Yes, we can observe ensemble combinations of similar instruments: small bore (trembitas, horns) and large bore (Cattle horns of an ox or cow horn, tree bark, wooden, metal, ligavas). The areas of functioning of embouchure aerophones were cattle music signals, but gutsuls used trembitas in funeral and a wedding rituals, also with caroling. A unique type of ensemble is carrol rroups of consisting of dudok, horns and trembitas. Ensemble compositions – trembita, horns and floyera – use "with sheep", "dead " in "Kolyada" (carolling), on wedding, sometimes in Melanka. Wooden cattle pipes were widespread throughout northern woods of ethnic Ukrainian area. These were long shepherds trumpets, which mainly performed signal music. The length of the wooden trumpets reached 1 m, metal – 40 cm. Common were mouthpiece and mouthpieceless natural horns from the bark of various trees. Traditional Ukrainian ensemble musical culture inherent homogeneous (ensembles of trembita players unison type type – type of timbre heterophony, which is treated as one of the polytimbral qualities) and mixed ensemble playing (solo instrument with accompaniment and a combination of two sound systems: drum-noise (bells) and musical (chapel playing and groups of wind instruments) using horns trembitas, bells). In ritual instrumental music

playing almost always sounds with singing. In the most archaic funeral traditions (Gutsul) ensemble tunes on aerophones is present, avtoinstrumental ensemble form and chapel playing, each of which represents a certain ideological-shaped line that forms a unique symphony of sound farewell to the deceased: on the background of trembita playing in house, music creates a second plan drama "inner space sphere of life" – playing floyara "death in a longing," which are imposed heterophonic "mourning" and playing the horns. These and other tendencies of authentic music-making featuring pipes are found in ensembles of Ukrainian composers H. Tsytalyuk, V. Podvala, O. Potiyenko, M. Kuzan, V. Runchak, I. Marton, L. Kolodub, E. Stankovich. First of all, the epitome of specific national traditions of ensemble music-making in the compositions marked with features of neofolklorism: ensembles by I. Marton, "Transcarpathian singings" by G. Tsytalyuk, "Triptych" by O. Potiyenko. In "Getsyman" by M. Kuzan for brass, the micromodulation whispers, crying and also frullatos and long vibratos, hitting the trumpet and the trumpet bells, etc., describes exact philosophical concepts, making it seem it like funeral gutsul playing, but the most modern performing tricks of sonoric types corresponds with traditional principles of ensemble playing, that can be described as archaism. There are archaic methods in the composition "Voice of the Judgment Day trumpet" for brass by V. Runchak: playing with singing and singing in the instrument; creating by frullato and glisando echo sounds the impression of perceptual space of sound of trembitas in the mountains, beating the trumpet by hand gives "shock-sounds"; effect of "squeaking" only on the mouthpieces(without instruments); "Silent blowing (inhalation, exhalation) into the instrument. Such practice can be met in molfar gutsul melodies combined with throat singing. Elements of the performances, and theatrelization (movement of the ensemble players on stage and in the audience) goes out of the immediate posting of ceremonies that are spatially mobile. These techniques are designed to reproduce sound in music of "end of the day-reflection" picture on the eschatological theme, showing deep ties with cosmogonic ideas in the traditional culture. Trumpet, ancestors of which existed from ancient times in Ukraine, as a deeply meaningful and symbolic ensemble instrument, further demonstrates its rich potential possibilities, relying on authentic traditions to open new paths in the development chamber instrumental music.