

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТР КУЛЬТУРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

І.Л. Лапінський

Старовинні музичні інструменти в Україні

Аналітичний огляд

Київ 2007

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
МУЗИКА В СУЧАСНОМУ СВІТІ.....	6
Комуникативна функція музики.....	10
Гносеологічна функція.....	14
Дидактична функція музичного мистецтва.....	16
Гедоністична функція музики.....	18
СТАРОВИННА МУЗИКА І СТАРОВИННІ ІНСТРУМЕНТИ.....	21
Естетичні засади визначення жанру.....	22
Відродження старовинних музичних інструментів у Західній Європі..	29
<i>Велика Британія.....</i>	<i>33</i>
<i>Швейцарія.....</i>	<i>34</i>
<i>Німеччина</i>	<i>35</i>
<i>Італія.....</i>	<i>35</i>
<i>Чехія.....</i>	<i>36</i>
ДАВНЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА В УКРАЇНІ.....	40
Старокиївська доба.....	40
Княжа доба.....	50
Гетьманська доба.....	57
<i>Лівобережна Україна.....</i>	<i>57</i>
<i>Правобережна Україна.....</i>	<i>69</i>

ВІДРОДЖЕННЯ СТАРОВИННИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ.....	77
Ансамбль „Ренесанс”	77
“Camerata taurica”.....	80
Silva rerum (Київ).....	83
Ансамбль старовинної музики Національного університету „Києво-Могилянська академія”	84
«Львівські менестрелі» (Львів).....	87
Фестиваль давньої музики у Львові.....	89
Фестиваль „Органум” (м. Суми).....	92
ВИСНОВКИ.....	93
Перелік посилань.....	94

ВСТУП

*Мистецтво є соціальною антитезою суспільству,
яка не є безпосереднім висновком із нього.*

Теодор В. Адорно

Вектор розвитку сучасної глобалізованої цивілізації, його вістря *не спрямовані* на духовний розвиток людини. Саме тому й створився в останні часи постмодерний простір усіляких пошуків справжньої духовності, у якому плюралізм засад цих пошуків вважається, навіть, доблестю, маскуючись такими словами як „справедливість” та „рівноправність”, проте остаточної мети тут не має. Існує надто довгий список, щоб його вказувати, видатних особистостей сучасності, які у той, чи інший спосіб підтверджують ці прості тези, тим паче, що мета даного огляду незчисленно скромніша: звернути увагу на естетичне явище – стихійне, незаформалізоване, а головне – альтернативне щодо сучасних домінуючих мистецьких уподобань, та й взагалі – сучасного трибу життя.

Захоплення давньою музикою неминуче адресує її прихильників не тільки до простих, наївних за уявленнями пересиченого сучасною музикою професіонала звучань, але й пробуджує величезний комплекс емоцій, осмислення яких напрямки пов'язане з ідеалами давнішнього лицарства. Тобто з чеснотами того середовища, в якому ця музика й народилася, і яких ніхто і ніколи не заперечував.

Окрім моральної сторони, захоплення давньою музикою має ще й суто психофізіологічне підґрунтя. Сучасна людина живе, часто-густо того не усвідомлюючи, у атмосфері тотального гуркоту. На залюднених, заповнених нескінченними авто вулицях важко, майже неможливо розмовляти, і, навіть домашня тиша руйнується непотребним галасом телевізійної реклами. Висловимо припущення, що генетично людина не запрограмована на постійне сприймання подібної кількості децибелів, як,

наприклад, не запрограмована вона на відсутність щоденних солідних фізичних навантажень, що і є витоком численних хронічних і, врешті-решт нищівних популярних захворювань.

Тому люди шукають тиші. Хто – у єднанні з природою, хто – у мистецтві, народженому цією ж природою.

І якщо подивитися на давню музику саме з цього боку, то можна її побачити як „озеро спокою”, джерело кришталевої чистоти й емоційної врівноваженості, що і є виявом справжньої духовності.

Духовністю у музичному мистецтві, на думку автора, слід вважати вищий прояв творчих зусиль людської душі, жагу досягнути художнього ідеалу у його довершеній формі, себто того, що не сьогодні невідоме, що не піддається торованим інтерпретаціям, а від того – є ще прекраснішим.

Духовність у музичному мистецтві – категорія абсолютна. Саме тому воно пережило століття й, безперечно, житиме надалі. Найпряміший доказ цьому – давня музика, існування якої вимірюється десятками століть.

За великим рахунком – давня музика у сучасному світі -- явище альтернативне. Вона не тільки нагадує нам минулі століття, а точніше – найкраще, що було у тих століттях. Вона, цілком вірогідно, може бути тим паростком майбутнього, коли людство усвідомить тупиковість того шляху, яким воно зараз рухається і шукатиме інші шляхи. Індикатором подібного усвідомлення завжди було мистецтво, оскільки мистецтво виникає й функціонує у сфері підсвідомого, підсвідоме ж, як відомо, є найбільш потужним рушійним чинником у складній структурі людської особистості.

Давньою музикою цікавляться й займаються люди непересічні. Без примусу, без інтенцій з боку якихось сталих громадських інституцій. Адже не всі бажають бути *пересічними*, і шукають власні, не стандартні шляхи хай важкого, та все ж таки неординарного існування. Тому що серйозні заняття давньою музикою часто-густо змінюють триб життя людини, систему її цінностей. Звичайно ж, у цьому хтось може вгледіти елементи якогось „сектантства”, проте ніхто не заперечить, що захоплення давньою

музикою є певним виявом *аристократизму душі*, і що воно є прямою альтернативою того примітивного явища, яке більшість населення вважає музикою, та, насправді, це явище взагалі не є мистецтвом. Його назва цьому явищу – шоу бізнес. Бізнес є бізнес, він розвивається за законами економіки, а не естетики, і мабуть тому він так близький по своїй суті пересічній більшості, яка ідеалом своїм бачить лише матеріальну заможність та не менш матеріальні блага, які ця заможність дарує.

Своєрідним явищем, що раніше в історії не зустрічалося, це є ставлення до мистецтва т. з. „еліти” пострадянських країн. Воно базується на *принципово пересічних* художніх смаках. Звичайно, в основі подібного естетичного світогляду лежить популізм, який хоча й не афішується, проте фактично протиставляється духовності й аристократизму. Фігурантів цієї „еліти” цікавлять, перш за все меморабілії, тобто наявність баронських та графських гербів, за якими вони ведуть справжнє полювання. Щодо справжнього, духовного наповнення цих меморабілій, етичного та естетичного їх змісту а також відповідальності шляхетного роду перед своїм народом, то про ці, обов’язкові для дворянина речі, ніхто й не замислюється.

МУЗИКА В СУЧАСНОМУ СВІТІ

Серед численних сучасних мистецтв музика вирізняється своїм всеохоплюючим масштабом. Кількість її жанрів та під жанрів важко підрахувати, тим паче, що їх граничні вирізнення досить часто є предметами дискусій завдяки різнобічностям у поглядах та естетичних засадах. Музикою називають все – від примітивно організованих „попєвочок” нескінченної й надмірно галасливої попси – до не менш надмірно заінтелектуалізованої експериментальної (довічно експериментальної) електронної музики.

Проте проблема очевидного хаосу у визначенні непростого розуміння: що ж таке „справжнє музичне мистецтво” простим розподілом його на „музику для голови” та „музику для ніг” не вирішується. Хоча б тому, що вряди годи хто заперечить загальновідому метафору „музика – стенографія душі” [5, 5]. Відтак ця проблема відразу поринає у інші площини – площини психології, загальної естетики та етики. І якщо сприйняти вислів Б. Асаф'єва буквально, відразу ж виникає питання: „а що ж таке душа?”. Тут ми маємо нагоду зануритися у світ К. Юнга, де *аніма* (душа) є центральною категорією його грандіозних й надзвичайно переконливих досліджень [67, 14], позаяк у сучасній вітчизняній науці це питання знаходиться хіба що в початковій стадії його розуміння. Адже у „класичній” радянській психології, що залишилась нам у спадок, це слово, практично не вживалося. Парадокс: наука, назва якої походить від грецького *ψυχή* (псюхе) – душа, радянськими психологами визначалася лише як „функція мозку, що полягає у відображенні об'єктивної дійсності”. І, далі: „психіка виникнула й розвинулася у вищих тварин у процесі біологічної *еволюції* у зв'язку з розвитком нервової системи, що регулює відносини з середовищем” [45, 558]. Звичайно, спираючись на подібну ускладнену і, водночас примітивну та досить умоглядну методологію, вивчити музичне мистецтво, його креативну й перцептивну сторони надзвичайно важко. Тому обмежимося розумінням слова *душа* як осереддя духовності індивіду, а з боку музики – квінтесенційним центром емоційного досвіду, оскільки музичне мистецтво, насамперед, царина відчуттів та емоцій [68, 3]. Тут слід згадати про таке явище як катарсис (*κάθαρσις* – очищення), без розуміння якого вважається неможливим розуміння емоційної сторони музичного мистецтва. Термін цей, як відомо, належить Платону, в творах якого він мав містичний зміст, згодом Аристотель перетворив його на основну категорію своєї естетики. В трактаті „Поетика”, розглядаючи жанр трагедії він пише: „Трагедія – це наслідування дії, важливого і закінченого, яке має певний обсяг... В

кожній із своїх частин, різноманітно прикрашеної шляхом дійства а не розповіді, наслідування звершує шляхом співчуття і страху очищення подібних афектів” [4, 56].

Думку Аристотеля розгорнуто й переконливо розвинув Гегель у своїй „Естетиці”. Оскільки концепція Й. Гегеля щодо катарсиса культурофілософами згадується не часто, вдамося до просторої цитати: „... якщо навіть мистецтво обмежується зображенням пристрастей для їх споглядання, якщо, навіть воно підлещується до них, то вже у цьому є пом’якшуюча сила; цим доводиться до свідомості людини те, що він *являє собою* безпосередньо. Тепер людина споглядає власні уподобання і, в той час, коли вона раніше їм піддавалась без усяких роздумів, тепер вона бачить їх поза власною свідомістю і вже починає звільнюватись від них, оскільки вони протистоять йому як щось об’єктивне.

Тому художник, змучений печаллю, пом’якшує й послаблює для себе інтенсивність свого відчуття саме тим, що зображує його”.

І, далі: „... Пом’якшення сили пристрасті має свою причину в тому, що людина звільняється від безпосередньої залежності від будь якого відчуття й починає розуміти це відчуття як щось зовнішнє для неї, як щось, до чого їй треба ставитись подумки, ідеально. Мистецтво своїм дійством визволяє дух в межах відчуттєвої сфери від влади почуттєвості” [10, 54-55]. Ще трохи – й мова може йти про терапевтичну функцію музичного мистецтва, яка, безперечно існує, і, навіть використовується сучасною медициною. Для нас же у цій концепції важливо те, що завдяки музиці, ми маємо змогу уважніше придивлятися до власної душі, звільнюючись від надмірних переживань, чи то, навіть стресів, давати змогу душі дихати легко, адже царина справжньої музики – відрив від буденного, поринання у справжній світ прекрасного. Інше питання: „Чи всіляка музика здатна породити справжній катарсис, справжнє очищення душі від зайвого”?

Детальна морфологія картини сучасного музичного мистецтва не є першочерговим завданням даної розвідки. Головне – розглянути

функціональну його визначеність. І, хоча (до чого ми ще повернемося), у різних епохи, музичне мистецтво мало різні соціально-психологічні навантаження, в основі своїй воно залишається незмінним, як незмінною залишається кожна нота Баха, Моцарта, Бетховена.

На думку автора, музичне мистецтво має наступні функції:

1. Музика як явище, що об'єднує людей – *комунікативна функція*;
2. Музика як інструмент пізнання світу (людської душі, в першу чергу) – *гносеологічна функція*;
3. Музичне мистецтво як система засобів виховання емоцій та естетичних ідеалів – *дидактична функція*;
4. Музика як спосіб естетичної насолоди – *гедоністична функція*.

Побіжно розглянемо всі чотири позиції щодо музичного мистецтва сьогодення, але тут нам треба чітко усвідомити, що за останніх декілька десятиліть світ мистецтв суттєво змінився, а разом із ним змінилося ставлення людей до музики. Неможливо усвідомити сучасні мистецькі явища за допомогою класичної естетики Ж. Буало, та й, навіть роздуми Ортегі-і-Гассета наприпочатку XX століття здаються зараз дещо старомодними [60]. Змінилися також пріоритети музичного мистецтва – те що навіть у першій половині XX століття було маргінальним (музика ресторанів та казино) зробилося надзвичайно розповсюдженим та престижним, і, навпаки – фундаментальне музичне мистецтво, здатне на віддзеркалення та увіковічення будь якої епохи, втрачає свою популярність і, хіба що завдяки певному снобізму не потрапляє під засудження, в першу чергу – наших вітчизняних ЗМІ, яких би це дуже потішило. „Зараз переважають абсолютно інші цінності, ніж ті, що визнавалися людьми минулих століть, – пише німецький музикант Н. Харнонкурт. – Скільки сили, терпіння та любові коштувало нашим попередникам будівництво святинь та соборів! – і як небагато уваги вони приділяли речам, що мали б служити зручнішому існуванню. Сучасна ж людина, як правило, з більшою увагою ставиться до авто чи літака, ніж до якихось там скрипок, вона

більшого значення надає схемі електронного пристрою, аніж симфонії” [58, 4].

Але, щоб там не розвивалося „у вищих тварин у процесі біологічної еволюції”, людина є людиною, вона наділена не тільки розумом, але й душею, тому без музики жити не може.

Комунікативна функція музики

Більшість дослідників, які вивчають проблему народження музики як виду мистецтв у суспільстві, доходять до спільної думки, що вона народилася, насамперед, як мистецтво колективне (трудові, обрядові, святкові пісні тощо) [6, 7-8]. Проте, це не означає, що „цю музику створив народ”, тобто, що якийсь там хор, чи ансамбль безпосередньо витворив музику та текст пісні. „Суттєвим фактором розвитку музики завжди виступали особливо обдаровані індивіди, що трапляється і в сучасній музично-виконавській практиці. Такі особи, як правило, одиниці, це люди незвичайного душевного складу, темпераментні, життєрадісні й одержимі, закохані в музику. Такі народні „композитори” які були завжди, виступали творцями прототипів і багатьох теперішніх мелодій...” [24, 54]. Творчість – справа суто індивідуальна, наприпочатку будь якого твору завжди стоїть автор. Навіть, якщо, завдяки усній традиції пісня передається із покоління в покоління, то зміни до неї (вдосконалення) вносять все одно окремі люди, а не колектив.

Але, хто б там не стояв наприпочатку створення того, чи іншого музичного твору, люди завжди мали глибоку потребу музикувати колективно. Маємо надію, що так буде й далі, впродовж існування людства взагалі, позаяк саме колективне музикування дає змогу реалізуватися таким глибинним потребам людей в об’єднанні, яких не можуть надати інші форми цього об’єднання.

Найбільш показовим з цього боку виглядає аматорське мистецтво. Ніхто не примушує людей збиратися в хори, оркестри, ансамблі, проте вони туди йдуть, щоб разом пізнавати світ, до якого прагнуть їх душі – світ музичного мистецтва. Такі люди, звичайно, мають певні здібності до музики і хочуть хоч якось реалізувати себе у активному музикуванні. Саме із цієї сфери народжується більшість справжніх меломанів, які заповнюють зали філармоній та оперних театрів, позаяк у власних колективах вони отримують необхідну освіту, тобто розуміння музики не тільки як потік малозрозумілих емоцій, але ж, власне, як мистецтво, що „своїм дійством визволяє в межах відчуттєвої сфери від влади почуттєвості”. Кращі із цих музикантів стають професіоналами.

Комунікативна функція музичного мистецтва не обмежується лише тими людьми, які займаються музикою активно, в якості виконавців. Більшість людей сприймає музику в якості слухачів, перцепієнтів. Тут ми стикаємось з дуже цікавим явищем: хоча люди, які наповнюють концертні зали, і, вимкнувши мобільні телефони, уважно й зосереджено слухають той, чи інший музичний твір, сприймають вони його по-різному.

Перш за все, це стосується зорових образів, які породжує музика. У свій час автор цих рядків проводив експеримент щодо сприймання музики складних форм серед студентів музично-педагогічного факультету Вінницького педагогічного університету. Перцепієнтам було запропоновано прослухати фінал Четвертої симфонії Б. М. Лятошинського, і описати ті асоціації, які ця музика породжує. Завдання не обмежувалось якимись там чіткими параметрами, дозволялось писати все, „що душа забагне”. У експерименті взяли участь близько 50-ти учасників, але ніхто з них не написав щось на зразок: „Спочатку ця музика мене хвилює менше, потім – більше, потім приносить задоволення тощо”. Всі перцепієнти зобразили певні „видіння”, викликані симфонією, навіть – пейзажі, що занурюють в той, чи інший емоційний стан. Наприклад: „Мені вважається неозоре море. Воно летить піді мною, неначе я знаходжусь у літаку. Час

від часу виникають поодинокі острівці. На одному з них я зупиняюсь. Він весь із чорного каміння. Гостра туга самотності огортає мене, але я знаю – треба боротись”. Або таке: „Смеркалося. Я продиралася через густий чагарник. Гострі гілки дряпали моє обличчя, але, що дивно – мені не було боляче фізично, – безмежно боліла душа. І коли я була вже вкрай знеможеною, то вийшла на галявину і побачила світло. Бліде й слабеньке вечірнє світло”. В інших відгуках було що завгодно: і гори, і печери й безлюдні вулиці великих міст, але те, що їх об’єднувало, це – драматичні і, навіть трагічні переживання, що й відповідає духу й змісту музики, яку вони слухали.

Цікаво, що коли при прослуховуванні музичного твору не ставиться завдання його якимось описати, зорові асоціації, з ним пов’язані, виникають значно рідше. Людина просто слухає музику, поринувши у власні думки, які не завжди бувають підпорядковані хоч якійсь логіці.

Як би там не було, можна зробити деякий висновок – хоча люди й слухають музику разом, об’єднавшись в певному приміщенні, в певній естетично-функціональній ситуації, сприймають вони її індивідуально. Навіть, якщо професійне вухо, при знайомстві з новим для нього твором і зафіксує, наприклад, його форму – чи то рондо, чи то сонатного алегро, помітить огріхи у виконанні, та інші об’єктивні фактори щодо її звучання, зміст музики, її глибинна сутність буде його особистим надбанням, збагатить його музичний тезаурус.

„А все ж таки головне в музиці ритм, і тільки він один” [43, 184]. Він слугує першим поштовхом до народження інтонації, позаяк будь яка мелодія неможлива без ритмічної основи. Саме ритм є основою, спираючись на яку й проходить колективне музикування. Трудові, обрядові, військові наспіви у архаїчних піснях мали чітко виражену активну, й навіть агресивну ритмічну основу. Це – архетипічні підвалини музики, що сліднують із покоління в покоління майже на генетичному рівні. Десь у цій площині знаходить своє пояснення агресивне вторгнення у

загальну палітру європейського музичного мистецтва африканських ритмів, які, спочатку через спірічуелз (духовні пісні африканських рабів, завезені в Америку ще наприпочатку XIX століття), а потім через джаз завоювали світ. Джаз, як відомо, має дві сфери: блюзову (інтелектуальний напрямок) і танцювальну – рок-н-рол. Останній, затвердився у масовій культурі Америки та Європи, народивши безліч напрямків рок-музики.

Експансія африканських ритмів триває. Сучасна поп-музика перенасичена т. з. „шаманськими ритмами”. Царюють вони у дискотеках, на майданах та в концертних залах. Молодь стоїть біля естрадних лаштунків і, точно-точнісінько, як у дискотечному залі підстрибує, плескає руками. Звичайно ж, тут домінують фізіологічні чинники дії музики. Але ніякого лиха у цьому немає. Дослідження у сфері фізіології свідчать, що *людина має потребу час від часу підскакувати на місці* [65, 81]. Звідки ця потреба виникла, обґрунтованих пояснень нема, єдине, на чому доходять згоди дослідники – вона дуже древня і слугує певним чинником розвантаження надмірної емоційної (послідовники Фрейда вважають – сексуальної) напруги.

Отже, у наші часи (XXI століття) „музика для ніг” знайшла своє пряме функціональне комунікативне визначення. Вона об’єднує людей навіть на такому архіпримітивному рівні. Відтак ми маємо наступну картину: на концертах академічної, джазової та інших за жанрами підвидів музики, які умовно можна назвати „інтелектуальними”, люди об’єднуються заради потреби слухати й переживати *разом* катарсичні колізії творів, у інших – попсових різновидах, де духовний зміст немає ніякого значення, все одно музика теж об’єднує людей, хай, навіть, на фізіологічному рівні.

Цікаві трансформації спостерігаються у сфері масової пісні. Зараз цей жанр, фактично зник. Співають разом лише літні люди пісні-шлягери, що були написані, хіба що у 70-80 ті роки минулого століття. „Попевочки” сучасної попси заспівати неможливо. Попри весь їх примітивізм, розрахований на т. з. „доступність”, вони *не запам’ятовуються*» [53, 3].

Не дивлячись на те, що майже всі, без винятку телеканали „крутять” кліпи з цими пісеньками вдень і вночі, агресивніше, ніж рекламу якогось там прального порошку.

Музика, яка об'єднує людей... Як тут не згадати минуле? „Карманьйола”, „Марсельєза”, десятки інших пісень які співали натовпи без усілякого примусу та „розкрутки”. В наші часи і в нашій країні, хіба що Національний гімн України, виконаний на львівському стадіоні, може ті далекі часи нагадати.

Гносеологічна функція

Музичне мистецтво не має у своєму арсеналі слів, або ж спеціальних символів, знаків (як в математиці), щоб за їх допомогою доносити до людей конкретну, однозначно сформульовану та адекватно сприйняту інформацію. Натомість, оскільки кожний звук несе у собі певну інформацію, то деякі дослідники вважають, що неможливо уявити собі виникнення музичного мистецтва, ігноруючи цей факт. „Будь-який звук – шумовий чи музичний впливає на мислення людини за допомогою хвиль, що сприймаються слухом і передаються нервовою системою до кори головного мозку. Усвідомлений нами звук стає знаком, що виконує певну семантичну функцію. В залежності від життєвого досвіду, спостережливості й музикальності слухача звукові знаки стають для нього носіями певної інформації” [24, 49].

Мова звуків -- мова абстрактна, здатна, хіба що в загальних рисах донести драматургію певних емоцій. Але, завдяки інтернаціональності цієї мови, вона доступна (чи може бути доступною) будь якій людині земної кулі.

Оскільки музика існувала завжди, у всі століття й народи, то, навіть та її частина, яка збереглась, фактично – безмежна. Вона має функцію певного акумулятора людських емоцій, насмілимось стверджувати –

кращих емоцій [71, 44]. Чи будь то усна народна традиція (яка завжди намагається зберегти музику у незмінному вигляді), чи будь то авторський нотний текст, музичні твори доходять до нас крізь віки, і, якщо, навіть не збереглися певні нюанси їх виконання, все одно вони несуть певну, *нічим не заміниму* інформацію. Тут, якщо доречні порівняння, можна процитувати думку Ю. Тюліна: „Поезія на основі асоціативних зв'язків вдається до постійних порівнянь внутрішнього та зовнішнього світу і з цього джерела черпає нескінченне багатство поетичних образів. Музика відображає ці зв'язки не в порівнянні, а в єдності – в цьому її специфічні й особливі можливості узагальненого відображення реальної дійсності. Саме, завдяки цій єдності, музика здатна відобразити внутрішній світ людини у такому багатстві, як це недоступно іншим мистецтвам” [54, 102-103].

З цього всього можна зробити певний висновок: виконуючи або сприймаючи певний музичний твір, ми пізнаємо внутрішній світ людей тієї епохи, коли його було створено. Так, наприклад, коли А. Волконський, разом із своїм ансамблем „Мадригал” ще у 60-ті роки відтворили музику древнього Єгипту та Греції, то це, безперечно, збагатило наші уявлення про ті епохи та країни. Подібне можна сказати й про інші ансамблі не тільки старовинної, але й взагалі автентичної музики, які відтворюють музичне мистецтво не тільки в історичному плані, але й з досить широкою географією. Так, наприклад, прослухавши індійські раги, ми значно краще зрозуміємо психологію індусів та їхній менталітет.

За допомогою музики людина дійсно збагачує свої знання про навколишній світ. А. Ейнштейн стверджував, що своїм фундаментальним відкриттям він зобов'язаний музиці Моцарта та власній грі на скрипці [14, 121]. Є ще безліч свідчень про креативний вплив музичного мистецтва як на творчість, так і на активне пізнання людиною, насамперед, свого внутрішнього, а потім вже й навколишнього світу. Все це говорить про те,

що музика розширює горизонти світосприйняття і пізнавальні можливості людини.

У цьому зв'язку автор цих рядків може навести приклад із власної практики. У свій час його запросили у якості ведучого-музикознавця прокоментувати концерт камерного оркестру. Виконувалась музика Баха, Телемана, Генделя. Після закінчення концерту до ведучого підійшов чоловік інтелігентної зовнішності і запитав: „Що таке – fuga”? Домовились зустрітись окремо і музикознавець доволі детально, з ілюстраціями, розповів про форму фуги, про її різновиди, історію виникнення тощо. Після даної зустрічі вчений, фізик-дослідник однієї із академічних установ, до такої степені захопився саме цією, формотворчою стороною музики, що накупив солідну кількість підручників, та іншої музикознавчої літератури, завів досить пристойну фонотеку і почав регулярно відвідувати філармонію та інші концертні зали. Захоплення музичним мистецтвом, в даному випадку прийшло *не через емоції*, а, завдяки доскіпливості професійно тренованого розуму, його відвічної спраги пізнання.

Дидактична функція музичного мистецтва

Про музичне виховання, його незамінну роль у суспільстві існує безліч літератури. Проблема ця існує ще із еллінських часів. Доречно, хіба що згадати давньогрецьке *калокагатія* (прекрасне-добре), де відразу вказується на нерозривний зв'язок естетики та етики, а відтак – соціальну важливість мистецтва та естетичного виховання. У ХХ столітті цей зв'язок вважався взагалі наріжним каменем виховання кращих почуттів та ідеалів. „Ми, музичні педагоги знаємо, що для людей, які люблять музику і здатні цінувати її. вона є могутнім джерелом щасливого й наповненого буття. – Пише відомий англійський дослідник-педагог Керол Рейнольдз. – Емоційне, естетичне й духовне багатство дітей настільки ж необхідно, як і

їх інтелектуальний та фізичний розвиток. Музика, що подана у правильній формі, може бути дієвою силою в розвитку цього розуміння і виховання таких людських цінностей, як взаємна повага й істинне братство, на чому й ґрунтується людське суспільство” [42, 241].

Проте, дієвий вплив музичного мистецтва на виховання тих, чи інших людських якостей, неможливий без певного музичного тезаурусу у свідомості людини, без здатності більш менш адекватно сприймати музику. „Із усіх видів мистецтва музика найбільш широко проникає в буденне життя, вона звучить у квартирах людей і, навіть, на виробництві. Ось чому виховання музичного смаку є одним із ключових моментів естетичного виховання” – вказує Л. Коган [19, 179-180].

Виховання музичного смаку, естетичних ідеалів, відчуття прекрасного тощо, впродовж усього ХХ століття були в центрі уваги багатьох вчених та діячів музичного мистецтва. У СРСР існувала добре налагоджена система музичного виховання, яка викликала подив у зарубіжних педагогів та музикантів. На жаль, ця система, як єдине органічне ціле, з відомих причин зруйнувалася. Далі, під впливом глобалізації, ставлення музичної громади до музичного мистецтва у нашій країні почало й продовжує невпинно змінюватися. „Від середньовіччя до Французької революції музика біла однією із найважливіших основ нашої культури та нашого життя, – пише Н. Харнонкурт. -- Її **знання** вважалося обов’язковою частиною загальної освіти. Тепер же музика є хіба що прикрасою, яка дозволяє заповнити пусті вечори відвідинами опери чи філармонії, прикрасити офіційні урочистості чи, ввімкнувши телевізор, відігнати або оживити тишу домашньої самотності. Звідси той парадокс, що навколо звучить набагато більше музики, ніж будь-коли (оточує нас далєбі, без перерви), але тепер уже немає вона для нас колишнього значення, лишаючись хіба що „милою оздобинкою” [58, 4].

Так, ми зараз маємо принципово інший тип сприйняття музики. Драматичні колізії симфоній Бетховена, Брамса, далі – експресіоністська

музика початку ХХ століття, -- все це сприймалося сучасниками як особиста драма, буквально кажучи: „за слізьми на очах”. Тепер – зовсім інше. Слухач, насамперед у музиці шукає втіхи. Або, як каже молодь – „кайфу”. „Коли музика вийшла з центру нашого життя, все змінилося: як прикраса вона має бути насамперед гарною. І в жодному випадку не повинна непокоїти або жахати. Сучасна музика¹ не відповідає цим вимогам, бо – як і всі інші види мистецтва – є відображенням духовного стану, отже – сучасності. Якби ми прагнули чесно і без поблажливості проаналізувати наш духовний стан, то висновки спонукали б змінити наше життя, а відтак – були б неvigідними. Доходить вже до парадокса: ми відвернулись від сучасного мистецтва, бо воно нас непокоїть, але ж воно й повинно хвилювати і непокоїти! Тим часом ми не хочемо думати, а тільки прагнемо прекрасного, щоб одірватись від сірої повсякденності. Таким чином, мистецтво – а особливо музику – ми спростили до ролі пересічної прикраси. Тепер повертаємось до минувшини, до старовинної музики, бо знаходимо в ній у ній таке бажане прекрасне й гармонійне” [58, 4-5].

Музичне виховання є дієвим лише в синтезі із виховання загально естетичним. Це доведено багатьма педагогами-практиками, які професійно вміють створювати оптимальну естетично-функціональну атмосферу занять. Музика бароко, наприклад, набагато гарніше звучить у залі бароко, де обов’язкові картини та скульптури тієї епохи. Знайомство з художньою літературою, особливо з поезією тієї епохи та народу, музика яких вивчається, додає сенсу й глибини в розумінні й адекватному сприйманні музики.

Гедоністична функція музики

¹В даному випадку під словами „сучасна музика” Н. Харнонкурт має на увазі не тільки музику ХХ століття, але й всю романтичну та постромантичну музику.

Це, мабуть найдомінантніша функція в наші часи. Якщо, навіть у найзмістовнішій, шедевральній музиці минулого, де вирують шекспірівські пристрасті, сучасний слухач, перед усе, шукає „чогось красивого” і, як вже вказувалось вище, насолоди, то що ж казати про „музику для ніг”? А може ще для якихось інших чистин людського тіла? Є ж, врешті-решт музика „еротична”, „сексуальна” з усілякими там зітханнями, стогнаннями тощо. Чого тільки немає в наші часи!?

Насолода від творів мистецтва існувала завжди. Але вона не виходила на перший план. Взагалі, всі чотири вищевказані функції мистецтва не існують в якихось окремих іпостасях. У процесі повноцінного дієвого мистецького життя вони не тільки доповнюють, але й підсилюють одна другу. Щодо гедоністичної функції музичного мистецтва, то тут немає сумнівів -- неможливо вивчати а, там більш, сприймати той, чи інший мистецький твір адекватно коли він тобі не подобається.

Проте, мистецтво перестає бути мистецтвом, коли сповідує якусь одну-єдину функцію. Так, наприклад, сучасна „музика для ніг”, окрім гедонізму на фізіологічному рівні, не може похвалитися, насамперед, глибоким гносеологізмом. А що вона „виховує” в людині? Хіба що легковажне, поверхове ставлення перш за все, до самої себе. Словесні її тексти, типу: „я думала ти – моя половінка, а ти аказался халодною льдінкой”, не несуть ніякої суттєвої інформації і, як вже вказувалося вище, не запам’ятовуються. Загалом, зараз не важливо, ЩО співається. Головне – ХТО співає! Фабрика т. з. „зірок” працює тут на повну потужність, і той, хто стає психічно залежним від її продукції (перш за все тут хотіло б ся згадати численних журналістів наших ЗМІ), набуває рис якогось поганського персоноуклінника, що поклоняється, правда, не мертвим, а живим ідолам. Або ж стає збоченцем з ознаками фетишизму та інших психічних захворювань. Так вже вийшло у нашому суспільстві, особливо – у тому специфічному „бомонді”, що складається із політичних діячів,

журналістів, та безлічі т. з. „продюсерів”, „іміджмейкерів” тощо, -- там обов’язково треба знати хто така п’ятдесятилітня Лоліта, чи, які-небудь „Іванушкі Інтернешнл”, і зовсім необов’язково знати, хто такий Сильвестров. Навпаки – знання і любов до музики В. В. Сильвестрова вважається в тих колах моветоном, і взагалі не обговорюється.

Вищеописана ситуація стосується не тільки т. з. „еліти”. Вона носить масовий характер. І якщо, на багатолюдних концертах усіх цих „іванушок”, загалом, все проходить більш менш пристойно, (за виключенням хронічних куп сміття на Майдані), то в нічних клубах, казино та дискотеках картина дещо не така рожева. Вітчизняний наркобізнес *надзвичайну потугу якого ніхто не хоче вивчати*, диктує тут свої жорсткі й підступні правила. Мова йде про т. з. „рейвову культуру”, яка насаджується молоді представниками наркобізнесу. Одноманітні, шаманські ритмо-динамічні та інтонаційні характеристики цієї „культури” спрямовані на приспання свідомості, занурення людини у досить глибокий транс, що, в свою чергу провокує до вживання галюціогенних наркотиків. Найбільш розповсюдженим із них є „екстазі”, наркотик, що в свою чергу провокує нестримне бажання рухатися. Людина втрачає контроль над власною поведінкою, танцює у прямому сенсі цього слова „до впаду”, і досить часто дорога із дискотеки до дому, пролягає через реанімацію. Подібних випадків аж занадто багато.

Так ми бачимо, що надмірний гедонізм у явищі, пов’язаному із музичним мистецтвом, може мати досить негативні наслідки.

СТАРОВИННА МУЗИКА І СТАРОВИННІ ІНСТРУМЕНТИ



Habit de Musicien

v. Valck. Excudit

Музичні інструменти XVI століття. Старовинна французька гравюра.

Естетичні засади визначення жанру

Коли йдеться про старовинну музику та старовинні інструменти, відразу ж постають два питання, які віддавна дискутуються, але абсолютної згоди серед музикантів і по сей день немає.

Перше. Що вважати старовинною музикою? Музику, яка існує 3000, 2000, 1000 років? А може музику Ренесансу та Бароко?

Друге. Які саме інструменти слід вважати старовинними? За великим рахунком всі вони старовинні, за виключенням, хіба що інструментів електронних, наприклад, якого-небудь курцвайлу, що його вряд чи можна вважати оригінальним музичним інструментом, позаяк власного оригінального тембру він не має і копіює, переважно, тембри натуральних інструментів.

Щодо саме старовинної музики, то в різні епохи були різні уявлення про це поняття. „Феноменом сучасного музичного виконавства є те, що в наш час в концертних залах постійно звучить музика найрізноманітніших епох і стилів. – пише Ф. Нодель. – Цей феномен відрізняє також музику від інших мистецтв: музиканти-виконавці повинні вміти „здійснювати” не тільки музику наших сучасників, але й майстрів, що створювали її кілька століть тому. Так було не завжди: впритул до першої чверті XIX століття, в першу чергу виконувалась і була цікавою для публіки саме музика сучасників. Музика попередників швидко „застарівала” і залишалась цікавою хіба що для вузького кола „істинних знавців” [37, 5]. «Так, наприклад, у середині XVIII століття вважали, що твори, написані на його

початку безнадійно застаріли, навіть ті, що були оцінені як справжні витвори мистецтва”. – Визначає Н. Харненкурт. І далі: „Давня музика вважалася лише підготовчим етапом, у кращому разі ставала предметом вивчення або – інколи – опрацьовувалася з метою якогось спеціального виконання” [58, 7]. У 1770-х роках у Лондоні було організовано „Концерти старовинної музики”, на яких звучали твори, написані... за 20-30 років перед тим!

З часом, особливо в епоху музичного романтизму ставлення до музики минулого змінилося. Часові „ножиці” збільшувалися за рахунок усвідомлення колосальної різниці між романтичною та постромантичною музикою, музичними надбаннями віденської класики, та, майже зовсім іншої за своїм естетичним світоглядом музики Палестини, Орнандо Ласло, Монтеверді, Букстегуде, Фрескобальді та інших великих майстрів Ренесансу і Бароко.



Ренесансові музиканти. Автор невідомий.



Моріц фон Швінд (1804-1871, Вартбурзький конкурс співаків

У ХХ столітті ставлення до музики минулого та сучасної музики взагалі кардинально змінилося. І знову таки, завдяки стильовим її розбіжностям. Автор цих рядків пам'ятає, як і 1960-х роках професори Київської консерваторії називали музику Дебюссі та Равеля „сучасною музикою”, а твори їх сучасника, скажімо, О. Глазунова „музикою минулого”. Дійсно, музика композиторів-імпресіоністів має досить інші кардинальні естетичні засади, (з боку ладового тяготіння, наприклад), ніж музика неокласична. У наші часи – трохи по-іншому. Нікому зараз й в голову не зайде назвати музику Д. Шостаковича „старою”, тобто такою, яка не відображує пульсу й трибу сучасного життя.

У наші часи, за якоюсь неписаною домовленістю, здебільшого „старовинною музикою” називають все написане до Й. С. Баха, до його визначення класичної темперації, що не змінилася протягом століть, і, повністю відповідає сучасним критеріям музичного мистецтва. Хоча й тут є багато нюансів, які включають у себе не тільки рівномірність темперації, стиль, у якому написана музика, але й спосіб виконання (комплекс прийомів на тому, чи іншому інструменті) й наче „віддаляють” музику Й. С. Баха від стовідсоткової впевненості, що ми її автентично сприймаємо та

розуміємо. Так, наприклад, Л. Моцарт у своїй знаменитій „Школі гри на скрипці” рекомендує вживати вібрацію дуже обережно, лише в окремих випадках, не зловживати цим прийомом. Особливо це стосується скрипкової музики того ж Й. С. Баха. Видатні скрипалі ХХ століття це знали і, дійсно, у виконанні Й. Сігеті, пізніше – Л. Когана, Чакон Баха своїм звучанням наче нагадує орган і переконує нас своєю автентичністю. Проте, позаяк далеко не всі скрипалі геніальні, і без широкої, романтичної вібрації жити не можуть, то як тут не процитувати засторогу Н. Харнонкурта: „Скрипаль із найдосконалішою технікою, навчений на зразках Паганіні та Крейцера, не може відчувати себе готовим до гри Баха чи Моцарта. Для цього він мусить докласти певних зусиль, щоб заново осмислити та засвоїти технічні основи й зміст „промовляючої” музики ХVІІІ століття” [58, 17]. Але, взагалі, що стосується музики добахівського періоду, особливо творів, що збереглися у тому, чи іншому вигляді (маються на увазі способи нотації), то тут погляди музикантів досить полярно розділюються на дві позиції.

Перша з них. Переважна більшість музикантів-професіоналів вважає, що сучасні музичні інструменти набагато досконаліші, ніж ті, які існували до них і були їхніми прототипами. Тому, виконання музики минулого на сучасних інструментах без усіляких застережень, збагачує цю музику, робить її більш виразною й доступною для сучасного слухача. „Клавірні твори Й. С. Баха значно краще звучать на сучасному фортепіано, аніж на клавесині та клавикорді, для яких вони були написані – і це тому, що фортепіано більш досконале, і тому, що ми краще навчилися розуміти музику Й. С. Баха, ніж він сам. Лише фортепіано здатне відобразити всі відтінки відчуттів та думок цієї музики. При нашому сучасному розвитку музичного сприймання ми вже ніколи не матимемо змоги повернутися до недосконалого звучання інструментів епох, що минули. Сам Бах про фортепіано міг би тільки мріяти”. (Ці слова майже буквально процитовані

із Переднього слова до однієї фортепіанної редакції клавірних творів Баха) [37, 4].

Але, чи є історичний шлях музичного мистецтва звичайною еволюцією, яку ми бачимо, наприклад, у вдосконаленні фотоапаратів чи літаків? „Ще донедавна музична естетика та інструментознавство підходили до цього питання з позиції, вже давно відкинutoї в історії мистецтв, -- пише Н. Хармонкурт, -- ніби тут ми маємо справу з еволюцією, яка від примітивних початкових форм завдяки постійним „удосконаленням” дійшла до оптимальної ситуації, якою завжди вважався сучасний стан. Така позиція не обґрунтована ані естетикою, ані з технічного чи історичного боку” [58,57]. Дану позицію можна проілюструвати наочним і зрозумілим прикладом.

Якщо, наприклад, взяти скрипку Страдиварі приблизно 1700 року в тому вигляді, у якому вона вийшла з *його* майстерні, оснастити її розповсюдженими тоді жильними струнами, підставкою, підгрифником, дужкою й грати тогочасним смичком, можна було б помітити, що вона насправді звучить значно тихіше, ніж скрипки цього ж майстра, перероблені в ХІХ або в ХХ столітті й оснащені струнами на сучасний лад, на яких грають сучасним смичком, натомість має величезне багатство витончених звукових якостей (обертони, характер атаки, спосіб поєднання звуків, баланс між низькими й високими струнами), що їх сучасний інструмент уже не демонструє.

Тут треба вважати на той факт, що давні смичкові інструменти, які використовувались споконвіку, постійно відчували на собі зміну вимог. Їх знов і знов переробляли, іноді досить ґрунтовно, то ж попри всі зміни стилю й уподобань – вони врятувались і дожили до наших часів. Старі скрипки звучать тепер зовсім інакше, ніж двісті-триста років тому, а сучасний скрипаль-віртуоз, почувши свого „Страдиваріуса” у його оригінальній версії, був би однаково спантеличений, як і Страдиварі, якби міг почути й побачити зроблене за цей час з його інструментами.

Практично немає зараз інструментів старих майстрів, які не були б багаторазово переробленими. Ці перебудови мали на меті насамперед підсилення звуку, а також його уніфікацію та вирівнювання.

Але ж, треба завжди пам'ятати, що характеристики найкращих давніх інструментів були дуже старанно виважені, то ж кожне покращання, яке йшло шляхом перебудови, мусило потягнути за собою погіршення з якогось іншого боку (перш за все звукового). Так, наприклад, у тій же скрипці Страдиварі 1700 року, за рахунок вдосконалення басове соль, хоча й звучатиме голосніше, проте воно буде більш жорстким, ніж в оригіналі за рахунок металевого покриття, а сталеві струни мі, хоч і здатні тепер „перекрити” великий симфонічний оркестр, звучатиме більш галасливо й пронизливо, ніж на тій же скрипці в оригіналі.



Скрипка Антоніо Страдиварі

Друга позиція. Інша група музикантів (їх – меншість) налаштована щодо цього питання категорично, фанатично й навіть – войовничо. Це – досить специфічне й вузьке коло людей, які цінують у старовинній музиці перш за все її *автентичність*. Вони вважають, що музика середньовіччя мусить виконуватися саме на тих інструментах, для яких її написав той, чи інший композитор тієї епохи. Прийоми гри на цих інструментах теж мусять бути автентичними (ведення смичка на віолах, подача звуку на духових тощо).

Проте фахівці високого рівня підходять до цієї проблеми з масою застережень. „На жаль, музикування на давніх інструментах, тобто на інструментах що за якихось причин вийшли з ужитку має сумнівне минуле.” – зазначає Е. Харнонкурт. Дійсно, старовинні інструменти відійшли в минуле разом із традиціями гри на них, і це стосується не тільки того, як треба тримати смичок при грі на віолі де гамба, але й безпосередньо, точності у розшифровці нотних текстів тієї, чи іншої епохи. „Львівська табулатура” у виконанні одного із чільних лютністів сьогодення Гопкінсона Сміта, це зовсім інша музика, ніж ті ж самі твори, блискуче аранжовані для камерного оркестру метром сучасної музики Мирославом Скориком.

Категоричність фанатиків автентизму розповсюджується не тільки на сферу давньої музики. „Видатний сучасний піаніст і клавесиніст Андреас Штайер в одному із своїх інтерв'ю сказав: „Чудові концертні „Стенвеї”, що зараз випускаються, вбивають тріо Шуберта або квінтети Шумана. Фабрики виробляють інструменти для того, щоб заграти концерт Равеля на футбольному стадіоні, але вони не здатні відтворити камерне звучання. Треба заново створити фортепіано. Я не знаю ні одного піаніста, байдужого до цієї проблеми” [37,7]. Напевно, тут шановний маестро вдався до гіперболи. Справжній майстер спроможний видобути із найконцертнішого роялю таке *pianissimo*, якому позаздрить будь яке чембало, і цього замало – сучасний рояль із своїми довжелезними струнами має таку силу силенну дієвих обертонів, що вони дійсно порадували б вухо Шумана, Шуберта, та й взагалі – будь якого композитора-романтика. Але, повернемося до давньої музики.

Коли ми говоримо про **виконання** старовинної музики, то тут, скоріш за все треба казати про її **реставрацію**, і підходити до цієї проблеми точнісінько так, як це роблять археологи та вчені, що розшифровують древні тексти, писані мовами, які давно вийшли з ужитку. Адже треба пам'ятати, що вже в часи Гайдна-Моцарта на тих інструментах

майже не гралося зовсім. Далі, старовинні інструменти знайшли своє місце навіть не у музеях, а, в приватних колекціях диваків, що колекціонують будь-що, не замислюючись, чи воно взагалі потрібне.

Цікавою є з цього приводу думка Філіпа Ноделя. „Дійсно, історичної традиції виконання музики, яка нараховує більш ніж 150-200 років, -- пише він, -- не існує, а єдиними „свідками” музики тих років постають для нас (окрім нот та трактатів) старовинні музичні інструменти. Вони, почасти, самі підказують нам способи гри на них: адже трость від сучасного фагота не підходить „старовинному” для гри на жильних струнах „старовинними” смичками потрібна особлива техніка гри, сучасне флейтове вібрато не годиться для барочної флейти-траверса, точнісінько так, як безглуздо використовувати прийоми сучасного фортепіанного звуковидобування на клавесині, або органі” [37, 8]. До цієї ж думки приєднується П. Круль. „Далеке минуле музики можна побачити тільки крізь призму відмінностей існуючих (сучасних) інструментальних жанрів” [24, 53].

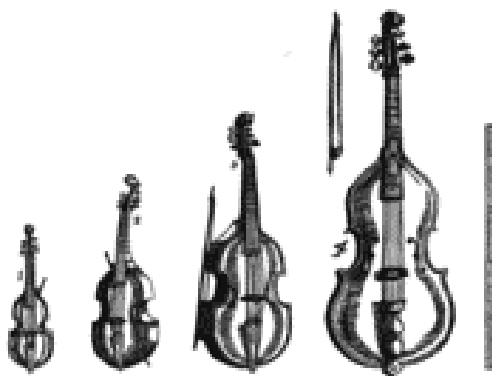
Відродження старовинних музичних інструментів

Відродження старовинних музичних інструментів розпочалося у 20-30 роки минулого століття. „Спочатку ця музика трактувалася не як складова загального музичного життя, а як рух з ідеологічним підґрунтям, як „контрмузика”, що її відкривали й плекали у колах запальних дилетантів. Професійне музичне середовище не звертало на неї уваги, але піонери давньої музики не надавали цьому жодного значення і коло прихильників лишалося вузьким. Вважалося, що в давній музиці знайдено „справжні” і „чисті” цінності – або те, чого прагнули після Першої світової війни молодіжні рухи, спрямовані проти брехливої моралі тогочасного суспільства.

Загальноновизнану музику, що тоді звучала в симфонічних концертах і оперних театрах, вважали пишномовною та лицемірною, а все музичне

життя – „штучним”. Означення „романтичний” набуло негативного забарвлення, позитивно ставилися лише до того, що вважалося „об’єктивним”. Технічна блискучість та досконалість були характерними рисами професійної музики, і вже через це до них ставилися з підозрою. Натомість музика Ренесансу та Бароко, до того часу цілком забута, добре відповідала новим ідеалам: грана й співана повільно, вона не становила технічних труднощів, а через відсутність означень темпу та динаміки напрочуд ідеально підходила до „об’єктивного музикування”.

Трохи згодом почали відходити від традиційного інструментарію, наново відкриваючи блокфлейти, гамби, клавесин.



Сімейство віол да гамба

Віоли – сімейство смичкових музичних інструментів. Віоли з’явилися у 15 ст. Тоді ж сформувалися основні види віол: дискантова, альтова, тенорова (басова), які відрізнялися за розміром та діапазоном. При грі на віолі, її тримали вертикально, між ногами, як сучасну віолончель. *Gamba* (італ.) – нога. Звідси й назва цих інструментів. Окрім віол да гамба існували ще різноманітні віоли да браччя (*braccia*, італ. – плече), на яких грали, як на сучасних скрипках, притискаючи інструмент підборіддям до плеча. Французький варіант віол да браччя – віола д’амур.

У післявоєнні роки справа відродження давньої музики та її інструментів пішла набагато швидше. Виникло багато спеціалізованих професійних ансамблів, широко пропагуючих давню музику. Навіть у СРСР. Окрім вищезгаданого ансамблю А. Волконського з’явилися:

естонський „Хортус-музікус”, ленінградський ансамбль «Res Facta», студентські ансамблі у Москві та Ленінграді.

В Україні ця справа виглядала значно гірше. Наприпочатку 60-х у Києві не було ні одного клавесина, і ентузіасти давньої музики, щоб зімітувати звук клавесина, втикали у молоточки філармонійного роялю Stanwey&Songs металеві канцелярські кнопки. Після концерту ці кнопки виймалися, і на цьому ж роялі наступного дня проводили свої клавірабенди Рудольф Кернер, або ж Дмитро Башкіров. В ансамблі старовинної музики Київської філармонії „Гармонія” самотужки змайстрували органіум, приладивши для подачі повітря в труби мотор від пирососа.

***Клавесин**, клавішний музичний інструмент, металеві струни якого захищувалися плектром із пера або твердої шкіри. Походить від псалтерія, струни якого захищувалися пальцями. На відміну від фортепіано, гучність звуковидобування на клавесині не залежить від сили удару пальця по клавіатурі. Натомість змінюється тембр. Іноді клавесин плутають із клавікордом. Проте, – це зовсім різні за своєю природою інструменти.*



Клавесин у фламандському стилі

Давня музика не знаходила підтримки в УРСР на відміну від решти радянських республік переважно з ідеологічних міркувань. Особливо це стосувалося хорових творів, позаяк вважалося, що написані вони були на виключно релігійні тексти. Хоча, яка релігія може бути у світських мотетах, чи мадригалах? Тому годі й було думати, щоб у концертних залах Радянської України прозвучало хоч щось із творів Палестини, Орнандо Лассо тощо. Під цю загальну негласну заборону підпадали й музичні інструменти, і зараз здається зовсім незрозумілим, у чому ж тут завинили блокфлейти, лютні, віоли д'аль амур та мавританські гітари?



Блокфлейти роботи київського майстра Євгена Ілларіонова

Так, чи інакше, той рух їх відродження, який тільки-но починався у роки „відлиги”, був далі жорстко зупинений негласними вказівками українського парткультапарату. Взагалі ця проблема стосувалася не тільки УРСР. Наші західні сусіди теж постраждали від подібного утиску. Мистецький керівник ансамблю “Ritornello” (Прага) Міхаел Поспішил пише: „Минулий тоталітарний режим у Чехії духовну музику не надто шанував, і, оскільки прямо її не ліквідовував, вона спала [39, 26].

У Західній Європі такої біди не було, там реставрація давньої музики проходила хоч досить важкий (з точки зору методології) але й плідний шлях. „Зараз ми маємо у своєму розпорядженні репертуар настільки широкого діапазону, якого досі і не бувало, бо ж використовуються твори, що писалися протягом майже восьми століть” – пише Н. Харнонкурт [58, 62].

Ця тенденція суттєво впливає на щоденну музичну практику. Провідні видавництва, відчуваючи подих часу, починають випускати все більше і більше нотного матеріалу для камерних ансамблів і окремих інструментів, що ще недавно вважалися архаїчними: лютні, спінету, сімейства віол та інших. Люди натовпами йдуть до музеїв, таких, як, наприклад, лондонські “Fenton house” та “Honerman”, щоб подивитись на

колекції старовинних інструментів. Меломани-багатії стають регулярними клієнтами фірм, де з аукціону продаються колекції духових інструментів XVIII століття, італійських струнних XVII століття тощо. Відчувши попит ринку, активуються інструментальні майстри, які ще декілька років тому вважалися представниками професії, що вмирає. За даними анкети, що її провів англійський журнал „Early music”, в Європі ще у 80-ті роки минулого століття процвітало понад 600 майстрів, які виготовляли копії старовинних музичних інструментів [33, 18].

Звичайно, найбільш наочний показник – зростання кількості CD-і із записами давньої музики. Провідні фірми викидають на ринок їх десятки тисяч екземплярів і вони, попри дорогі ціни, знаходять попит. Нещодавно англійський ансамбль “Consort of music”, перший серед колективів давньої музики, отримав премію “Decca” в зв’язку із випуском золотого диску – сотисячного екземпляру із записами музики епохи Відродження. В Італії, Німеччині, Швейцарії і Бельгії регулярно проводяться фестивалі і концерти, наукові конференції, присвячені музиці далеких епох – від XI до XVII століття. Тільки у Великій Британії нараховується понад сотня (!) професійних та аматорських колективів, що спеціалізуються у цій сфері.

Подібний бум щодо давньої музики в Європі можна пояснити лише з урахуванням певних історичних традицій щодо кожної країни окремо.

Велика Британія. Так склалося, що ця країна ніколи не мала свого Баха, Моцарта, Чайковського. Національна гордість – Генрі Персел, композитор Високого Бароко, тому цікавість великобританців до давньої музики може бути зумовлена хоча б цим фактором. Окрім цього, хоча у цій країні ніхто не сипле наліво і направо словами: аристократизм, духовність тощо, а портрет Шекспіра не чіпляє по стінам наче ікону, є певні речі, що наче розуміються самі по собі. Знаний „англійський снобізм” є дійсно національною рисою і означає, скоріш, потяг до всього традиційного, вкоріненого у свідомість протягом багатьох поколінь. Тому давня музика

національного походження, витoki якої багато хто вважає походять із кельтських джерел, має там особливий статус.

Швейцарія завдячує ренесансу „музики Ренесансу” меценатам, які фанатично поставилися до відродження давньої музики. Внаслідок їх зусиль, з'являється Schola Cantorum Baseliensis (Базель), яка у дев'яності роки минулого століття стає справжньою Меккою для шанувальників давньої музики і перетворюється в серйозну консерваторію відродження цієї музики. У Школі відкриваються факультети за напрямками, проводяться постійно діючі майстер-класи, що охоплюють найактуальніше коло проблем пов'язаних із давньою музикою, включаючи виготовлення музичних інструментів.



Професор Schola Cantorum Baseliensis Гонкінсон Сміт

Німеччина, батьківщина Баха, Бетховена та безлічі блискучих майстрів давньої музики вважає відродження давньої музики справою престижною, та й взагалі – нацією, де, навіть у найглухіших куточках країни, у будь-якому сільському будинку ще у 30-ті роки минулого

століття стояло фортепіано, або ж фісгармонія, вочевидь є генетично приреченою на виключну музикальність. А якщо взяти до уваги традиційну „змагальність” німецьких земель між собою (особливо у сфері культури), то тут стимули до розповсюдження (особливо – традиційного майстрування) старовинних музичних інструментів вочевидь зрозуміла.

Італія. Країна, з якої історично розпочинається Ренесанс у Європі. У процесі „археологічних” відкриттів у царині давньої музики, поруч із неймовірною кількістю текстів та інструментів (особливо – струнних) винирнули із пітьми забуття й автори цієї музики. Імена Франческо да Мілано, Бьяджо Маріні, Алесандро Страдели, Адріано Банк’єрі та інших можна без усіляких сумнівів поставити у будь який, найперший рядок поруч з іншими геніями світового музичного мистецтва. І, якщо зважити на той фактор, що суспільне музичне життя сучасної Італії є чи не найдієвішим і найактивнішим серед країн Європи, то дуже дивними здаються намагання деяких журналістів пояснити бум щодо відродження давньої музики в Італії, переважно, економічними факторами. Так, наприклад, один із найпопулярніших журналів цієї країни „Панорама” пише: „Економічна криза спонукає побачити велике у малому: щоб зібрати невеликий ансамбль і організувати концерт у соборі, або ж у камерному залі, не потрібні великі капіталовкладення. Узагальнено кажучи, виходить, що старовинна музика – це музика економічного застою”². [Цит. за: 33, 19]

Чехія. У цій країні відродження давньої музики проходить під стягом відродження музики Чеського бароко. „У чеських землях – так краще називати їх три складові – Чехію-Моравію-Сілезію – в XVII ст. відбулися значні зміни: перші двадцять років цісарський двір перебував у

² Хотіло б ся побільше подібного „застою” у нашій країні, де на організацію якогось принципово бездарного шоу на тому ж Майдані, із-під землі з’являються сотні тисяч грошових одиниць, а невеликі, надзвичайно талановиті й продуктивні музичні ансамблі будь якого серйозного жанру нікого не цікавлять.

Празі, яка була перехрестям світових культур, справжнім Вавилоном. „Коли цісар перебрався до Відня, -- пише Міхаел Поспішил, -- відтік культури не відбувся, а – парадокс (парадокс є феноменом бароко!) – було спровоковано наступ нової культури „чеського бароко”... Так звана „канторська” – тобто вчительська – традиція створила передумови для загальної музичності, еміграція в пошуках роботи та з релігійних причин пропагувала чеську музику. Чехію у XVIII ст. навіть називали „консерваторією Європи” [39, 25]. На ґрунті таких фундаментальних традицій рух по відродженню давньої музики є закономірним і особливо виділяє Чехію серед інших країн посткомуністичного простору. Проте Міхаел Поспішил не тішить себе надто глобальними перспективами. „Це, звичайно, тривала проблема національної свідомості, – зазначає він, – ... Ми лише хочемо нагадати малими екскурсами у недавно „виявлену” давню музику, вказати на якості, до яких варто повертатися. І це знайшло відображення у назві ансамблю – “Riturnello” = „Повернення” [39, 27].



Міхаел Поспішил – співак-бас, органіст, виконавець на духових інструментах, історик і теоретик музики давніх епох. З 1986 року розпочав активну діяльність у різних сферах давньої музики. Записав більше п'ятдесяти CD з ансамблями “Musica Antiqua Praha”, “Capella Regina Musicalis”, “Collegium Quodlibet”, “Schola Gregoriana Pragensis”,

“Musica Florea”, “Choeur Gregorien De Paris”, “Linnamuusikuud Tallin”, “Fiori Mysicali Krakow”, “Bornus Consort Warszawa”, “Musicalishe Compagney Berlin”, “Tolzer Knabenchor”, “Le Monde Classique Wien”, “Musica Eterna Bratislava” та інші. 1993 року заснував свій ансамбль “Ritornello”, а з 1996 очолив ансамбль “Prague Chamber Singers”. Важливою сферою його діяльності є інтенсивний пошук джерел, реконструкція давніх манускриптів, їх публікація („Сонати Кромнєржіжа, „Танці Валеріуса Отто”, „Чеська лютня Міхні” та ін.). З “Riturnello” зосередився на дуже характерному жанрі чеської барокової музики – пісні. Були записані кілька CD на студії “Arta Records”: „Чеська лютня” (1996), „Настав мясопуст – Карнавальні пісні” (1998), „Різдвяні пісні” (2000), „Мисливські пісні” (2001), „Різдвяна Меса Міхні 1650” (2003), „Пісні травня і лісу” (2005).



Ансамбль “Ritornello” – займається передовсім виконанням музики XVI і XVII ст., змінюючи свій склад відповідно до потреби і консультацій зі знавцями певної епохи. Ядром ансамблю є двоє-троє музикантів (спів, інструмент, гармонічна основа), які переважно грають на кількох інструментах. Невід’ємною частиною приготування програми є і

інтенсивне дослідження і навчальна діяльність (з застосуванням апарату вивчення тексту і музики, гимнології, органології та ін.). Передумовою є поновне впровадження „поважної музики” до засадничих потреб людини, надання музиці рангу універсальної мови порозуміння. Це може статися завдяки малим і найменшим музичним формам – пісні, танцеві – в їх вродженій елегантності і простоті, а також – стриманості. Таким чином твориться – парадоксально – міст між бароко і романтизмом. Ансамбль використовує історичні інструменти або їх точні копії – позитив, цинк, ренесансові тромбони, дульціан, шалмей, флейти і фістули, барокові скрипки, лютню, теорбу, барокову гітару, дуди, віоли де браччіо і да гамба, ударні і т. п. Виконання в давніх нерівномірно темперованих строях вимагає оригінальної техніки гри і співу, орнаментики і артикуляції з відповідної епохи; впроваджується і стилева імпровізація... Програма “Ritornello” охоплює різні стилі – музика церковна, придворна, танцювальна, вулична, везова (фанфари), принагідна та ін. Крім концертів на фестивалях і концертних циклів в Чехії і за кордоном, ансамбль бере участь у літургіях, вернісажах, конференціях, продукує CD, записується на радіо і телебаченні. Мистецький керівник – Міхаел Поспішил.



Шалмеї

Шалмей. Від грецьк. *ξάλαμος* – очерет. Попередник гобоя. Дерев'яний духовий музичний інструмент з подвійною тростиною. Виготовляється із цілісного шматка дерева. У Західній Європі з'явився не пізніше 15 ст. Використовувався баштовими музикантами, а також жонглерами, менестрелями, шпільманами [31, 4].

В інших країнах Європи процес відродження старовинних інструментів розвивається по-різному, але є одна риса, яка домінує у цій сфері. Торкається вона, перш за все намагання зберегти певні національні риси як щодо інструментарію, так і щодо своєрідності національних стилів виконання, адже ентузіасти давньої музики відтворюють, передусім музику своєї країни, і досить інтенсивно пропагують її. Це стосується навіть такого жанру, як органна музика. Звучання органу, яке здається нам абсолютно інтернаціональним і далеким від національних особливостей тієї, чи іншої країни, де він побудований насправді не таке вже й нейтральне. Натомість, вже у добу Ренесансу, а тим, паче, у добу Бароко там були досить суттєві відмінності. „Період XVII і XVIII століть – це розквіт органобудування, це „золота доба” органа. В цій царині панують індивідуальні риси національних шкіл. Наприклад, звучання французького органа з яскраво вираженою домінантою язичкових регістрів суттєво відрізняється від звучання німецького органа”. – зазначає В. Чижевський [63, 31].

В Україні процес справжнього відродження давньої музики розпочався наприпочатку дев'яностих років. Але, перед тим, як розглядати його особливості, необхідно зробити невеликий історичний екскурс щодо появи давніх музичних інструментів на теренах України, їх історичного розповсюдження та функціонування.

ДАВНЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА В УКРАЇНІ

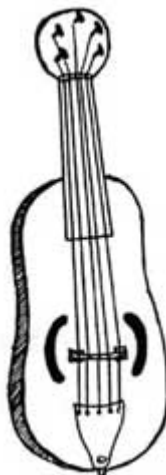
Старокиївська доба

Вивчення старовинних музичних інструментів та їх реконструкція, як про це вже говорилося, базуються на трьох визначальних свідченнях. Перше з них – це письмові документи, в яких згадується той, чи інший інструмент, а іноді, навіть дається його невеликий опис. Друге – його зображення, як правило, в образотворчому творі, найчастіше – в дії, тобто на інструменті обов’язково хтось грає.



Мелоццо да Форлі „Ангел з лютнею” (близько 1480)

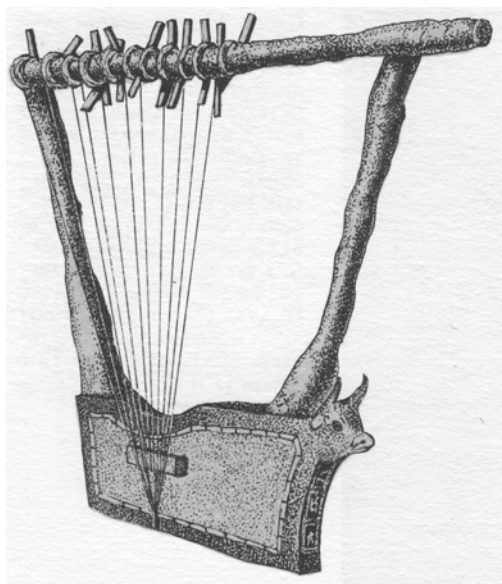
Третє свідчення – це безпосередньо сам інструмент, що уцілів крізь п’ять століть, і його вже можна реконструювати з більш-менш вірогідною автентичною точністю.



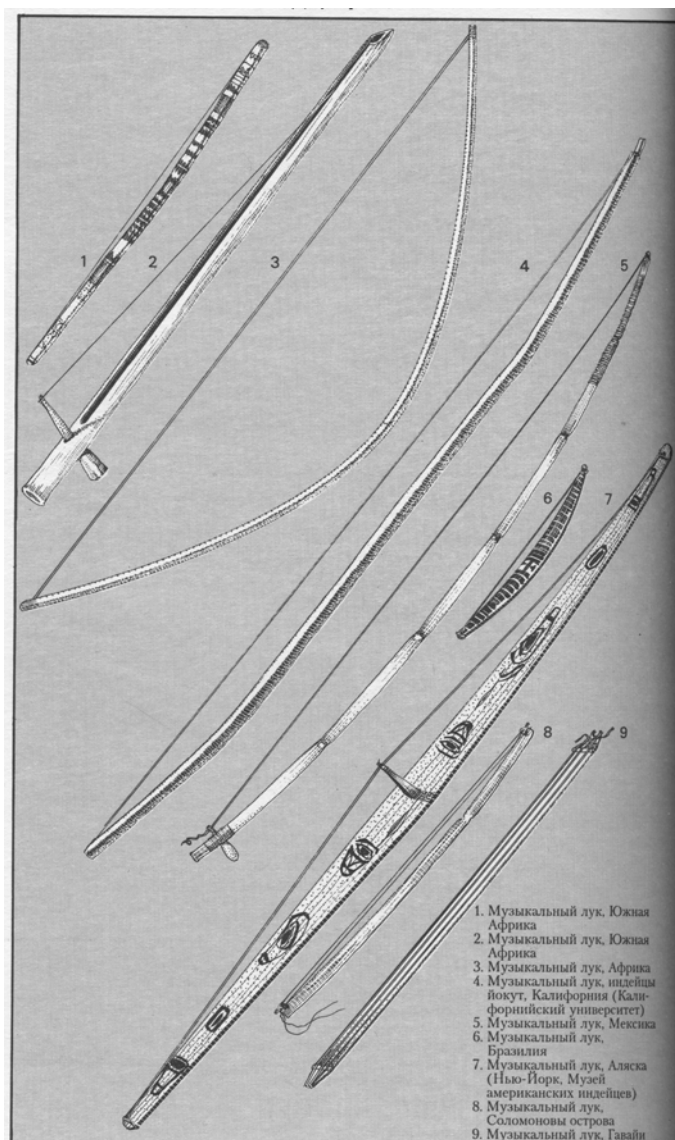
Середньовічний фідель

Фідель – від лат. *fides* – струна. Терміном „фідель” означався не тільки, властиво, сам фідель, але й багато споріднених смичкових інструментів різних народів. Фідель належить до числа найбільш розповсюджених в країнах середньовічної Європи смичкових інструментів. Він з’явився в Західній Європі, приблизно у 8 ст. і відіграв значну роль у формуванні віол та скрипок [49, 37-55].

Інших свідчень про будову, використання, способів гри на інструменті, та й взагалі існування його на тій чи іншій території, в тій чи іншій країні бути не може. Проте не може бути також, щоб та чи інша країна, та чи інша епоха залишалися взагалі без музичного мистецтва, оскільки загальновідомо, що навіть найархаїчніші народи (племена які й досі живуть у кам’яній добі) музику все ж таки мають.



Архаїчна кіфара



Музичні луки

На жаль, ми не маємо ніяких уявлень про музику, яка існувала на нашій Батьківщині в часи міфічних Кия, Щека й Хорива. В єдиному вітчизняному літописі, де про них взагалі йдеться „Повісті минулих літ” ніяких свідчень про це не має. Але ми точно знаємо, що вже у ті часи існувала Візантія, яка, успадкувавши грецьку мову, мала й успадкувати грецьку культуру і з якою Давня Русь мала інтенсивні і сталі контакти. Тому можна припустити, що й у царині культури обидві країни одна на одну впливали.

Відомості про музикальність слов'янських народів поринають у сиву давнину, хоча найдавніші з них мають навіпвілегендарний характер.

Наприклад, візантійський історик VII ст. Феофілакт Симокатта пише, як під час якоїсь війни були захоплені три слов'янина з музичними інструментами. Коли імператор спитав: навіщо їм вони потрібні, радник відповів: „Кіфари вониносять тому, що не звикли вдягати тіло своє в залізне оружжє – їх країна не знає заліза, і мирно та без бунтів проходить їх життя, що вони грають на лірах, тому що не навчені трубити в труби”. (Цит. за [44, 91]).

На відміну від католицького світу, де з розвитком аристократичних інституцій: лицарства, шляхетських титулів тощо і, в зв'язку з цим розподілення мистецтва на аристократичне та простонародне, – в древній Візантії існував інший розподіл. Називаючи себе *православними* візантійські священики дуже гостро й аскетично ставилися до духовної музики, усіляко відокремлюючи її від музики світської. У храмах звучав (та й у наші часи продовжує звучати) лише хоровий спів. Про застосування будь яких інструментів й мови бути не могло. Інструментальна музика, без якої неможливі, зокрема, танцювальні жанри, залишилася прерогативою світського мистецтва.

У середньовічній Західній Європі розподіл музичного мистецтва на аристократичне (високочоле) й плебейське на призводив до якихось суттєвих конфліктів. Щодо Давньої Русі, культура якої розвивалася під значним й постійним впливом Візантії, то тут, в свою чергу посилювалося протиставлення (часто-густо дуже гостре) музики сакральної та музики простонародної. „У Візантії існував поділ на „високу”, духовну та „низьку”, богомерзенну музику” – пише О. С. Фаміцин [56, 7]. Далі він вказує, що ставлення духовенства до цього явища згодом перейшло із константинопольських теренів на давньоруські і послугувало підставою для численних гонінь на музикантів (скоморохів) у часи середньовіччя.

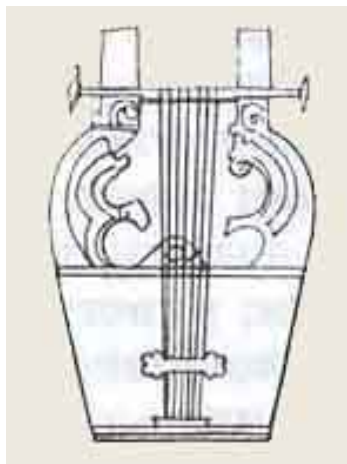
Полемізуючи з О. С. Фаміциним щодо ставлення візантійців до музики, О. І. Кирпичников вказує на деякі риси характеру цього народу, що не зовсім збігаються з загальноприйнятими. „Візантійці, – пише він, –

не були вже такими суворими й тупо серйозними формалістами, якими вони полюбляли виставляти себе перед іноземцями під час урочистих учт і якими уявляють їх, передусім, історики. У них, звичайно, існував елемент азійської поважності й закам'янілості: але ж в їхніх жилах струмувала кров еллінів і традиція живого, дотепного народу, що постійно надихалися школою й читанням” [18, 7].

Дослідник візантійської культури В. П. Даркевич наступним чином описує світську музику візантійців: „Народна музика майданів, як супровід пісень, танців і акробатичних номерів панувала в особистому побуті грецьких царів та можновладців. Ця музика зі своєю грою ритмів та одночасним звучанням різних тембрів була супутницею бенкетів, весіль та полювань. За своєю структурою вона, вочевидь, була близькою до арабо-персидської, де тон завдавали світські музично-поетичні жанри, пов'язані зі святами. На відміну від офіційної візантійської музики вона відрізнялась демократичним характером, тому що проникала у всі верстви суспільства” [12, 177].

„Звучали мощные рога, звучали трубы сзади,
Звучала барабанов дробь, игра на инструментах.
На трубах начали играть, забили в барабаны,
Звучало сладко пение, звучали их *кифары*,
Разнообразной музыки звучанье раздавалось.
Другие с пеньем двигались, в кимвалы ударяя” –

цитую В. П. Даркевич надпис на одній із візантійських чаш XI ст. [12, 2].

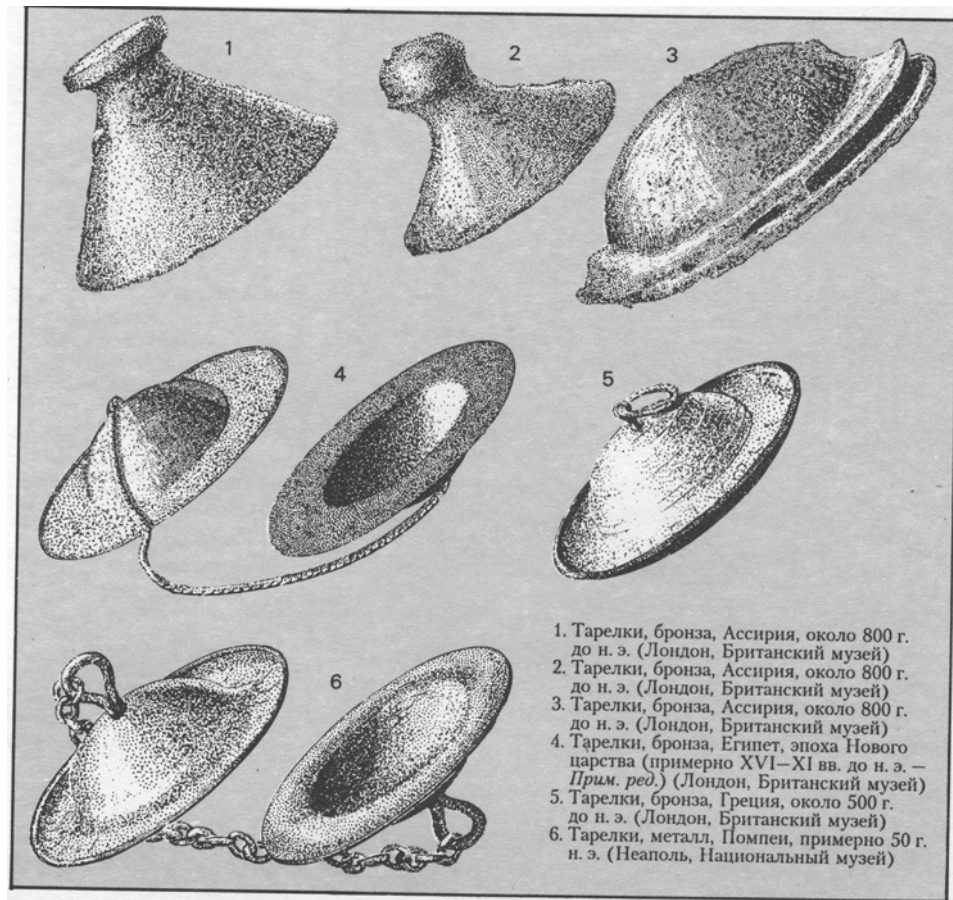


Кіфара. „Ця назва була розповсюджена спочатку у греків малоазійського узбережжя, на півночі цей примітивний чотирьохструнний інструмент мав назву” ліра”. В архаїчну добу ми обидва цих інструменти мусимо вважати співпадаючими. [6, 42] Далі, описуючи цей інструмент Є. Браудо відмічає велику кількість струн (близько 11) та гру на ньому плектром. [там же, 43] Є всі підстави вважати, що згодом, саме із цього інструменту виникло сімейство лютенів та інших плектрових інструментів.

Інструментальна музика – улюблена розвага героїв поеми „Дігеніс Акрід”. Сам Дігеніс, прекрасний співак, не розлучається зі своєю кіфарою. В описанні весілля Дігеніс та Євдокії перераховуються *кіфари, флейти, роги, барабани та кімвали*. На весільному бенкеті під цю музику граціозно рухаються танцівниці.

Когда же танца музыка звучала на кифаре,
 То поднималась девушка прекрасная немедля,
 И, подстелив под ноги шелк, на пол легко ступала.
 Движенья дивные ее не в силах описать я,
 Представитъ повороты рук, чарующую поступь,
 Сказать, как быстро и легко, с мелодией согласно,
 Кифаре в такт танцовщица всем телом изгибалась.

(Цит. за [12, 177].



Кімвали

Загалом, підсумовуючи зображення інструментів на фресках та різноманітних чашах, В. П. Даркевич подає наступний список:

люття,

смичковий інструмент типу ребека або віоли,

продольна флейта,

поперечна флейта,

труба,

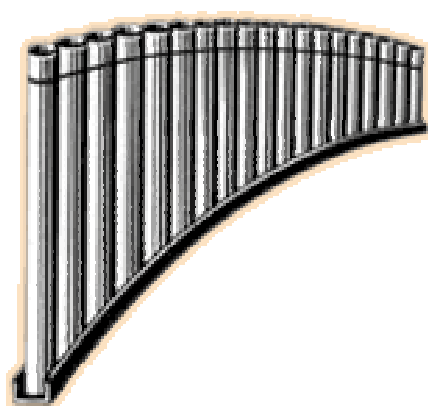
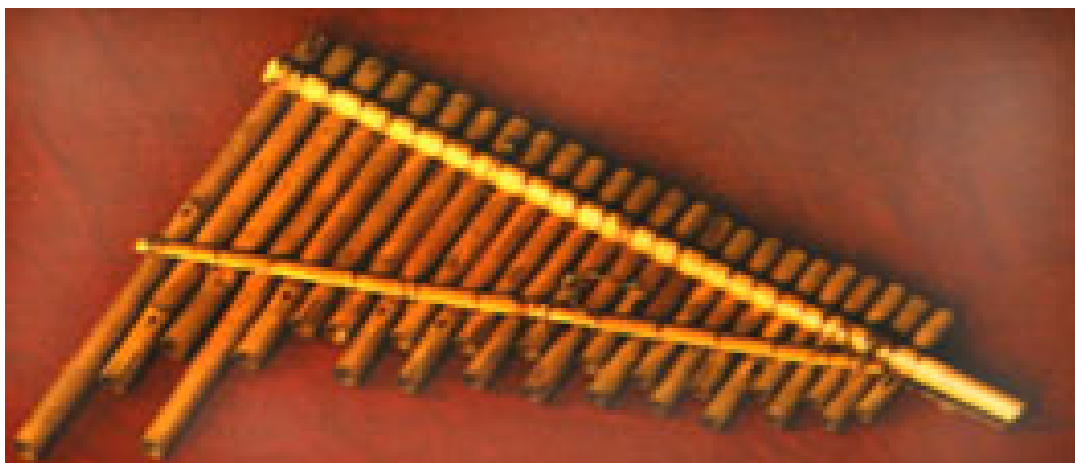
тарілки,

ударні інструменти.



Ребек – струнний смичковий інструмент. Корпус грушеподібної або лютнеподібної форми. Виготовлявся із одного шматка дерева; головка – у вигляді равлика з поперечними кілками; струни (2 або 3) закріплювалися внизу за допомогою тримача струн. Верхня дека подвійна: частина її що трохи піднесена є продовженням грифу й добігає до середини корпусу, під нею на другій частині деки знаходиться круглий резонаторний отвір або 2 резонаторних отворів у формі скобок, які розташовані по обидві сторони підставки. Найбільш поширеним був трьохструнний ребек. Стрій – квінтовий, звук сильний і різкий. При грі ребек тримали а braccio. В ансамблях використовувалися дискант, тенор та бас. Ребек відомий з 12 ст. в країнах Західної Європи і використовувався жонглерами, менестрелями та іншими мандрівними музикантами. Використовувався також у світському придворному, а з 15 ст. тільки у народному музикуванні. Ребек здійснив вплив на формування інструментів скрипкового сімейства. У 18 ст. повністю вийшов із користування.

Дуже рідко у давніх історіографічних та образотворчих документах згадується сиринга (Флейта Пана).



„Флейта Пана «syrinx» – пише Є. М. Браудо складалася із низки рурок різної величини без звукових отворів, що відтворювали внаслідок цього кожна один лише звук. Число рурок флейти Пана коливалось між сім'ю та дев'ятю...

Так і залишилась інструментом пастухів”

– закінчує свій опис дослідник. [6, 45] Але це було було, хіба що у 1922 році, коли писалася ним „Загальна історія музики”. В наші часи *сиринга* є досить розповсюдженим інструментом у країнах Східної Європи. Вона презентована в якості солюючого інструменту в професійних оркестрах народних інструментів України, Молдови, Румунії (флуєраш). Є досить відомі віртуози на цьому інструменті, і навіть на майданах і вулицях Києва часто-густо можна почути ніжний, вібруючий і, в той же час гучний голос флейти Пана – сиринги.

Княжа доба

Більшість досліджень, пов’язаних із світською музикою т. з. „княжої доби”, тобто часів державності у Русі починають відлік свідочств про цю музику, спираючись на відому фреску храму Софії Київської. Ось що пише з цього приводу О. С. Фамінцин: „... старовинна фреска Софійського собору у Києві відноситься до 1073 р.; тут зображені гравці на флейті, на довгих трубах, на арфообразному та гітарообразному інструментах і на тарілках. Флейтовщик і тарілочник зображені, крім цього в якості танцівників”. [56, 10] Відомий дослідник старовинних інструментів не згадує у своєму описі орган з причини, про яку йтиметься далі.



Хоча про орган О.С. Фамінцин згадує в іншому місці: „Старовинні музиканти грали на *гуслах* (інструмент, який згадується у всіх билинах Володимирового циклу та старовинних народних піснях) до них приєднуються труби, бубни, пізніше – сурни, домри, волинки (дуди), гудки (смики), ліри, *органи*, свирілі та інші інструменти”. [56, 2] Далі дослідник наводить ще низку цікавих фактів: „В „Житіє преподобного Феодосія ігумена Печерського” читаємо, що якимось Феодосій прийшов до великого князя Святослава Ярославовича (в XI ст.) і побачив в палатах, де знаходився князь, „многих играющих перед ним; оных *гуслиные гласы* испускающих, иных органные писки гласящих, иных *м у с и к і й с к і я*, яко же обычай есть перед князем” [Там же, 9]. Ще одне свідчення про розповсюдження органу у княжу добу.

Взагалі, О.С. Фамінцин, як і деякі його послідовники (О. І. Кирпичников) всю епоху середньовічної музики називає *епохою скоморохів*. „Весь довгий період історії світської музики на Русі з XI і до середини XVII століття може бути справедливо названим епохою скоморохів” – саме такими словами розпочинає свою фундаментальну працю „Скоморохи на Руси” [56, 1].

Етимологія слова „скоморох (скомрах)” губиться у сивій давнині. Єдине, що не викликає заперечень, це те, що дане слово має грецьке

коріння й у свій час визначало „людину розваги”. „Скомрах”, „гудец”, (або „игрец”, веселый молодец”) [Там же, 27]. Академік Г. Веселовський пропонує гіпотезу, згідно якої слово *скамарас* походить від *μασχαράς*, яке він перекладає латиною – *ludio* (людина публічної гри) [18, 1]. Щось на зразок давньогрецького гестріона чи середньовічного швабського шпільмана. Взагалі, якщо вважати на певний синкретизм середньовічного мистецтва, то ми маємо тут багато свідчень про те, що скоморохами називали не тільки музикантів. Це були і танцюристи, і клоуни, й акробати. Навіть тих, що ведмедя водили, теж називали скоморохами. Але, на відміну від тих же шпільманів, була у скоморохів ще одна спеціальність. Це – так звані „потішники”. У тогочасній Русі вони посідали місце сучасних шоу-куплетистів, пародійників. З однією лише відмінністю – потішники виконували сороміцькі, геть непристойні пісні, в яких осміяний міг бути хто завгодно – хоча б великий князь. Долю одного із таких скоморохів, на наш погляд надзвичайно вдало показано у кінофільмі А. Тарковського „Андрій Рубльов”.

Як вже вказувалося, руське духовенство вкрай негативно ставилося до скоморохів. „В дом свой, к жене и к детем приводили скомрахи, плясци, сквернословци” – читаємо у „Слові митрополита Даніїла”, XVI ст. [56. 8]. У „Домострої” (XVI ст.) з точки зору православного християнина діяння скоморохів охарактеризовані ще більш категорично: „...и аще начнут смехотворение и всякое глумление или гусли, и всякое гудение, и плясание и плескание и всякия игры бесовские, якож дым отгонит пчѣлы, також отыдут ангелы божия от тоя трапезы и смрадные бесы предстанут”. [Там же, 15] З іншого боку літописець Переяслав-Суздальський, характеризуючи зовнішність скоморохів, вдається до лексики, яку досить важко назвати праведною: „Пристроати собе кошюли, а не срачици, и межиножие показывати и кротополье носити, и аки гвор (мішок) в ноговици сотворише образ килы имуще и не стыдящиеся отынуд”. [Там же 6]

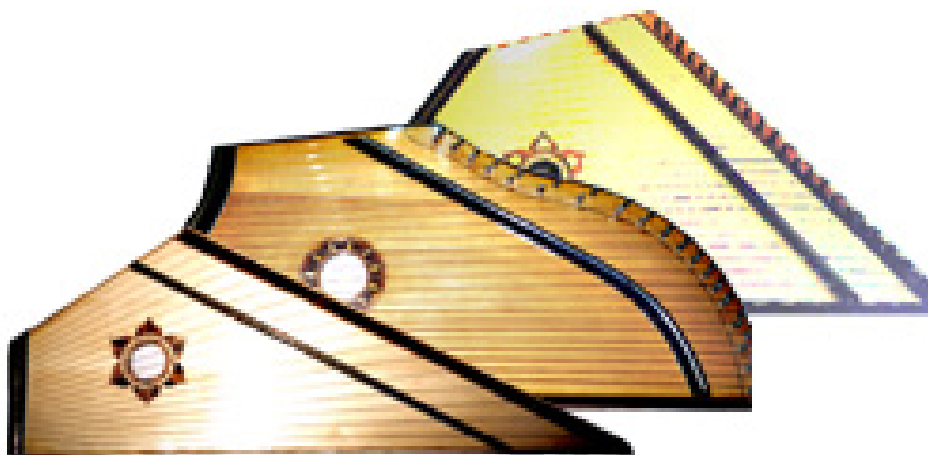
Скоморохи були мандрівними артистами-професіоналами. Ходили, звичайно, групами і не соромились при в'їзді в *місто* (Давня Русь, Гардаріка, була країною міст, городищ, а не – сіл) відразу ж виставити свої вимоги. О. С. Фамінцин приводить український скомороший текст, що на його думку є дуже древнім:

– Боже, дай людям вечір добрий,
 А нам дайте пиріг добрий,
 А як не дасте,
 То візьму кобилу за чуприну,
 Поведу в кабак,
 Та й проп'ю за п'ятак.
 [Там же, 144].

Проте музичне мистецтво давньоруських світських музикантів не обмежувалося лише сороміцькими розвагами. Йдеться, передусім, про такий високохудожній феномен, як народна пісня (билина) і його легендарних представників: Бояна та Добриню. І тут, як вже вказувалося, на перший план виходить інструмент *гусла*. Гучний, багатий обертонами цей інструмент прекрасно слугував в якості акомпануючого. „... на боярських весіллях грала різноманітна музика, між іншим, на інструменті, що його називають Псалтир (Psaltir)”. [52, 21] Древні гусла (гусла яровчаті) були схожі на сучасні гусла дзвінчаті. Їх клали на коліна, а звук видобували не тільки пальцями, але й плектром – для більшої гучності.



Криловидні гусла



Гусла дзвінчаті

Гусла належать до інструментального сімейства цитр, а точніше – цитри-псалтерій, надзвичайно розповсюджених у всій середньовічній Європі. [36, 222] Гусла існують трьох різновидів: клавійні, щипкові та дзвінчасті. Всі гусла подібні між собою за принципом свого устрою. Вони мають пласку децицію, на якій натягнуто струни. Кількість звуків відповідає кількості струн. Настройка, діапазон, розміри та прийоми гри у всіх гусел різні. Слов'яни ще в IX ст. вражали уяву царів Візантії грою на гуслах. У ті далекі часи гусла виготовлялися із довбаної сухої дециці ялини або клену. Клен „явір” особливо любляли майстри музичних справ. Звідси й походить назва гусел – „яровчаті”. А як тільки струни почали тягнути з металу, гусла задзвеніли й стали називатися „дзвінчатими”. [52, 74]

В билинах про Добриню гуслам надається майже магічна роль:

– Как начал он гуселок налаживать,
Струну натягивал, будто от Киева,
Другу от Цареграда
И третью от Еросолима,
Тонцы он повёл-то великие,
Приговорочки-то он припевал из-за синя моря.
– Ён ведь начал гуселка налаживать,
Ён ведь начал струночки натягивать,
Ён перву наладил с града с Киева,
Ён другу наладил из Чернигова [56, 31].

Щодо Бояна, то тут слід згадати хрестоматійне:

Боянъ же, братіе, не десять соколов на стадо лебедѣй пуцаше,
нѣ своя вещія прѣсты на живая струны въскладаше;
они же сами княземъ славу рокотаху [48, 42].

Віщий Боян, був, безперечно, світським музикантом, сказителем, представником (а може й фундатором) співаного давньоруського епосу. „Автор „Слова о полку Ігоревім” неодноразово згадуючи Бояна і, наче б то наслідуючи часом складу Бонових пісень, або ж „старим словесам”, закінчує свій твір *с л а в л і н н я м* Ігоря, Всеволода, Володимира Ігоревича, що нагадує заключні вірші билин, але тут, окрім князів, величається й військо (дружина), якому проголошується слава й здравниця разом із князями: „Лети слава Игорю Святославовичу. Буй туру Всеволоду, Владимиру Игоревичу. Здравии князь и дружина, поборая за християны на поганые плъки. Князем слава, а дружине Аминь” [Цит за 56, 43].

Якщо вдуматись по-суті, то не лише Боян, Добриня (а пізніше – новгородець Садко) розспівували билини. Основна маса виконавців, це – ті ж скоморохи, професіонали, що здатні виконувати ці, складні за побудовою масштабні твори.

Але, повернемося до славетної фрески на стінах Софії Київської. Обережний О. С. Фамінцин пише про „арфоподібний” та „гітароподібний” інструменти, зовсім не згадуючи „портативний” (назвемо його так) орган та ще один інструмент, який зображений на північній бані собору, що нагадує чи то фідель, чи то його слов’янського родича, відомого під назвою „гудок”.



О. С. Фаміцин не мав точного уявлення про те, що зображено на фресці з досить суттєвої причини. Справа у тому, що у 1964 р. фреску було реставровано й очищено її фон від більш пізніх нашарувань масляного живопису, і тоді вдалося виявити обриси первісного ескізу та уточнити зміст фрески. Споруда, що її вважали за зображення входу на сцену, зображує пневматичний орган у супроводі інших інструментів. Людина, що стоїть праворуч від нього – органіст, а два інших, яких раніше вважали паяцом та арлекіном, -- робітники, що стоять на так званих „крокуючих міхах” і подають повітря в орган.

Щодо інструментарію, який там зображено, то дослідник Софіївських фресок С. А. Висоцький наступним чином його описує: „Оркестр складається із семи людей: двох музикантів, що грають на трубах, одного на поперечній флейті. Між ними – ударник з тарілками (кімвалами). Двоє інших музикантів грають на щипкових інструментах – лютні та псалтирі”. [9, 3] Щодо сьомого музиканта, то дослідник вважає його органістом.

За думкою інших дослідників: М. П. Кондакова та Д. В. Айналова, саме гістріони зі сходу, які виступали у княжому палаці, зображені на фресках, розміщених на фресках Софії Київської. Підтвердження цьому їх

костюми: туніки, що підтягнуті на стегнах, гостроконечні ковпаки, вузькі штани, заправлені у чоботи.

З виставами на іподромі, очевидно, пов'язані фрескові композиції "Акробати" і „Скоморохи", де музиканти грають на струнних, ударних і духових інструментах (серед них — пневматичний орган). Всі ці дані підтверджують, що музиканти, відображені на Софіївських фресках – прибульці, яких, мабуть, „виписували” на службу київські князі не тільки з Візантії, але й з країн Азії.

Але – пізніше інструментальна музика все більше і більше асоціювалась у можновладців з язичеським (поганським) началом у народній свідомості, на відміну від православного церковного співу. У цьому контексті стають більш зрозумілими мотиви спеціального «антискоморошого» царського указу 1648 року, за яким «домри і всі подібні поганські інструменти» належало палити на вогнищах, в крайньому разі - трошити. Що й було зроблено.

Завершилася доба скоморохів десь наприкінці XVII століття, і це пов'язано, в першу чергу, із зміною самого типу музикування, а разом з тим – художніми смаками української аристократії. Багатолітні контакти із Західною Європою призвели до появи у музичному побуті нових інструментів, розповсюджених у Західній Європі.

Гетьманська доба

Лівобережна Україна

Розповсюдження та використання у музичному побуті музичних інструментів із Західної Європи на Лівобережній Україні пов'язане, перш за все із таким явищем, як гетьмансько-старшинне культурне середовище.

Повне Магдебурзьке право надано киянам за Уставною Грамотою Сигізмунда I у 1514 році, коли було створено орган місцевого

самоврядування – магістрат. Після Люблінської унії 1569 року продовжувало діяти магістраторське правління за магдебурзьким зразком і протягом 1570–1651 рр. польським королем Яном II Казимиром надано Києву щонайменш 12 привілейованих грамот. Після підписання 28 вересня 1651 року *Білоцерківського миру* київському магістрату була надана остання королівська привілейна грамота і разом з нею Універсал гетьмана Б. Хмельницького. З цього часу Київ перейшов під управління гетьмана Б. Хмельницького, який вперше у своїх універсалах назвав його “місто наше столичне” (червень 1652-липень 1654р.)

Після Переяславської Ради 8 січня 1654 р. Київ увійшов до складу Російської держави. За Березневими статтями підтверджувалося право київського магістрату на Магдебурзьке право й місту було надано чотири царські грамоти від 16 липня 1654 р. З цього часу в Києві почали функціонувати російське воєводство та козацьке сотенне управління.

„Одночасно із впровадженням Магдебурзького права на Лівобережній Україні відбувається заснування ремісничих та музичних цехових об'єднань.” – Зазначає Л. І. Баранівська у дисертаційному дослідженні [8, 41]. Тобто, можна сказати, що від початку XVI ст. в Україні створилося організоване і систематично діюче *професійне* музичне середовище яке, не відміну від східного сусіда, знаходилося під певним захистом влади й не піддавалося з її боку деструкції та знищенню. „Гетьмани надавали установчі та охоронні універсали **музичним цеховим об'єднанням XVII–XVIII ст.**, що знаходились на кону Лівобережної України та Запорізької Січі. Найдавнішим з таких актів є "Унівiрсаль музыкам на Заднiпровi(и), органiзованим у цех, з наказом слухатись цехмiстра Грицька Iлляшенка-Макушенка", виданий 1652 року 27 вересня (7 жовтня, за ст.ст.) **гетьманом Б.Хмельницьким** у Чигирині. Як свiдчить гетьманський унiверсал, цех належав козацькій верхівці, а його члени – “цехмистру”. Цей документ становить цікаву пам’ятку з історії української

музичної культури і свідчить про об'єднання музикантів цілого регіону середини XVII ст.” [8, 54].

„Як відзначають українські дослідники, в кінці XVI–початку XVII ст. відбувається національне та культурне піднесення в Україні, яке співпало з поширенням ідей Реформації й Просвітництва. – зазначає у своїй дисертаційній роботі Л. І. Баранівська. – Історик М.Грушевський назвав цей період “першим українським відродженням”. – Пише вона. Це означає, що політична кристалізація козацтва під проводом гетьманства відбувалася у якісно новий період розвитку освіти та культури, які формуються на ґрунті реформаційної ідеології та ренесансно-гуманістичного світогляду. Як писав Д. Антонович: ”Гуманістичний рух другої половини XVI ст. урятував українську національність”. “Ренесанс *українського життя, побуту й мистецтва*, – продовжував він, – гуманізм як інтелектуальна, зв’язана з ренесансом течія, відіграли вирішальну роль в переходовій добі, коли національний провід на Україні відходив від магнатської шляхти (що безнадійно польщилася), а молода козацька верства ще не була в силі взяти національний провід до своїх рук” [8, 112].

Проте у феномені українського Ренесансу В. Антонович, а пізніше і М. Грушевський наче зовсім не помічали позитивного впливу гетьмансько-старшинної еліти. Дивно навіть виглядає їх негативне ставлення до її вирішальної ролі. „Порівнюючи погляди В. Антоновича і М. Грушевського, -- зазначає Л. І. Баранівська, – можна констатувати подібне тлумачення *негативної ролі української еліти* в історичному розвитку в цілому. На їх думку, еліті відводиться функція головного передавача ворожих “народній масі” впливів, а конструктивно-державотворча функція еліти взагалі ігнорувалася. Така модель і була покладена в основу *радянської історіографії*. Так, відбулося введення стереотипу “доба культурно-політичного наступу Польщі” (за М. Грушевським); термін “загарбання земель”, а не “прилучення”, ”входження”, дозволяло трактувати Люблінський акт (1569 р.) як окупацію з повним колоніальним

підпорядкуванням усіх сфер життя Польщі. Крім того, на сторінках історичних праць поняття “польські магнати”, “польські феодали” непомітно витіснили поняття “українська шляхта”, “князі”. Так, на довгі

століття верхівка українського суспільства другої половини XVII–XVIII ст. була викреслена з історичного процесу” [8, 20].

„Про високий культурний рівень української еліти – гетьманів та козацької старшини свідчить велика кількість *приватних бібліотек, картинних галерей та колекцій* в Україні. – продовжує Л. І. Баранівська” – У палаці гетьмана І.Мазепи в Батурині була велика бібліотека з цінними книжками на різних мовах, а також колекція зброї. Бібліотеки мали П. Полуботок, П. Апостол, С. Лашкевич, В.Золотаренко, Кочубеї, Карпеки та багато інших. Із щоденників Я. Марковича та М. Ханенка відомо, що власники бібліотек виписували книжки з-за кордону, передплачували часописи (різними мовами), стежили за сучасними культурними та науковими подіями. Поруч з новими виданнями різних авторів, вони збирали давні рукописи, хроніки, родинні документи. У приватних бібліотеках була й *музична література*... Знаменитою була велика художня колекція (картинна галерея та нотна бібліотека), яку зібрав гетьман *К. Розумовський* у Глухові. Славнозвісною є нотна бібліотека родини Розумовських, яка налічувала понад 2300 творів оперно-симфонічної та камерно-інструментальної музики(!).³ Так, протягом другої половини XVII–XVIII ст. мастки представників гетьмансько-старшинського середовища були найважливішими осередками національної культури”. [8, 90]

Гетьмансько-старшинська верства була вагомою частиною державного інституту влади і утворювала *верхівку козацько-гетьманської адміністрації*. Упродовж тривалого історичного періоду вона стимулювала духовне життя українського народу, розвиток національної музичної культури, виконуючи функції провідника і охоронця питомих традицій. З

³ Розрядка моя – І. Л.

гетьмансько-старшинського середовища вийшли визначні державно-політичні та культурно-громадські діячі України другої половини XVII–XVIII ст.

Щоб добре зрозуміти, що таке „гетьмансько-старшинське середовище”, необхідно знати структуру влади, яка існувала за часи гетьманського правління. Л. І. Баранівська наступним чином визначає дану структуру: „**Генеральна старшина** – найвища виборна військова і цивільна адміністрація, виконавчий орган державного управління, рада при гетьмані у XVII–XVIII ст. Вона вийшла з **генеральної військової старшини**, тобто мала своїм попередником носіїв урядових функцій козацької доби. До Генеральної старшини належали: 1) **генеральний обозний** – фактично друга особа після гетьмана, керівник артилерії у війську, як правило призначався наказним гетьманом; 2) **генеральні судді** – два члени Генерального військового суду, який очолював сам гетьман; 3) **генеральний писар** – державний канцлер, тобто провідник Генеральної військової канцелярії, хранитель державної печатки, часто виконував функції керівника закордонного відомства; 4) **генеральний підскарбій** – посаду для завідування державним скарбом і ведення всіх фінансових справ запровадив гетьман Б. Хмельницький; 5) **генеральний бунчужний** – головний охоронець символу гетьманської влади – бунчука, під час війни командував за дорученням гетьмана окремими козацькими частинами, виконував окремі дипломатичні функції; 6) **генеральний хорунжий** – головний охоронець військового прапора, як і генеральний бунчужний займався й іншими військовими та адміністративними справами; 7) **генеральні осавули** – два члени генеральної старшини для надання допомоги гетьману у військових справах і керівництва козацьким військом. Генеральна старшина, як правило, збиралася для обрання гетьмана, генеральних старшин, вирішення назрілих зловбодених питань кілька разів на рік. Користувалася найширшими привілеями. За службу отримувала грошову плату та величезні маєтки, жалувані гетьманом, а

пізніше й особисто царем. Ще за доби Петра I права генеральної старшини були суттєво обмежені Малоросійською колегією, а у 1782 р. царським указом вона була ліквідована” [8, 36].

На Лівобережжі першим вітчизняним центром професійної вокально-хорової та музично-педагогічної освіти була *Глухівська музична школа XVIII ст.*, яка розташовувалася в резиденції гетьманського уряду. Здовго до її офіційного відкриття у Глухові існувала практика набору та навчання співаків і здійснювалася під контролем гетьманів та генеральної старшини. Саме у цій школі навчалися велетні українського музичного бароко Д. Бортнянський і М. Березовський. З вихованців цієї школи формувалися, переважно, кращі російські музичні колективи. Значна кількість українських виконавців були у складі придворних колективів Російської держави (імператорів, дворян, сановників). Фактично, діяли мистецькі центри з “малоросів” в Росії: Хор государевих півчих дяків (заснований 1479 року в Москві, з 1701 р. реорганізований у придворний хор, у 1703 р. перевезений до Петербурга, з 1763 року – імператорська Придворна співацька капела), Синодальний хор у Москві (1721–1918 рр.), Придворний театр О.Розумовського та ін.).

Поважне місце займала музика в системі *домашнього виховання* дітей козацько-гетьманської старшини. Так, близько 1710-х років у сотника синявського Мандрики працював писарем Ілля Турчиновський – мандрований дяк, співак і регент, який навчав сина сотника Петра Мандрику “псалтирям”. [1, 169] Крім того, Ілля Турчиновський впродовж 1715–16 рр. працював дяком в церкві генерального обозного Я. Лизогуба і, очевидно, був домашнім вчителем його дітей. [1, 318-332] Протягом 1718 року “служиль при полковничьихъ детяхъ, Гамоленкахъ” мандрований дяк, вчитель і скрипаль Степан Стегайненко [Там же]. Музичне виховання включало й гру на старовинних інструментах. У документі, датованому 1715 р. згадується, що донька сотника новомлинського Григорія

Шишкевича грала на гуслах, а її виконання полюбляв слухати батько [26, 7].

Пансіонат Анни Леянс був відомим «во всей Малороссии» і знаходився у передмісті Глухова (Веригині). Навчання відбувалося «для детей обоего пола», а серед предметів вагоме місце займали музичне виховання та хореографія. Марк Леянс, чоловік мадам А. Леянс, був учителем французької мови у пансіоні, «порутчик в отставке». Як свідчить О. Лазаревський, пансіон розташовувався «в казённом деревянном доме», а також значиться «вновь строящийся дом (партикулярный) учителя французского Лоянцова о 18-ти покоях». Як відомо, на Веригині розташовувався будинок гетьмана К. Розумовського, в якому «находился театр, на котором играли французские комедии». Очевидно, у театральних виставах, які відбувалися у гетьманському будинку, брали участь вихованці пансіону А. Леянс [28, 11].

Є підстави вважати, що у власних маєтках гетьманів та генеральної старшини були різні форми домашнього музикування. Як відомо, добре грав на торбані гетьман Іван Мазепа. Йому приписують авторство пісень: “Дума” (“Всі покою щире прагнуть”), “Не маш любви, не маш згоди” та “Ой біда, біда часєцці-небозі...”, що стала народною піснею [Там же, 382]. Генеральний підскарбій Я. Маркович грав на лютні, на клавікорді. Про це свідчать такі його записи в щоденнику: “узяв лютню, настроїв її та вперше грав”, а також цього дня “сочинил вирши дочкам своим на привет родителский” [Там же]. Перебуваючи у Москві, Я. Маркович “заїжджав до О. Міклашевського та М. Гамалєї, з ними посиділи і на клавікорді пограли, а також ”на обіді були у нас Голенковський, Антонович, який і свої клавікорди позичав нам на певний час” (1728 р.). [Там же] Ці факти свідчать про сольні та ансамблеві форми музикування, в яких брали участь представники гетьмансько-козацької старшини.



Торбан був розповсюджений на Україні здебільшого серед привілейованих станів – козацької старшини, панства, духовенства, тому часто звався “панською бандурою”. Струнно-щипковий інструмент торбан, як різновид бандури, має овальний корпус, більш витягнутий, ніж у бандури. Гриф ширший і довший, з двома головками. Струни торбана жильні, тому звучання його м’якше й ніжніше. На торбані від 30 до 60 струн та приструнків, що поділяються на три групи: т.зв. “втори”, “байорки” та “пристунки”. При грі торбан тримають на колінах у горизонтальному положенні, пальцями обох рук перебирають струни [17, 111].

Неодноразово у мемуарній літературі згадуються широко розповсюджені на той час у Західній Європі клавірні інструменти – клавіцимбал, клавесин та клавикорд, які використовувалися у домашній музиці гетьманів від І. Брюховецького до К. Розумовського, генеральної старшини (Я. Марковича, М. Ханенка, А. Полуботка, П. Апостола, Я. Лизогуба, І. Кулябки); князя Г. Потьомкіна, графів С. Потоцького та К. Браницького, камергера О. Ільїнського, поміщиків В. Попова, Д. Ширая,

М. Будлянського, відомих козацьких родин Булюбашів, Галаганів, Лизогубів, Томар та багатьох інших [25, 11-15].



Клавікорд. Струнний клавішний музичний інструмент з тангентною механікою. На кінці клавіші у клавікорда закріплено металевий штифт з пласкою голівкою – тангент, який при натисканні клавіші торкається струни і залишається прижятий до неї, поділяючи струну на 2 частини – перша, що вільно вібрує і дає звук, друга – притишена м'якою обмоткою. В залежності від місця торкання тангента одна й та ж струна може давати звук різної висоти. Спосіб звуковидобування – обережне, м'яке торкання до клавіші – визначив теплоту й виразність, ніжність і делікатність звучання інструмента. Якщо злегка покачувати потрібну клавішу, (з'єднану зі струною), то можна надати звукові вібрацію [7, 7-8].

Клавікорд, інструмент Баха й Моцарта – інструмент надзвичайно тихий. Його чути хіба за два-три метри. Тому він використовувався, переважно, як інструмент домашнього музикування та помічник при

створенні музики. В наші часи, при добре розвинутих електронних засобах звукопідсилюючої апаратури, є надія, що він відродиться як концертний інструмент з необмеженими потенційними можливостями.



Клавикорд, на якому грав В. А. Моцарт

Цікаві факти, що засвідчують про захоплення гетьманською старшиною музичними інструментами західноєвропейського походження знаходяться у опису рухомого майна, що належало гетьману Івану Самойловичу та його синам Григорію і Якову. У 1690 році майно І. Самойловича, який був звинувачений у державній зраді, було конфісковано і перевезене з його резиденції Глухова у Батурин. Серед опису речей згадуються: “аргани въ ящике, ящикъ красной, окованъ железомъ, мерою арганы въ длину аршина полупята вершка, поперечъ девять вершковъ. Цимбалы немецкіе, ящикъ черной. Длиною аршина полудесята вершка, шириною въ концахъ аршина съ четвертью. Клевикорды ящик чорной, мерою въ длину аршина пяти вершковъ, въ ширину поларшина. Клевикорды ящикъ чорной съ костями белыми.” У “пожиткахъ”, що належали Григорію та Якову Самойловичам, зареєстровано “одинъ аргани, четвери клевикорды” чернігівського полковника Павла Полуботка до реєстру особистих речей полковника та його синів Андрія і Якова Полуботків внесено “аргани порчени” [8, 163].

У маєтку М. Ханенка також був клавикорд, бо як засвідчують записи щоденника, такий інструмент подарував йому в квітні 1733 року пан

Іскрицький. [Там же, 165] Також, 21.01.1732 року М. Ханенко пише листа до лубенського полковника Івана Кулябки з приводу передачі клавикорду до Федора Ширая [Там же]. Отже, через гетьмансько-старшинські осередки клавійні інструменти європейського походження розповсюджувалися у побуті відомих українських магнатів. Ця традиція зберігалася ще протягом другої половини XVIII ст.

Мемуарні записи представників генеральної старшини свідчать, що на території Лівобережжя України з кінця XVII–XVIII ст. існували центри виготовлення та оздоблення музичних інструментів. Перш за все, виготовляли українські інструменти (бандуру, торбан, кобзу, гусла, лютню). Зі щоденника Я. Марковича дізнаємося, що у листопаді-грудні 1724 року він замовляє власним художникам (Івану та Полонському) розмалювати такі його інструменти, як дві лютні, гусла та бандуру [34, 171].

Українські майстри початку XVIII ст. знали механіку музичних інструментів європейського походження (як наприклад, клавикорду). Так, у квітні 1733 року М. Ханенко в Стародубі замовляє ключик до клавикорду (який подарував йому пан Іскрицький) і там же віддає розмалювати інструмент до місцевого маляра [57, 107, 109]. Усі вищеназвані факти свідчать, що серед замовників на виготовлення музичних інструментів в Україні була заможна частина населення, насамперед, представники козацько-гетьманської старшини. Вони також створювали умови для розповсюдження музичного інструментарію вітчизняного виробництва.

У маєтках козацько-гетьманської старшини звучали вокальні та інструментальні твори (канти, псалми, партесні концерти та ін.). Характерним також було виконання духовної та світської музики, співзвучної з естетикою бароко. Гетьмани та старшина впроваджували у побут музичні інструменти європейського походження (клавикорд, клавіцимбал тощо) та відповідний музичний репертуар. Загалом, у музичному побуті гетьмансько-старшинського середовища збереглися та

розвивалися національні традиції українського музичного мистецтва, водночас впроваджувалися нові форми європейського музикування, а у другій половині XVIII ст. запозичувалися форми, характерні й для російського дворянсько-поміщицького побуту.

Але самотність української культури, її спорідненість з народною творчістю дає всі підстави виокремити гетьмансько-старшинську епоху як надзвичайно своєрідне й непересічне естетичне явище тогочасної Європи. Керуючись цим, Л. І. Баранівська вводить у науковий обіг нове визначення: *козацьке бароко*. „За підтримки та активної участі гетьмансько-старшинської верстви, -- пише вон відбувалося поширення та утвердження рис *козацького бароко* у пам'ятках архітектури, живопису, літератури, поетичного, музичного та інших видів мистецтв в Україні. Серед них: “именний указ” Єлизавети Петрівни від 2.05.1743 року “об избавлении от податей, служб и постоев семейств 17-ти человек придворних певчих⁴” [8, 167].

Деяких придворних бандуристів, співаків та композиторів, після перебування в Петербурзі, направляли на стажування за кордон. Ці поїздки мали значення для професійного вдосконалення та визнання українських митців далеко за межами козацько-гетьманської держави XVII–XVIII ст. У 1733 році придворний музикант і композитор Тимофій Білоградський відряджений до Берліна (разом з російським послом Кайзерлінгом), потім до Дрездена, де брав уроки співу в італійської співачки Ф.Хассе (Бордоні) і кастрата-сопраніста Аннібаллі, а також удосконалював свою гру на лютні у С.Л. Вайса. З 1741 року знову поїхав до Дрездена, де служив придворним музикантом графа Брюлля. За свідченням сучасників, перебуваючи в Дрездені, виступав з великим успіхом як співак та віртуоз-виконавець авторських творів на бандурі й лютні [38, Т.2., 25-26].

⁴ У складі 17 українських співаків, набраних до імператорського двору в Петербург значиться 22-річний Григорій Савельєв (або Григорій Сковорода) [Там же].

Правобережна Україна

У надзвичайно змістовній статті Юрія Ясіновського „Музика давнього Львова” феномен цієї музики знаходить своє визначення. „Музичне мистецтво княжого Львова розвивалося як в успадкованих із старокиївської формах і жанрах – пісенний фольклор, інструментальна музика і церковний спів, -- так і формувало нові елементи, що диктувалися історичними реаліями, формами суспільного життя, зміцненням міського самоврядування, посиленням зв'язків з палеологівською Візантією, а також – західними контактами. Найістотніші зміни, мабуть, відбувалися у формах міського музикування і типах музичних інструментів. Отримавши магдебурзьке право (1356), місто створює мережу відповідних структур, регуляторами яких стають музики-інструменталісти” [69, 4].

Далі дослідник вказує, що у Львові „нового розвитку досягає музика у XV – середині XVI ст. Унормоване життя міста, соціальний захист його мешканців зумовив ширший потяг музик до Львова. Мандрівний скомороший елемент поступається місцем добре зорганізованим у музичні цехи, братства чи капели міським музикантам” [Там же, 5]. Цікаво, що на відміну від О.С. Фамінцина, який вважав скоморохів професіоналами, Ю. Ясіновський дещо іншої думки про рівень їхнього музикування. „... Навколо міських брам, -- пише він, -- лунала переважно *невибаглива*⁵ музика мандрівних музик (скоморохів, вагантів, йокуляторів), імена яких часто згадуються на сторінках міських книг Львова, то на головній міській площі, зокрема, з галереї ратуші, звучала музика добре вишколених музик” [Там же].

У цей же час досить інтенсивно розвивається аматорське музикування. „Музичні інструменти мали, також, львівські міщани – лютні, скрипки, цимбали, флейти, -- пізніше – клавикорди, позитиви (органки)”. [Там же, 6]

⁵ Розрядка моя (І. Л.).



Позитив (франц. *Positif*, від позньолатинського *positivus* – поставлений) – невеличкий орган, зазвичай з одним мануалом, 2-7 регістрами без самостійної педальної клавіатури. Позитив ставили на стіл, пізніше – на підлогу. Для гри на позитиві у 13-18 століттях потребувався т. з. калькант – спеціальний качальщик міхів. На позитиві (на відміну від портатива можливо виконувати поліфонічну музику. Позитив використовувався дуже широко: у домашньому світському музикуванні, в театрах, в церквах як сольний та ансамблевий інструмент (його ж бо можна було переносити з місця на місце). Позитив використовується для виконання безпедальних творів Й. С. Баха (органні партити і численні хоральні обробки); для позитива писали музику Г. Ф. Гендель (органні концерти), Й. Гайдн, Й. Альбрехтбергер та інші [36, 323].

Тим часом професійний рівень львівських музикантів невпинно зростав. У 1580 р. було прийнято статут львівського музичного цеху, що "... об'єднував музик двох типів – вищого типу професіоналів, які грали з нот і обслуговували міський патриціат, і нижчого, так званих „узуалістів“, які грали без нот з пам'яті для простого люду. Вищого класу музики творили „італійський цех” і, ймовірно, вони виконували переважно італійську музику, від чого і пішла ця назва. Узуалісти об'єднувалися в „сербському” музичному цеху і грали переважно на так званих малих скрипках-сербінах, що зумовило назву цеху. Окремо існувало також братство єврейських музик, які хоч і складали окремий музичний цех, проте виконували загальноміський репертуар”. [69, 7].

Однією із цінних пам'яток європейського Ренесансу є рукопис лютневої табулатури, що походить з другої половини XVI століття. Цей унікальний манускрипт зберігається у нотній бібліотеці Львівського національного університету ім. І. Франка. Протягом 1930-х – 1970-х років українські й польські науковці вивчали цей рукопис, ідентифікували твори, вміщені в ньому. Завдяки цим дослідженням маємо сьогодні докладний опис Львівської табулатури і знаємо прізвища кількох її авторів.

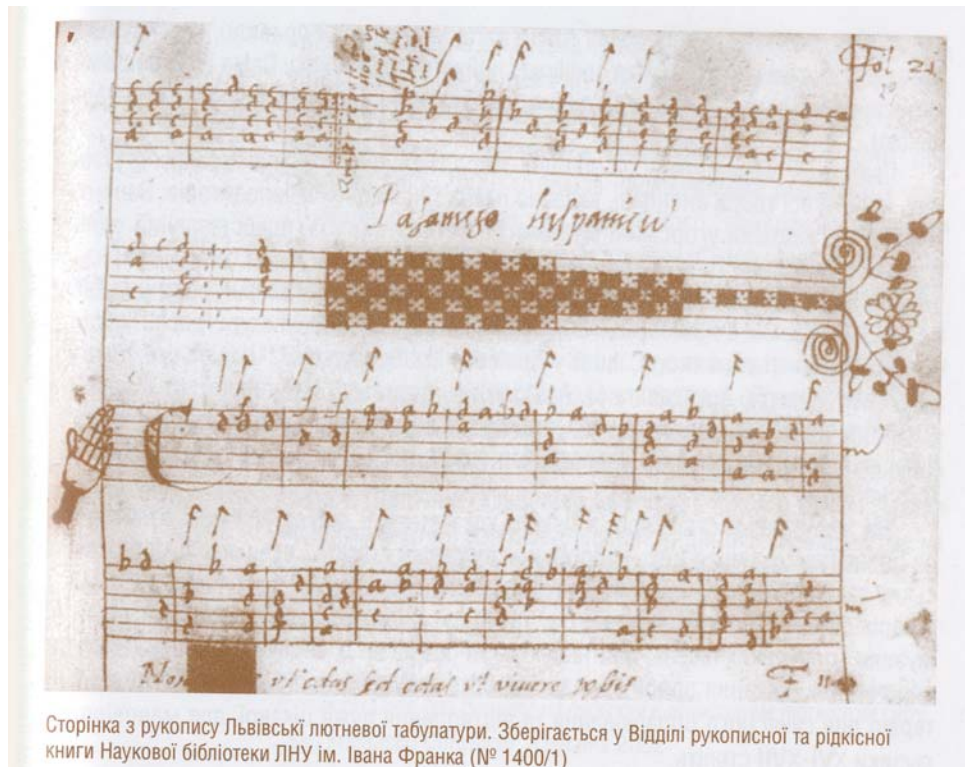
„Як стверджувала польський музикознавець Мар'я Щепанська, -- пише композитор М. Скорик у передньому слові до збірки „Три фантазії для лютні з Львівської табулатури XVI ст”, -- цю табулатуру Львівський університет придбав у антикварному магазині Краузе у Відні близько 1936 року. Її походження точно не з'ясоване. Дослідники схильні пов'язувати його з тодішньою Галичиною, зокрема з Краковим, адже це місто вказане в рукописі разом із прізвищем одного з перших власників табулатури” [46, 35].

На титульних сторінках манускрипту дуже багато прізвищ його власників, які, протягом досить довгого часу мінялися. Серед них згадується Людвіг Шварц (Ludwig Schwarz) з Кракова, і поруч з його ім'ям вказано дату – 1555. Для дослідників ця дата є основним орієнтиром у

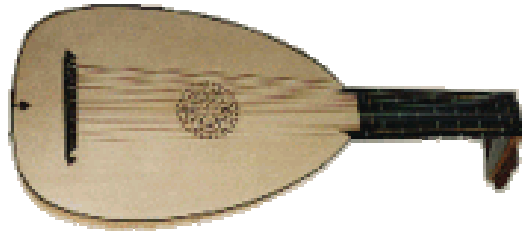
визначенні часу появи табулатури (хоча, ймовірно, з'явилася вона набагато раніше).

„Вважають, що протягом майже півстоліття ця табулатура заповнювалася творами тієї епохи -- Пише М. Скорик. – Кожен з її власників вписував до неї нову музику відповідно до своїх уподобань і смаків. Про це свідчать як різний почерк, характер і спосіб нотації та добір творів, так і їхня стилістика” [46, 36].

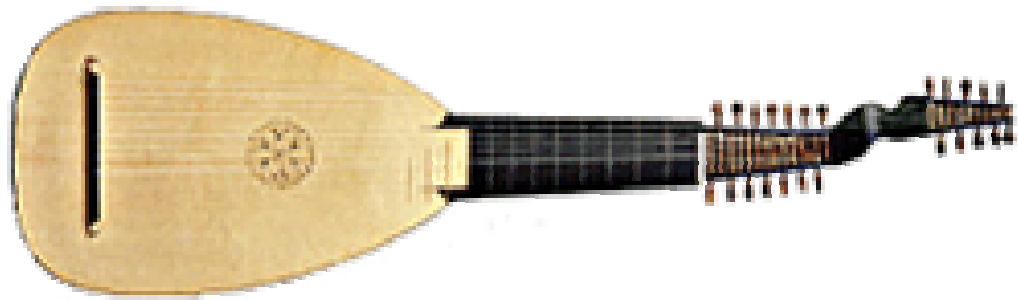
До основної частини табулатури входять близько шістдесяти творів для лютні. Літературні тексти написано на папері з водяним знаком типу лілії з хрестом, а музичні п'єси нотовано на надрукованих шестилінійних нотних станах.



„Дослідженням цієї табулатури займалася Мар’я Щепанська, однак її розшифровка залишилася для нас невідомою. В 1962-63 рр. нами було здійснено розшифровку Львівської табулатури” – пише М. Скорик [Там же]. Далі композитор приводить кілька загальних відомостей про лютню, лютневі табулатури та спосіб їх розшифрування.



Лютня епохи Ренесанс



Лютня епохи Бароко



10-курсва лютня (Бароко)

Лютня – інструмент східного (можливо, арабського) походження. В XIV-XVII ст. вона набула величезної популярності в країнах Європи, особливо в Італії, Іспанії, Франції, Німеччині. Вона використовувалась не тільки як сольний інструмент, але й для супроводу співу та гри в різноманітних ансамблях. Цей інструмент був основним у домашньому музикуванні, проте він звучав і в концертах, і в церквах під час

богослужінь. За своєю конструкцією та способом звуковидобування лютня дуже близька до гітари, але звучання лютні густіше, насиченіше, бо всі її струни, крім верхньої – подвійні, а резонаторний корпус має круглу, гарбузоподібну форму. Кількість струн на лютні з часом змінювалася. Спочатку їх було чотири, пізніше – п'ять, а в XVI нормою стало шість. Крім шести основних струн, у лютнях XVI-XVII ст. вживалися так звані бурдонні струни – нижні додаткові, кількість яких могла доходити до шести. Вони відрізнялися від основних тим, що були натягнені осторонь грифа і видавали тільки один звук, який можна було довільно змінювати настроюванням⁶. Твори для лютні записувалися за допомогою спеціальної буквенної або цифрової системи, яка отримала назву „табулатура”. До нас дійшли табулатури трьох основних видів: італійська, французька та німецька. Для всіх них спільним є принцип запису музики, заснований на тому, що вздовж грифа протягом шість струн, а поперек нього розміщено дев'ять або більше ладів. Місця перетину струн і ладів позначено в табулатурі літерою чи цифрою, і виконавець отримує інформацію, який лад якої струни він повинен у цей момент натиснути пальцем. Самі ж системи – італійська, французька, німецька – відрізняються одна від одної лише способом позначення місць перетину струн і ладів. У табулатурі кожен лад позначено горизонтальною лінією. На лініях пишуться знаки, що вказують, на якому ладі треба натиснути струну. Кожен лад підвищує звучання струни на пів-тона. Ритмічні позначення в табулатурах виставлено над системою лінійок [46, 37]⁷.

Львівська табулатура – це збірник п'єс, створених у різних країнах у різний час. Майже всі твори анонімні, вказано імена тільки двох

⁶ Дуже схоже з торбаном. (І. Л.).

⁷ Подібна система нотації широко використовувалась у радянській художній самодіяльності у 40-ві – 50-ті роки. П'єси та оркестрові партії для ладових струнних інструментів (домри, балалайки, гітари) записувалися за допомогою цифр, оскільки справжньою нотною грамотою володів далеко не кожний. Називалася ця система „цифровкою” (І. Л.).

композиторів: Валентин Бакфарк – відомий угорський музикант і лютніст-віртуоз, представлений однією п'єсою, і Джьоанне Пакальоне – маловідомий італійський композитор, репрезентований двома творами. Як стверджує М. Щепанська, в польських органних табулатурах (зокрема, в Краківській з кляштора Св. Духа і в табулатурі Яна з Любліна) зустрічаються ті самі твори, що й у Львівській табулатурі. М. Щепанська ідентифікувала твори Я. Арка дельта, Я. Берхема, К. Жанакена і Ф. Вердельо.

На жаль, більшість творів з Львівської лютневої табулатури досі залишаються анонімними. Серед них – обробка мадригалів і пісень, велика кількість італійських танців (сальтарелла, падуана, лясамецо, тріпле), які часто поєднано в сюїти з варіаційним принципом розвитку. Табулатура містить також обробки культової музики і польських пісень, фантазії і твори без назв. Їх висока мистецька цінність вимагає подальшого ретельного вивчення манускрипту та розшифровки багатьох її творів.

Досліджуючи давню львівську музику Юрій Ясіновський робить наступний висновок: „Багатонаціональна спадщина Львова сформувала унікальний полі культурний сплав, в якому виразно відчувається не лише оригінальність кожного елементу, але й єдність, з якої неможливо виокремити якусь складову, щоб не порушити цілості. Особливо відчутним це стає при занурення в історію, що звучить – у музику давнього Львова”. [69, 11]

Іншою значною пам'яткою інструментального бароко слід вважати збірку східнослов'янської музики XVII ст. “*Silva Rerum*”. Ця збірка (у обкладинці уніатського молитовника тих часів) містить у собі твори світського, а точніше – танцювального характеру. Дослівний переклад з латини означає „світські речі”, а другий, більш поетичний – „Ліс творінь”. Табулатура знаходиться у Кракові, її вивчають з метою ідентифікації творів, які помічені лише ініціалами авторів, часто-густо історикам музики зовсім невідомим. Частина цих ініціалів написана латиною, частина –

кирилицею, що дає підстави вважати, що їх автори – українці, або білоруси.

Історія старовинних музичних інструментів в Україні впродовж багатьох століть свідчить про надзвичайно багате й змістовне музичне життя країни. У часи Старокиївської та Княжої доби вони торували собі шлях крізь Україну до Західної Європи. У більш пізні часи -- із Західної Європи до Росії.

В Україні музичне життя (на зразок європейського) дуже рано структуризувалося: створювалися цехи професіоналів-виконавців, інші мистецькі об'єднання. Це дає підстави вважати, що професійний рівень українських музикантів був набагато вищим, ніж у Росії, і саме тому українські музики користувалися широким попитом в обидвох столицях імперії.

Свою аристократичну місію „музики вищого ґатунку, піднесеної духовності, відображення шляхетних почуттів” старовинні інструменти закінчили наприпочатку XIX ст. Їх витіснили більш нові: модернізовані смичкові струнні та духові інструменти і, врешті-решт, його величність – рояль. І як завжди, чільну роль у цьому процесі зіграв такий фактор, як *новий стиль музикування*. Розпочалася епоха музичного романтизму, епоха берліозівських гучних звучань, великих за розмірами хорів і оркестрів, великих концертних залів, і, навіть – майданів.

Проте не всі інструменти бароко вийшли з ужитку. І, якщо, люття модернізувалася у гітару та мандоліну, а з портативних органів виникли органоли і, врешті-решт – різноманітні міхові гармоніки, то деякі інструменти, наприклад – корбова ліра у прямому сенсі цього слова „пішли в народ”, тобто – стали народними.

Більш детально про народні інструменти в роботах автора: [29], [30].

ВІДРОДЖЕННЯ СТАРОВИННИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Ансамбль „Ренесанс”

В Україні процес відродження старовинної музики розпочався у 80 роки, і пов'язаний він, перш за все з ім'ям надзвичайно талановитої людини – композитора Святослава Крутикова. Непроста доля у цього митця. Учився він в Київській консерваторії у 60-ті роки в класі Б. М. Лятошинського в одні часи з Л. Грабовським, В. Сильвестровим, В. Гадзяцьким та іншими студентами-композиторами, які у подальшому прославили сучасну українську академічну музику по всьому світу. Уподобаннями С. Крутикова були Й. С. Бах та композитори-імпресіоністи, проте молодий митець досить швидко віднайшов свій власний стиль. Працював С. Крутиков надзвичайно багато й плідно. За досить короткий час він написав квінтет, фортепіанну сонату, квартет, декілька дуетів, вокальні мініатюри та інші твори, що набагато більше, ніж вимагає консерваторська програма.

Окрім композиторської творчості С. Крутиков захоплюється кіно, відвідує любительську студію. Знімає оглядовий кінофільм „Гурзуф”, презентує його на судії. У цьому фільмі композитор застосовує власноруч зроблену фонограму у стилі „конкретної музики”. Звідки було йому знати, що студію постійно відвідує якийсь там полковник КДБ. Після перегляду він запитав: „Що це за кіно таке, -- суцільні пейзажі, а де ж люди, які будували сучасний Крим”?

С. Крутиков відповів: „Тих людей, що тут будували й жили насильницьки вивезено звідси. Вони сюди не повернуться. А ті що тут живуть, валяються в калюжах, і, скоріш – не будують, а руйнують”. Це все, слово в слово доповіли керівництву консерваторії і почалися неприємності. С. Крутикову інкримінували, що він... мало пише музики!? Перестали

ставити заліки, знущалися на екзаменах. С. Крутиков бере академвідпустку на невизначений термін. Була така форма „перевиховання” – студент брав відпустку, за цей час начебто осмислював всі свої помилки, потім „кався” на якихось-там зборах, його прощали й дозволяли вчитися далі.

У 1968 році помер Б. М. Лятошинський. Захищати талановитого студента було нікому. С. Крутиков із академвідпустки не повернувся.

Подібний жахливий ляпас долі зламав би кого завгодно. Проте С. Крутиков витримав його мужньо. Він продовжує писати музику, хоча, як він потім зізнався, „писати в шухляду” було дуже важко. Було боляче творити музику, про яку думалося лише одне: „ніколи її живцем я не почую”. Бо ж його твори не виконувались із-за негласної заборони. І нічого з цих творів, звичайно, не друкувалося.

І тут надають допомогу його друзі – В. Годзяцький та В. Сильвестров. Завдяки їм він знайомиться з кінорежисерами, починає писати музику для документальних кінофільмів.

Кінорежисери побачили у ньому композитора кіно, який дуже образно, навіть предметно-образно мислить, вміє знаходити нові звукові барви, володіє новітніми (не заакадемізованими, стандартними) музичними засобами виразності. Взагалі, у ті роки подібну музику можна було робити лише в кіно... Тому не дивно, що доля звела його з молодим режисером В. Гресем, і він написав музику до його кінофільму „Сліпий дощ”, яка ненав’язливо й гармонійно сусідує в картині з головною темою симфонії соль-мінор Моцарта. Кінострічка одержала рідкісну і, по сей день єдину на всіх просторах СНД нагороду – „Пальмову гілку” (Кани). В подальшому С. Крутиков написав музику більш, ніж до 40 фільмів.

Саме кіномузика й привела композитора до захоплення старовинною музикою. „Як композитор я завжди шукав незвичні звучання. Зустрівшись із давніми інструментами я побачив цілий світ таких звучань, які набагато перевершували своєю гармонійністю звучання електронні,” – зізнався пізніше митець. У 1980 році у клубі Київської об’єднаної ТЕЦ він створює

перший в Україні ансамбль старовинних інструментів. Допомагають у цьому друзі із Москви, де процес відродження давньої музики розпочався значно раніше. Завдяки їм ансамбль має змогу придбати інструменти, які у ті часи вважалися справжньою екзотикою: клавесин, лютню, декілька блокфлейт, необхідний для початку роботи нотний матеріал. Ансамбль згуртував навколо себе багатьох непересічних особистостей, його творчістю зацікавилися навіть професіонали. У клубі ТЕЦ зробилося музикантам затісно і подальше життя колективу продовжилось у стінах Київського будинку вчених. С. Крутиков мав бажання назвати свій колектив “Musika eterna”, проте суто латинські назви у ті роки з якихось незрозумілих „ідеологічних” причин не були бажаними. Зупинилися на назві „Ренесанс”. З цим ансамблем композитор пропрацював з 1982 до 1987 р. Далі митець переїздить до Криму, де, разом з гітаристом-лютністом Юрієм Лопатіним організовує ансамбль давньої музики “Camerata taurica”.



Святослав Крутиков

“Camerata taurica”

З цим колективом митець досяг значно більших успіхів, ніж з „Ренесансом”. Його репетиційною базою став Будинок культури Микитського ботанічного саду. Керівництво цього закладу культури з розумінням поставилося до справи, віднайшлись кошти на придбання інструментів: органа-портатива роботи ризьких майстрів, концертного клавесину, двох спінетів, двох лютень, інших інструментів, частину з яких було зроблено власними руками. Колектив отримує професійний статус, музиканти отримують зарплатню. Основне місце платних концертів – старовина вірменська церква у Ялті з прекрасною акустикою, куди охоче приїжджали слухачі майже зі всього Південного берегу Криму. Згодом колектив почав гастролювати майже по всій Європі, гідно представляючи українську культуру.

Репертуар „Camerata taurica” охоплював майже всі епохи давньої музики: раннє середньовіччя, ренесанс, бароко. Наявність автентичних інструментів надавала змогу натурально відтворювати атмосферу епохи того, чи іншого твору, відчувати справжній її нерв.

Управление культуры Крымского облисполкома
Отдел культуры Ялтинского горисполкома
Ялтинский исторический музей
Дом культуры Государственного Никитского ботанического сада



Армянская церковь
(памятник архитектуры начала XX века)



САМЕРАТНА ТАВРИКА

КОНЦЕРТ
ансамбля ранней музыки

В программе:
музыка европейского
средневековья,
Возрождения,
раннего барокко,
а также украинская
городская музыка
XVI—XVII веков

Руководитель ансамбля
композитор

**СВЯТОСЛАВ
КРУТИКОВ**



Экспонируется археологическая выставка
„Таврика. Античность и средневековье“.

начало в часов

Билеты продаются
в кассе Армянской церкви
с 10 часов

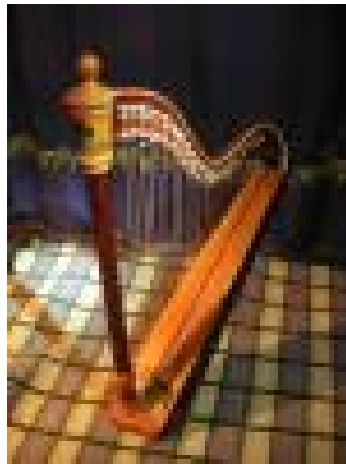


Адрес музея: ул. Загородная, 3.
Проезд троллейбусом №1 до остановки
„Садовая“.
Телефоны: 32-33-00, 32-18-73.

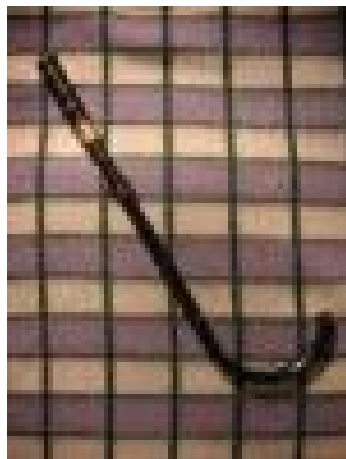
Інструменти ансамблю “Camerata Taurica”



Корбова ліра роботи С. Крутикова



Ренесансова арфа



Крумгорн (басовий шалмей)

Silva rerum (Київ)

Ансамбль давньої музики „**Silva Rerum**” створений у 1993 р. Музиканти прагнуть відтворити автентичне звучання музики минулого, задля чого вивчають старовинні стилі та манеру гри, опановують гру на копіях старовинних інструментів. У репертуарі ансамблю, переважно, твори доби Відродження та бароко. Значне місце у репертуарі посідає українська міська музика XVI-XVIII століть, зокрема з унікальної збірки XVII ст. „Silva Rerum”, яка і надала назву ансамблю.

У репертуарі колективу багато тематичних програм: „Танцювальна музика п’яти століть. XIII-XVII стт.”, „Генрі Персел та його оточення”, „Танцювальна книга” Тільмана Сузато (антверпенський композитор та нотний видавець XVI ст.), „Творчість Бьяджо Маріні” (видатний італійський композитор XVII ст.) та інш.

Участь. Колектив – учасник багатьох фестивалів старовинної музики: „XVII Старосондецький міжнародний фестиваль (Польща, 1994), „Україна і світ бароко” (Київ, 1994), “Collegium Mysicum” (Львів, 1997), міжнародних фестивалів в Ужгороді, фестивалю “Organum” (Суми, 2002). Має записи на Українському радіо та музики до кінофільмів.

Художній керівник ансамблю – музикознавець, виконавець на таких старовинних інструментах як: клавесин, віола да гамба, блокфлейта та інш.
– *Тетяна Тригуб.*

„Не випадково вже декілька десятиліть у всьому світі існує особливий інтерес до старовинної музики. -- Каже Тетяна Тригуб. – Вона, дистанціюючись від суєти, вносить в наше життя впорядкованість і гармонію, яких в наші часи катастрофічно не вистачає. Ми намагаємось відтворити автентичне звучання, вивчаємо, використовуємо першоджерела, музичну стилістику минулих епох. У нас існує постійна аудиторія, яка розширюється – люди приводять дітей та друзів. Цікаво, що

діти завжди слухають із задоволенням, а коли звучить чітко ритмізована музика, навіть починають танцювати”.

Колектив працює при Київському Будинку вчених.



Ансамбль старовинної музики Національного університету „Києво-Могилянська академія”

У 2000 році С. Крутиков повертається у Київ і, на запрошення керівництва Національної Києво-Могилянської академії, створює творчу лабораторію давньої музики у стінах цього університету. Мета лабораторії – виготовлення та реконструкція різноманітних старовинних інструментів, а головне – науково-дослідницька робота по віднаходженню, розшифровці та ідентифікації нотних текстів давньої музики. З ентузіазмом поставилися до цього задуму студенти та аспіранти академії, та, на жаль, таку лабораторію не вдалось створити. Не вистачило коштів на придбання необхідного обладнання (придбання верстаків та необхідного столярного

інструментарію для виготовлення музичних інструментів, грошей на відрядження у зарубіжні бібліотеки та осередки старовинної музики тощо). С. Крутиков вирішує повністю зосередитися на композиторській діяльності. а для художнього керівництва ансамблем він запрошує Тетяну Тригуб.



Тетяна Тригуб

Таким чином, ця мисткиня, окрім „Silva rerum”, очолює ще один художній колектив. Але, якщо порівнювати ці обидва колективи, то треба виділити, принаймні дві позиції:

1) “Silva rerum” складається, переважно із артистів з професійною музичною освітою (музучилище, консерваторія).

2) Університетський колектив – виключно із аматорів, переважно випускників. Вони не мають подібної освіти, але більш тяжіють до глибокого теоретичного осмислення давньої музики, адже це – кандидати наук та аспіранти. В репертуарі Києво-Могилянського ансамблю – середньовічна музика: іспанська королівська табулатура 1561 р., твори

Джованні Гаптоні, П'єро Палермо та ін. У виконанні солістів-вокалістів лунають альби, канцони, середньовічні балади.

Інструментарій ансамблю старовинної музики Національного університету „Києво-Могилянська Академія” – ребек, скрипка, віола да гамба, шалмеї, старовинні ударні інструменти, що дає можливість виконувати середньовічну музику в автентичному варіанті. У „Silva rerum”, інструментарій якого складається, в основному, із сучасних інструментів (за винятком клавесину) подібних широких можливостей немає.





Ансамбль давньої музики Національного університету „Києво-Могилянська академія”

«Львівські менестрелі» (Львів)



Свій початок **«Львівські МЕНЕСТРЕЛІ»** беруть у 2000 році. Мета - відродити атмосферу старовини і цим допомагати людям відчувати зв'язок зі своєю історією, зі своїм давнім минулим, яке присутнє в кожному з нас.

В XIV -XVII ст. в Англії та Франції менестрелями (з латинської *ministialis* - який є на службі) називали музикантів-професіоналів. Звідси і назва колективу – „Menestrelli Leopolda”. (Мартін Леополіта – класик польської музики XVI ст. (бл. 1530 – бл. 1589), який тут народився і помер у Львові).

Програми - середньовіччя - твори мінезингерів Найдгарта фон Ресенталя(1190-1240), Освальда фон Волькенштайна(1377-1445), Франческо Ляндіні(1325-1397), Адама де ля Алля (~1230-1285), іспанські, німецькі, англійські (Estampie from Robertsbridge Codex), італійські (Codex LO), ірландські та шотландські аноніми XIII-XV ст., кантіги (пісні пілігримів) з Червоної книги іспанського монастиря Монсеррат XIV ст., кантіги до Св.Марії з іспанської збірки Альфонса Хель Сабіо (1223-1284), старопольські аноніми XIII-XVI ст., у співпраці з київським колективом старовинного танцю виконується танцювальна музика епохи Ренесансу - аноніми, а також твори К.Жервеза, П.Фалеза, Т.Сусато, П.Атеньяна, твори А. ле Роя. Ф. де ля Торре, бароко - твори А.Кореллі, Ж.-Б.Люллі, Й.Й.Куанца, Р.Валентіне, А.Вівальді, Г.Ф.Генделя, Г.Ф.Телеманна, Д.Габріелі.

Участь. Колектив є учасником міжнародних фестивалів давньої музики (Львів, 2003,2004), науково-практичних семінарів (Львів, 2006), лицарських турнірів, фестивалів середньовічної культури (Тустань 2006), різноманітних міських імпрез, є володарем Золотої медалі II Всеукраїнського конкурсу „Національні Grand Prize сценічно-виконавських мистецтв” 2004 р. у номінації – інструментальна музика. Випустив звуковий міні-СД „ Dreamcatcher ” (Ловець снів), до якого ввійшли старовинні народні мелодії.

Музиканти - учасники ансамблю – студенти та аспіранти Львівської та колишні студенти Московської консерваторій , лауреати обласних,

всеукраїнських та міжнародних конкурсів, закохані у старовину. Досвід у виконанні давньої музики музиканти набувають у співпраці з ансамблями Ritornello, Laterna Magica, Vita Nova, з музикантами М.Поспішилом, Ст.Тихоненком, Є.Іларіоновим, на курсах майстерності виконання давньої музики.

Ансамбль представляє Львівський міський Палац культури ім. Г. Хоткевича.

Більш детально про ансамбль можна дізнатися за адресою:
www.lviv-menestreli.lviv.ua

Фестиваль давньої музики у Львові

Однією із найдієвіших рушійних сил розвитку музичного мистецтва у сучасних умовах є фестивалі. Стосовно давньої музики, то їх у світі – безліч. В одній лише Росії їх понад десяти. В Україні, на жаль, лише один...

Фестиваль Давньої Музики у Львові проводить Центр Міжнародних Ініціатив у співпраці з Старосондецьким Фестивалем Давньої Музики (Польща), Відділом зовнішніх зв'язків Львівської міської ради, Управлінням культури Львівської міської ради, Інститутом літургики Українського католицького університету, Львівським будинком органної та камерної музики.

Мистецький керівник Фестивалю Давньої Музики у Львові -- Роман Стельмашук.

Науковий консультант фестивалю проф. Юрій Ясіновський.

Об'єктивна музична ситуація в Україні ХХ століття не сприяла виникненню напрямку історичного виконавства, що в багатьох країнах Європи має вже столітню історію. Тому потреба активного функціонування давньої музики визрівала десятиріччями, але конкретна

ідея “озвучення” історичного комплексу Львова лише кілька років тому набула форми ФЕСТИВАЛЮ ДАВНЬОЇ МУЗИКИ.

Він був організований 2003 року Центром Міжнародних Культурних Ініціатив (ЦМКІ). За час свого існування ФЕСТИВАЛЬ ДАВНЬОЇ МУЗИКИ У ЛЬВОВІ вперше в Україні в такому обсязі і на такому професійному рівні представив оперну і ораторійну, органну та камерну, вокальну та інструментальну музику середньовіччя, ренесансу, бароко і класицизму з різних європейських країн. Це розмаїття добре відображає полінаціональне культурне середовище давнього Львова.

Учасниками ПЕРШОГО, ДРУГОГО і ТРЕТЬОГО ФЕСТИВАЛІВ ДАВНЬОЇ МУЗИКИ (2003-2005) були ансамблі “Ortino Musicale” і “Ars Leonis Basel” (Базель), “Dekameron” (Варшава), “Collegio di musica sacra” (Вроцлав), “Consortium Sedinum” (Щецін), “Ritornello” (Прага), “Музичні асамблеї” (Київ), об’єднання “Майстерня пісні”, хор “Gloria”, оркестри “INSO Львів” і “Leopolis”, ансамблі “Ricerca”, “Львівські менестрелі” і “A cappella Leopolis” (Львів), солісти з Швейцарії, Польщі, Чехії, Словаччини, Росії, України. Концерти відбувалися в Костелі Св. Марії Магдалини (Будинок органної та камерної музики) і в Храмі Св. Лазаря (Хорова школа “Дударик”). Вагомими подіями фестивалю стали виконавські майстеркурси Міхаела Поспішила (Прага), Тадеуша Чехака (Варшава), Тетяни Польш-Луценко і Богдана Шведа (Базель). Фестивальні акції широко висвітлювались у ЗМІ, отримали схвальні відгуки музичної критики, мали великий громадський резонанс.

Особливим став ЧЕТВЕРТИЙ ФЕСТИВАЛЬ ДАВНЬОЇ МУЗИКИ “Львів-750” (3-15 вересня 2006 р.), присвячений ювілеєві міста. До його концертів увійшли “музичні картини” з історії Львова – звучала музика з Львівського ірмологіону, з Львівської лютневої табулатури, твори Мартіна Львівського і Ф. К. Моцарта (“львівського Моцарта”). Фестиваль проводився ЦМКІ у співпраці з Управлінням культури Львівської облдержадміністрації, Управлінням культури Львівської міської ради,

Українським Католицьким Університетом, Львівською організацією Національної спілки композиторів України, а також за сприяння Польського Інституту, Генерального консульства Республіки Чехія у Львові, Швейцарської Культурної Ради PRO HELVETIA (Цюрих). У фестивалі взяли участь музиканти зі Швейцарії, Німеччини, Нідерландів, Чілі, Чехії, Польщі, України. За підтримки Універсальної Інвестиційної Групи був випущений компакт-диск “Музика давнього Львова”, до якого увійшли “живі” записи з концертів фестивалю.

Напрямки, накреслені попередніми фестивалями, особливо четвертим, будуть продовжені і розширені в наступних Фестивалях Давньої Музики у Львові. Зокрема, постійним фактором репертуарної політики стане тенденція до включення музики з львівських джерел, з джерел регіону. Ще одний напрямок формування фестивальних програм – відкриття і “озвучення” давніх зразків української музики різних регіонів, представлення її в контексті творчості Східної та Західної Європи.

Одним із найважливіших завдань наступних фестивалів буде організація масштабних курсів майстерності. Статистика показує, що прихильників давньої музики у нас більше, але цю більшість складають головню аматори. Щоб залучати щораз більше фахових музикантів до участі у формуванні активно діючого простору “давнього виконавства”, нашим молодим виконавцям потрібні майстеркурси від фахівців, які представляють вже давно усталену традицію у різних країнах Європи.

Відштовхуючись від цих пріоритетів, програма П’ЯТОГО ФЕСТИВАЛЮ ДАВНЬОЇ МУЗИКИ У ЛЬВОВІ (2-13 жовтня 2007 р.) вибудована навколо кількох наважливіших акцій. Це українські прем’єри органних творів Д. Букстегуде і блокфлейтових концертів Ж. Ф. Рамо, виконання подвійних і потрійних клавесинових концертів Й. С. Баха найкращими клавесиністами України й Польщі, середньовічна і ренесансова скандинавська, англійська, іспанська і французька музика, українська прем’єра середньовічного кодексу “Carmina Burana”. Відбулися

прем'єри творів із кількох українських церковних та світських збірок, презентації нових компакт-дисків та збірок. У фестивалі брали участь музиканти з Швеції, Росії, Польщі та України.

В межах фестивалю відбувся курс майстерності для ансамблю “Львівські МЕНЕСТРЕЛІ”, присвячений середньовічному виконавству. В межах цього курсу, який провели досвідчені фахівці з Польщі (Т. Чехак, А. Міколайчик, Р. Сівак), було відтворено “Carmina Burana” – пісенний цикл з XI-XIII століть, поезія якого більше відома нам з однойменної кантати Карла Орфа. Почути автентичні мелодії “Карміни Бурани” цікаво не лише з історичного огляду – ці запальні пісенно-танцювальні мелодії складають одну з найбільших і найцікавіших музичних збірок європейського середньовіччя.

Більш детально про фестиваль можна дізнатися за адресою:

www.lviv-menestreli.lviv.ua

Фестиваль „Органум” (м. Суми)

Фестиваль Давньої музики у Львові, єдиний, на жаль, мистецький захід в Україні, що презентує вітчизняну старовинну музику. Інші подібні імпрези (наприклад – Фестиваль старовинної музики у Києві, якій відбувся у 1998 році), не отримали гідної уваги з боку держави, тому – не відбуваються.

Проте старовинна музика звучить і на інших фестивалях. У цьому зв'язку заслуговує на увагу фестиваль „Органум” (м. Суми).

Він організований Управлінням культури обласної державної адміністрації, Національною музичною спілкою України, Сумською обласною філармонією, Центром мистецтв „Собор” та асоціацією „Органум”.

Попри досить солідний список спонсорів, забракло, на жаль, коштів для того, щоб запросити зарубіжних музикантів. Із вітчизняних виконавців давньої музики на фестивалі виступають „Silva rerum”, та київський салон-ансамбль „Колекція Розумовських”, репертуар якого побудований на основі нотної бібліотеки Розумовських.

Більш детально про фестиваль „Органум” можна дізнатися за адресою:
www.dancor.sumy.ua

Окрім вищезгаданих в Україні час від часу з'являються аматорські, з невеликим числом учасників ансамблі давньої музики, але вони не йдуть у державні клуби за підтримкою і швидко розпадаються. Пояснити це можна тим, що люди, яких привело у ці колективи просте і щире уподобання до давньої музики не бажають бути „художньою самодіяльністю” у тому розумінні, у якому вона існує сьогодні і не вірять, що отримають від держави належну оцінку й підтримку. Адже, окрім приміщення, подібним колективам потрібні кошти для придбання недешевих по вітчизняним міркам інструментів, а також база для їхнього власноручного виготовлення.

ВИСНОВКИ

1. У сучасному музичному відбувається відродження старовинної (давньої музики). Розшифровуються давні рукописи, реставруються, відтворюються та виготовляються старовинні музичні інструменти.
2. Створюються музичні колективи, які спеціалізуються на виконанні давньої музики, організовуються фестивалі та майстеркласи.
3. Цей рух за природою своєю є стихійним, назаформалізованим, справді аматорським. В деяких країнах (Австрія, Швейцарія) відродження давньої

музики фінансово підтримується державою і вважається престижним напрямком розвитку національної культури.

4. В Україні процес відродження давньої музики розпочався набагато пізніше, ніж в інших європейських країнах. Оскільки в нашій країні відсутня справжня стратегічна програма розвитку культури, існування нечисленних колективів та майстрів, які виготовляють інструменти давньої музики, не виокремлено і, взагалі ніяк не означено на мапі сучасної національної культури.

5. Цінність даного руху полягає не тільки в можливості ознайомлення широкого кола шанувальників музики з величезним, досі невідомим корпусом музичних творів, десятками композиторів доби Ренесансу та Бароко, але й з виховним елементом, що міститься у цій музиці. Вона покликана, перш за все, виховувати високі естетичні почуття, пов'язані з такими явищами як лицарство й аристократизм.

6. Ніяк не віддзеркалено відродження давньої музики у мас-медіа, де навіть про єдиний, але досить представницький Фестиваль давньої музики у Львові навіть гадки не має.

7. Ситуація потребує певних зусиль щодо пропаганди давньої музики, створення громадського об'єднання спеціалістів з давньої музики та розробки цілеспрямованої програми розвитку давньої музики в Україні.

ПЕРЕЛІК ПОСИЛАНЬ

1. Автобиография южно-русского священника первой половины XVIII ст. (сообщ. этнограф П.А.Лукашевич). „Киевская старина”. Т.11. - № 2. К., 1885.
2. Адорно Теодор В. Эстетическая теория. М., 2001.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства. В 3-х частях /2-е изд., доп.- Ч.1. М., 1988.
4. Аристотель. Поэтика. М., 1957

5. Асафьев Б. Музыка в современной общеобразовательной школе. М.-Л., 1965.
6. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Спб. 1922.
7. Браудо Е.М. Клавикорд и клавесин. М., 1916.
8. Баранівська Л. І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII-XVIII ст. // Кандидатська дисертація. К., 2001 р.
9. Высоцкий С. А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. К., 1989.
10. Гегель Й. Эстетика., М., 1968.
11. Грушевський М. З історії релігійної думки на Україні // М.С. Грушевський. Духовна Україна: Зб.творів., К., 1994.
12. Даркевич В. П. Светское искусство Византии. М., 1975.
13. Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. Prins faktus (и работа с ним). М., 1982.
14. Ейнштейн А. Физика и реальность. М., 1972.
15. Записки о Южной Руси. В 2-х т. Т. 1 (Сост. и изд. П. Кулиш). – К.: Дніпро, 1994.
16. Житецкий П. Странствующие школьники в старинной Малороссии. Киевская старина.-1892.-Т.36.-№ 2.-С.189-205 ;
17. Історія української музики. Т.2. К., 1989.
18. Кирпичников А. И. К вопросу о древнерусских скоморохах. Спб., 1891.
19. Коган Л. Н. «Художественный вкус». М., 1984.
20. Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. К., 1965.
21. Котляр М. Ф. Історія України в особах. К., 1996.
22. Корнієвська Д. Від Олександра Корнієвського. „Родовід” № 6, 1993.
23. Корчинський М., Від гальярди до сонати. „Четвертий фестиваль давньої музики у Львові”. Буклет. Львів, 2006.
24. Круль П. Доісторична спадщина національної музичної культури. „Науковий вісник” НМАУ. Вип. 18. 2001.

25. Кузьмін М.І. Кріпацькі хори, оркестри і театри. У кн.: Кузьмін М.І. „Забуті сторінки музичного життя Києва”. К., 1972.
26. Кульчицький С.В. Українська держава часів гетьманщини // Український історичний журнал. К., 1992.-№ 7.
27. Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973.
28. Лазаревский А.М. Описание старой Малороссии: материалы для истории заселения, землевладения и управления. В 3-х т. К., Т.1, 1888.
29. Лапінський І. Л. Дотепно і незвично про інструмент музичний. К., 2001.
30. Лапінський І. Основи роботи з аматорськими народно-інструментальними колективами. <http://www.culturalstudies.in.ua/menu4.php>
31. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л., 1973.
32. Ливанова Т. «История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник» в 2-х тт. М., 1983.
33. Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времён. «Советская музыка», № 6, 1981.
34. Маркович Я. Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича. В 2-х частях. Ч.1. М.: 1859.
35. Музыкальная газета, М., 2002.
36. Музыкальные инструменты мира. Минск, 2001.
37. Нодель Ф., Зубов А. О "старинных" музыкальных инструментах "Музыкальные инструменты", №1 (2004), // www.news.oboe.ru
38. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2-х томах. К., 1993
39. Поспішил Міхаел. Музичний спадок чеського Бароко. Четвертий фестиваль давньої музики у Львові. Буклет. Львів, 2006.
40. Підгорбунський М. А. Традиції та звичаї кобзарсько-лірницьких шкіл в Україні (XVII-XVIII) СТ. // Культура і сучасність., К., 2005
41. Путешествие Ибн Фадлана на Волгу. Перевод и комментарий под редакцией акад. И. Ю. Крачковского. М.—Л., 1939, стр. 81, 148.

42. Рейнолдс К. Музыка как средство воспитания человеческих ценностей. В сб. Музыкальное воспитание в современном мире». Материалы IX коференции Международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ). М., 1973.
43. Римский-Корсаков Н. Воспоминания В. В. Ястребцова. Т. I. Л-д., 1958.
44. Розов Н. Н. Музыкальные инструменты и ансамбли в миниатюрах Хлудовской (русской) Псалтыри. В зб. «Древнерусское искусство». М., 1977.
45. Словник іншомовних слів. К., 1975.
46. Скорик М. Про Львівську лютневу табулатуру. З передмови до збірки „Три фантазії для лютні з Львівської табулятури XVI ст.”, К., 1981.
47. Старинная музыка в новом формате. В сб. «Старинная музыка». М., 2005.
48. Стеллецкий В.И. Слово о полку Игореве. М., 1965.
49. Струве Б. Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959.
50. Суворов Г. Общность функций искусства и науки в процессе образования и воспитания детей и юношества. В сб. «Музыкальное воспитание в современном мире». Материалы IX конференции Международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ). М., 1973.
51. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне, 1997.
52. Тихомиров Г. «Инструменты русского народного оркестра. М., 1962.
53. Токарев Ю. Брак шлягерів. Культура і життя.-1997.-1 жовтня.
54. Тюлин Ю. Н. О програмности в произведения Шопена. Л-д., 1963.
55. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича //Упоряд. С.В.Ульяновська; Вст. стаття І.М.Дзюби; Перед.слово М.Антоновича; Додатки С.В.Ульяновської, В.І.Ульяновського.-К.: Либідь, 1993.
56. Фамицын Ал. С. Скоморохи на Руси. Спб, 1889.

57. Ханенко Н. Дневник генерального хорунжего Николая Ханенка (1727–1753 г.). Прилож. к журналу Киевская старина.-К., 1884.
58. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми, 2002.
59. Ходарченко К.О. З історії виникнення кобзарства на Чернігівщині. В альм. „Культура і сучасність”, К., 2005.
60. Хосе Ортега-и-Гассет. Дегуманизация искусства. В сб.: «Философия культуры». М., 1991.
61. Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. «Философия культуры». М., 1991.
62. Цірікус Катерина. Мартін зі Львова – композитор XVI століття. Збірник УКУ „Калофонія”, ч. I, 2002 р.
63. Чижевський Віталій. Органна музика Італії та Франції XVII і XVIII ст. „Четвертий фестиваль давньої музики у Львові”. Буклет. Львів, 2006.
64. Шафонський А. Черниговского наместничества топографическое описание. К., 1851.
65. Шеррингтон Ч. С. Интегративная деятельность нервной системы. Л.-д., 1969.
66. Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966.
67. Юнг К. Психологические типы. М., 1929.
68. Яковлев Е. Эстетическое чувство и религиозное переживание. М., 1964.
69. Ясіновський Юрій. Музика давнього Львова. „Четвертий фестиваль давньої музики у Львові”. Буклет. Львів, 2006.
70. Ling J. Projekty prac badawczych z zakresu muzykologii społecznej w Göteborgu. Muzyka. Wrocław., 1972, # 4.
71. Lissa Z. O Świadomości historycznej w muzyce i jej roli we współczesnej kulturze muzycznej. Muzyka. Wrocław., 1972, # 4.