

Міністерство освіти і науки України  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

**ПЕТРО КРУЛЬ**

**ІСТОРІЯ ВИКОНАНСТВА НА ДУХОВИХ  
ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ УКРАЇНИ**

Підручник для закладів IV рівня акредитації

Івано-Франківськ  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
2023

Ministry of Education and Science of Ukraine  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

**PETRO KRUL**

**HISTORY OF PERFORMANCE ON WIND AND  
PERCUSSION INSTRUMENTS IN UKRAINE**

A Textbook for Educational Institutions of the IV Level of Accreditation

Ivano-Frankivsk  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
2023

УДК7.03(477):78.09[681.818+681.819](075.8)

К84

*Рекомендовано вченою радою Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Протокол № 10 від 06 грудня 2022 р.)*

**Автор:**

**Петро Франкович Круль**, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАН ВО України, завідувач кафедри виконавського мистецтва, Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

**Рецензенти:**

**Микола БАЛАНКО**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений артист України, завідувач кафедри мідних, духовних та ударних інструментів, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

**Зеновій БУРКАЦЬКИЙ**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри духовних та ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Олександр ОБЧАР**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових, духовних та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

**КРУЛЬ Петро**

К84

Історія виконання на духовних та ударних інструментах України : підручник для закладів вищої освіти IV рівня акредитації. Електронне видання. Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2023. 203 с.

**ISBN 789-966-640-537-4**

*Підручник містить свідчення про професійний духовий музичний інструментарій України від витоків до першої половини XIX століття, який є різноманітним за своїм складом і функціями, що охоплює досить велику кількість різнозвучних за своїм характером інструментів, які виготовлялись як і самим виконавцем, так і майстровим способом.*

*Передбачає вивчення професійного духового музичного інструментарію України поетапно: доісторичний період, національний інструментарій рогової музики, період музично-інструментальних цехової музики та українську оркестрово-виконавську культуру вказаного періоду.*

*Підручник адресовано магістрантам, аспірантам, докторантам, виконавцям, педагогам та історикам-музикознавцям.*

*The textbook contains information about the professional wind musical instruments of Ukraine from their origins to the first half of the 19th century, which are diverse in their composition and functions, and encompass a large number of instruments with different tonal characteristics, which were made by both the performer and skilled craftsmen.*

*The textbook provides a systematic study of the professional wind musical instruments of Ukraine: the prehistoric period, the national instrument of horn music, the period of music-instrumental guilds, and the Ukrainian orchestral performance culture of the mentioned period.*

*The textbook is intended for masters, doctoral, and postgraduate students, performers, teachers, and music historians.*

**УДК 7.03(477):78.09[681.818+681.819](075.8)**

**ISBN 789-966-640-537-4**

© Круль Петро, 2023

© Прикарпатський національний

університет імені Василя Стефаника, 2023

## З М І С Т

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	<b>8</b>
<b>ВІД АВТОРА</b> .....	<b>12</b>
 <b>РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ УКРАЇНИ</b>	
1.1. Звукосигнальна мова.....	16
1.2. Магічна функція музики.....	21
1.3. Археологічна спадщина духового інструментарію.....	28
1.4. Духові інструменти в літописах.....	47
1.5. Теми для самостійного опрацювання та питання для закріплення матеріалу .....	59
 <b>РОЗДІЛ II. ЕТНОЛОГІЧНА ОСНОВА РОГОВОЇ МУЗИКИ</b>	
2.1. Роговий оркестр: основні тенденції.....	62
2.2. Йоган Антон Мареш.....	80
2.3. Карел фон Лау.....	86
2.4. Сила Дементій Карелін.....	91
2.5. Національний інструментарій рогової музики.....	95
2.6. Теми для самостійного опрацювання та питання для закріплення матеріалу.....	103
 <b>РОЗДІЛ III. МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЦЕХИ</b>	
3.1. Історичні витоки цехової організації праці в Україні.....	105
3.2. Цехова організація Лівобережної України.....	110
3.3. Цехова організація Правобережної України.....	112
3.4. Музичний побут України XVI–XIX століття.....	117
3.5. Статут львівського цеху музикантів кінця XVII–XIX століття.....	122
3.6. Київський цех музикантів (кінець XVII–XIX століття).....	127
3.7. Теми для самостійного опрацювання та питання для закріплення матеріалу.....	134

**РОЗДІЛ IV. ГЕНЕЗИС ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В  
УКРАЇНСЬКІЙ ОРКЕСТРОВО-ВИКОНАВСЬКІЙ КУЛЬТУРІ  
XVIII–XIX СТОЛІТТЯ**

4.1. Основи національно-історичної своєрідності духової музики.....	137
4.2. Перші ренесанси українського музичного побуту.....	139
4.3. Інструментальні класи глухівської школи співу.....	145
4.4. Музично-інструментальні капели «кріпосницької доби».....	150
4.5. Капела графа Розумовського.....	155
4.6. Етапи розвитку «кріпацьких» інструментальних капел.....	157
4.7. Теми для самостійного опрацювання та питання для закріплення матеріалу.....	165
<b>РОЗДІЛ V. МУЗИЧНИЙ ФОНД УКРАЇНИ (КОЛЕКЦІЯ).....</b>	<b>168</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>195</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>200</b>

## CONTENTS

<b>PREFACE</b> .....	<b>8</b>
<b>FROM THE AUTHOR</b> .....	<b>12</b>
 <b>CHAPTER I. HISTORICAL TYPOLOGY OF THE NATIONAL MUSIC INSTRUMENTS OF UKRAINE</b>	
1.1. Sound signal language.....	<b>16</b>
1.2. The magical function of music.....	<b>21</b>
1.3. Archaeological heritage of wind instruments.....	<b>28</b>
1.4. Wind instruments in chronicles.....	<b>47</b>
1.5. Topics for self-study and questions to consolidate the material.....	<b>59</b>
 <b>CHAPTER II. ETHNOLOGICAL BASIS OF HORN MUSIC</b>	
2.1. Horn orchestra: main trends.....	<b>62</b>
2.2. Jan Antonin Mareš.....	<b>80</b>
2.3. Karel von Lau.....	<b>86</b>
2.4. Sylva Dementii Karelin.....	<b>91</b>
2.5. National horn instruments .....	<b>95</b>
2.6. Topics for self-study and questions to consolidate the material.....	<b>103</b>
 <b>CHAPTER III. MUSICAL INSTRUMENTAL GUILDS</b>	
3.1. Historical origins of musical instrumental guilds in Ukraine .....	<b>105</b>
3.2. Musical instrumental guilds of the Left Bank of Ukraine.....	<b>110</b>
3.3. Musical ental guilds of the Right Bank of Ukraine.....	<b>112</b>
3.4. Musical life of Ukraine in the 16th – 19th centuries.....	<b>117</b>
3.5. The charter of the Lviv guild of musicians of the late 17th – 19th centuries.....	<b>122</b>
3.6. Kyiv musicians’ guild (late 17th – 19th centuries).....	<b>127</b>
3.7. Topics for self-study and questions to consolidate the material.....	<b>134</b>

<b>CHAPTER IV. GENESIS OF WIND INSTRUMENTS IN UKRAINIAN ORCHESTRAL PERFORMANCE CULTURE 18TH – 19TH CENTURIES</b>	
4.1. Fundamentals of national-historical uniqueness of wind music.....	<b>137</b>
4.2. First renaissances of Ukrainian musical life.....	<b>139</b>
4.3. Instrumental classes of the Hlukhiv singing school .....	<b>145</b>
4.4. Musical and instrumental chapels of the “serfdom era”.....	<b>150</b>
4.5. Count Rozumovskyi’s chapel.....	<b>155</b>
4.6. Stages of development of “serf” instrumental bands.....	<b>157</b>
4.7. Topics for self-study and questions to consolidate the material.....	<b>165</b>
<b>CHAPTER V. MUSIC FUND OF UKRAINE (COLLECTION).....</b>	<b>168</b>
<b>CONCLUSIONS.....</b>	<b>195</b>
<b>BIBLIOGRAPHY.....</b>	<b>200</b>

## ПЕРЕДМОВА

Сучасний розвиток української культури стимулює вирішення низки завдань, пов'язаних із збереженням, поширенням і засвоєнням духовної спадщини нації. Особливої актуальності набувають проблеми філософського й мистецтвознавчого осягнення художньо-культурної сфери життя народу, нації як у далекому історичному минулому, так і в нові та новітні часи. Переважну більшість таких завдань охоплює матеріал, який містить навчальний підручник для магістрів, аспірантів вищих музичних закладів. Він стосується однієї з важливих ділянок розвитку професійних, класичних, музичних зразків – генези духового та ударного інструментального виконавства у національній музичній культурі України.

У відповідності з системно-комплексним методом дослідження, матеріали підручника складають п'ять розділів, які скомпоновані в історичній послідовності – з епохи палеоліту – до середини ХІХ століття (друга інструментальна реформа в Європі).

Автор підручника обґрунтовано довів, що становлення і розвиток духового музичного інструментарію пов'язаний із загальним процесом розвитку української музичної культури. Його зародження сягає сивої давнини. Однак кристалізація самобутніх національних рис духового інструментального мистецтва починається у сповнену героїзму епоху визвольних рухів ХVІ-ХVІІІ ст., коли в народній практиці музикування склались усталені норми піснетворення, виробились своєрідні прикмети стилю. Різноманітні жанри народної музичної творчості – пісня, танець, дума – стають життєдайною основою розвитку української професійної інструментальної музики, у тому ж числі і духової.

До суттєвих чинників становлення національного духового інструментарію П.Круль залучає формування нових жанрів (передусім



опери і симфонії), утвердження новою гомофонно-гармонічного складу письма, небувалий розквіт віртуозного інструментального виконавства, інструментальне реформування (головним чином духових та ударних інструментів) ХІХ століття. Автор переконливо стверджує, що виникнення і становлення духового інструментарію – це закономірний процес еволюції української художньої культури, який спричинився до генези духового інструментального виконавства, з часом і до оркестрового.

Основний зміст і кардинальні положення підручника «Історія виконавства на духових та ударних інструментах України» в цілому відповідають вимогам стосовно обсягу, структури, наукового та навчально-методичного рівнів. Підручник отримає оцінку не тільки за своїм безпосереднім призначенням, а й серед широкого кола представників інших галузей історико-музикознавчої, історичної, історіографічної та етнологічної науки.

## PREFACE

The modern development of Ukrainian culture stimulates the solution of a number of tasks related to the preservation, dissemination, and assimilation of the spiritual heritage of the nation. The problems of philosophical and art history comprehension of the artistic and cultural sphere of the people, the nation, both in the distant historical past and in the new and modern times, become particularly relevant. The material contained in the textbook for masters, postgraduates of higher music institutions, covers the majority of such tasks. It concerns one of the important areas of development of professional, classical, musical samples – the genesis of wind and percussion instrumental performance in the national music culture of Ukraine.

In accordance with the system-complex research method, the textbook consists of five sections composed in historical sequence – from the Paleolithic era to the middle of the 19th century (the Second Instrumental Reform in Europe).

The author of the textbook has proved that the formation and development of wind musical instruments are related to the general process of the development of Ukrainian music culture. Its origins date back to ancient times. However, the crystallization of the distinctive national features of wind instrumental art begins in the heroic era of liberation movements in the 16th-18th centuries when established norms of songwriting and peculiar stylistic features were developed in folk music practices. Various genres of folk music – song, dance, and epic – become the vital basis for the development of Ukrainian professional instrumental music, including wind music.

P. Krul identifies several significant factors in the development of the national wind instrument repertoire, including the emergence of new genres (primarily opera and symphony), the establishment of a new homophonic-harmonic style of composition, an unprecedented flowering of virtuosic instrumental performance, and instrumental reform (particularly of wind and percussion instruments) in the 19th century. The author states that the emergence and development of the wind

instrument repertoire is a natural process of evolution within Ukrainian artistic culture, leading ultimately to the genesis of wind instrumental performance and eventually orchestral performance as well.

The main content and fundamental principles of the textbook «History of Performance on Wind and Percussion Instruments in Ukraine» fully comply with the requirements regarding scope, structure, scientific and educational levels. The textbook will receive an evaluation not only for its direct purpose but also among a wide range of representatives of other branches of historical-musicological, historical, historiographic, and ethnological sciences.

## **Петро КРУЛЬ «ІСТОРІЯ ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ УКРАЇНИ»**

Пропонований підручник репрезентує широке спектральне коло питань пов'язаних з історією побутування духового інструментарію в українській музичній культурі, починаючи з епохи палеоліту. Історія національного виконавського мистецтва на духових інструментах ще не посіла чільного місця у навчально-методичній музичній літературі України. Мало що відомо про видатних виконавців, меценатів музичного мистецтва минулого, недостатньо вивчено класичний репертуар, його стильові особливості, традиції виконавства, редакції і т. д. Без науково обґрунтованого аналізу всіх цих питань неможливо переконливо стверджувати еволюційний розвиток національного виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах, в цілому.

Духове інструментальне музичне мистецтво сучасної України – це органічна частка цілісної вітчизняної культури. Творчі, виконавські, науково-методичні та педагогічні напрями у цьому жанрі відбивають глибокий зміст і неповторність національного характеру; вони є активними засобами творчої єдності з музичним всесвітом, бо сама природа музичного інструментарію покликана відображати загальнолюдські почуття і не обмежена національними кордонами, а має інтернаціональний звуковий аспект. Різновиди лобіальних, язичкових, дерев'яних, мідних духових та ударних інструментів споконвіків були притаманні культурам народів світу на всіх континентах.

Появі підручника передувала тривала копітка пошукова робота в архівах, головних книгосховищах та бібліотеках України та зарубіжжя, зі збирання даного фактологічного матеріалу, який рясніє новими сторінками історії українського духового інструментального виконавства і дотепер невідомими іменами, що знайшли своє відображення в

одноосібних монографіях автора: «Національне духове інструментальне мистецтво українського народу» (Київ, 2002), «Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витoki і функціонування», (Івано-Франківськ, 2006) де цілісно простежується джерелознавчий, історіографічний досвід, накопичений у зазначеній галузі музичної культури, що виражає його національну специфіку.

Автор усвідомлює певну інформативну перенасиченість, подекуди статичний відтінок вміщених матеріалів, проте сподівається, що переконливість поданих фактів, зокрема з історії виконавського мистецтва на духових та ударних інструментах, не залишать байдужими молодих митців, педагогів, істориків-музикознавців і будуть корисними для вивчення історії національної музичної культури загалом.

У підручнику подаються додаткові свідчення (Розділ V) про спеціальну літературу для духових та ударних інструментів, яка видавалась наприкінці ХХ століття в Україні.

## **Petro Krul «HISTORY OF PERFORMANCE ON WIND AND PERCUSSION INSTRUMENTS IN UKRAINE»**

The proposed textbook represents a wide range of issues related to the history of wind and percussion instruments in Ukrainian musical culture, starting from the Paleolithic era. The history of national performing arts on wind instruments has not yet taken a leading place in the educational and methodological music literature of Ukraine. Little is known about outstanding performers and patrons of musical art from the past, classical repertoire, its stylistic features, performance traditions, editions, etc. Without scientifically substantiated analysis of all these issues, it is impossible to assert the evolutionary development of national performing arts on wind and percussion instruments as a whole.

The wind instrumental music art of modern Ukraine is an organic part of the country's integral culture. The creative, performing, scientific-methodological, and pedagogical directions in this genre reflect the deep meaning and uniqueness of the national character. They are active means of creative unity with the musical universe because the nature of musical instruments is designed to reflect universal human feelings and is not limited by national borders but has an international sound aspect. Varieties of brass, woodwind, percussion, and other wind instruments have been inherent in the cultures of peoples around the world on all continents since ancient times.

The appearance of the textbook was preceded by a long and painstaking search in archives, major repositories, and libraries in Ukraine and abroad, collecting factual material that abounds with new pages of the history of Ukrainian wind instrumental performance and previously unknown names that have found their reflection in the author's monographs: "National Wind Instrumental Art of the Ukrainian People" (Kyiv, 2002), "East Slavic Instrumental Culture: Historical Roots and Functioning" (Ivano-Frankivsk, 2006), which comprehensively traces the source-critical and

historiographical experience accumulated in the mentioned field of musical culture, which expresses its national specificity.

The author is aware of a certain information overload and sometimes static tone of the materials presented, but hopes that the persuasiveness of the facts presented, particularly regarding the history of performance art on wind and percussion instruments, will not leave young artists, educators, musicologists, and historians indifferent and will be useful for studying the history of national musical culture as a whole.

The textbook includes additional evidence (Chapter V) about the special literature for wind and percussion instruments that was published at the end of the 20th century in Ukraine.

# РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ УКРАЇНИ

## 1.1. ЗВУКОСИГНАЛЬНА МОВА

Усякий звук, акустичний чи музичний, будучи фізичним явищем, впливає на наше мислення з допомогою звукових хвиль, що засвоюються слухом і передаються нервовою системою до кори головного мозку. Усвідомлений людиною звук стає знаком, який виконує певну семантичну функцію. Залежно від нашого досвіду, спостережливості й музикальності звукові знаки стають носіями певної інформації про якість, кількість, форму й зміст джерела звука. Кожен звуковий знак володіє інформативною функцією.

Усвідомивши інформативну функцію звукових знаків і сигналів, людина змогла ними користуватися не тільки для інформації про свій духовний чи фізичний стан, але й для впливу на тварин, наприклад для залякування їх криком і шумом, імітувала звуки тварин під час полювання. Хоча така звукоцигнальна мова застосовувалась обмежено, вона все ж відіграла важливу роль у психічному розвитку первісної людини, вплинула на формування її звукотворного апарату і сприймання музики.

Первісна людина на стадії біологічного й психологічного розвитку, коли вже почала займатись полюванням і користуватися своїми першими знаряддями праці, мала усі необхідні передумови для створення своєї звукоцигнальної мови. Без такої примітивної мови людина не змогла б спільно боротися з природою за своє існування, користуватися вогнем, власноруч виготовленими знаряддями праці. Через те, що археологічні знахідки шельської і ашельської культур не мають ніяких слідів художньої обробки виробу, можна допустити, що образотворчого



мистецтва на той час ще, мабуть, не існувало. Тому вважаємо, що первісна людина не співала і не грала на музичних інструментах. Таке припущення підтверджується ще і тим, що й дотепер археологам не вдалося знайти слідів жодного магічного ритуалу.

Подальший розвиток праці, диференціація так званих трудових процесів сприяли формуванню першого етапу первісного общинно-родового ладу. Згуртування суспільства печерних людей, потреба у спільній діяльності немислимі без будь-яких засобів спілкування. Нижня щелепа неандерталоїдів, за антропологічними даними, ще не була пристосована для членороздільного мовлення. Тому постає питання: як же вони спілкувались?

Звукосигнальна мова ще не виконувала звичної комунікативної функції. Нею не можна було висловлювати поняття, передавати на віддалі складні повідомлення, отримувати відповідь. Для цього потрібно було створити більш досконалу систему – звукову мову, яка б володіла: по-перше, великим запасом звукових знаків, по-друге, вторинною системою діакритичних /розпізнавальних/ знаків-понять і, по-третє, набором елементарних музично-граматичних засобів.

Якими були ці граматичні засоби, ми нічого певного знати не можемо, але про діакритичну систему звукової мови можемо зробити деякі припущення. Мабуть під час спілкування на великих відстанях діакритичними знаками могли слугувати: транспозиція сигналу-знаку на інший звуковисотний рівень, повторюваність знаків та їх різноманітне темброве забарвлення, згодом – музична артикуляція, зміна темпу, динаміки, ритму і мелодичної опори. Варто зауважити, що будь-яка система діакритичних звукових знаків повністю відсутня у всіх тварин.

Тому звуки, що їх вони відтворюють, не можна вважати ні музичними проявами, ні мовою спілкування, а тільки лиш первинною сигналізаційною системою, хоч вони, як і інші звуки природи, несли в

собі певну інформацію, яку сприймали й переосмислювали деякі тварини /вроджена поведінка/. Разом з тим такі звукові експресивно-рефлекторні явища, виконуючи певною мірою також і сигналізаційну функцію, не можуть розглядатись як «мова» тварин, як окрема комунікативна знакова система. Звукова мова неандерталоїдів, застосовувана без участі членороздільних мовних знаків, повинна була містити в собі достатню кількість суто музичних виражальних засобів. Уміння розпізнавати музичні знаки й користуватись ними свідчать про достатньо високий рівень музичних і психічних здібностей людини. У той же час, при безпосередньому спілкуванні, на перший план виходила інша діакритична система – система жестів, міміки та рухів тіла. Цей тип діакритичних знаків отримав у подальшому свій розвиток у танцях.

Відсутність у неандерталоїдів художніх предметів і творів образотворчого мистецтва дає підставу допускати, що на цій стадії розвитку людини ще не існувало музичного мистецтва. Однак знайдені сліди магічного культу «ведмедя» і похоронного ритуалу все ж таки засвідчують наявність певного рівня духовної культури, отже, й потребу музичного оформлення ритуалів. Володіючи достатньо розвиненою звуковою мовою, неандерталоїди могли створити щось на зразок музики, тобто застосовувати деякі елементи звукової мови суто з ритуальною метою. З виникненням нової функції звукового мовлення /магічного, а не комунікативного чи інформативного /з'явилася відмінність від звичайної мови, отож, створились і нові музично-граматичні правила і діакритичні знаки. Так виникли, напевно, перші музичні артефакти – найпростіші продукти музично-естетичного мислення первісної людини.

Музичний артефакт – ембріональна стадія художнього мислення. Це ще не музичний твір, однак і не простий звуковий сигнал. Артефакт – елемент мистецтва. Як такий, він існував у інструментальній музиці в період муст'єрської культури /епоха палеоліту/.

Поява перших музичних творів припадає, напевно, на часи пізнього палеоліту, ориньякської культури, яка дала нам перші пам'ятки образотворчого мистецтва: пластичні фігури, художню різьбу й печерні малюнки. Розпочинаючи з цього періоду /приблизно 30-40 тис. років тому/, все частіше зустрічаються музичні інструменти – флейти, барабани, що свідчать самі про себе.

Беручи до уваги художні шедеври, які збереглися до наших днів, художньо оздоблені знаряддя виробництва й предмети повсякденного вжитку, можна зробити висновок, що творчість первісної людини вже мала ужитковий характер. Естетичне відчуття зародилось у неї в процесі працездіяльності і формувалось у зв'язку з виробничими відносинами, розвитком суспільства та його світобаченням. Тому й музичні артефакти і перші музичні інструменти людини повинні були мати ужиткове, тобто певне практичне призначення. Таким чином, на основі конкретних суспільних потреб і «природного відчуття» людини й виникли відповідні музичні артефакти. Вони суттєво відрізнялися і досить легко розпізнавалися. Ці відмінності складали сутність кожного артефакту як такі, що традиційно передавалися з покоління в покоління, ставши складовою частиною мислення.

Архаїчність музичного мислення проявляється не в простоті чи примітивності награвань мелодій, а в тому, що певні елементи музичної спільності вже названі у фольклорі різних народів. Такі елементи могли використовуватись як знаки звукового мовлення, як музичні артефакти або ж існувати самотійно. Йдеться про типові прояви артефактів, що не залежали від диференційних рис національного фольклору.

Архаїчними можна вважати музичні елементи, безсумнівно, біологічного походження, які завжди були властиві людині: інтонації болю, страху, екстатичної збудженості, викрику, заклику і т. п.

Археологічні пам'ятки дають нам інструменти, винайдені людиною на різних етапах її розумового розвитку. Спостерігаючи за змінами їх форми та способами виготовлення, ми складаємо певну думку про духовну культуру таких виробників, про спосіб творення матеріальних цінностей, який зумовлює духовну культуру, про формування ідей і уявлень, що безпосередньо пов'язане з матеріальною діяльністю людини.

Враховуючи вже сказане, можна уявити, що спосіб творення музичних артефактів якоюсь мірою подібний і до творення інших винаходів. Йдеться не тільки про технологію цього процесу, але й про спосіб мислення творців. Досвід передавався у спадок, музичні артефакти ставали надбанням колективу, впливали на вдосконалення музико-творчого процесу.

Були «спроби й помилки», широко відомі як імпровізація. Музична імпровізація – це природна потреба не тільки музиканта, а й кожного хто відтворює музичні звуки. Вона простежується у дітей, бо для імпровізації не потрібні ні музичні здібності, ні знання музики. Людина імпровізує мелодію коли їй сумно чи весело, коли вона наодинці, або виконує нескладну фізичну працю. Імпровізація може виражати пасивний і активний душевний стан людини, хоча сам нерідко цей процес не усвідомлюється нею.

Зовсім іншого значення набула «імпровізація» у музикантів, які іменують нею пошуки оптимального розв'язання поставленої мети: знайти той артефакт, який зумовлений функцією жанру, душевним станом, зокрема, естетичним задоволенням людини. Це процес «спроб-помилки-відкриттів», який містить у собі елемент запам'ятовування. Те, що знайдено і що доречно – слід повторити й запам'ятати. Імпровізація й повтор для запам'ятовування – основні рушії музичного мистецтва. Без імпровізації та повторювань не було б еволюції звукомовлення, не склалися б основні передумови формування музичного мислення.

## 2.1. МАГІЧНА ФУНКЦІЯ МУЗИКИ

Наступним суттєвим фактором розвитку музики виступали особливо обдаровані індивіди. Такі особи, як правило одиниці, є людьми незвичайного душевного складу, темпераментні, життєрадісні, одержимі, закохані в музику, яка для них стає змістом життя. Твори таких «композиторів» стали прототипом багатьох теперішніх народних мелодій, виявляючи свій талант у тій чи іншій сфері матеріального чи художнього життєтворення. Витвори палеолітичного мистецтва на території побутування східних слов'ян засвідчують: уже в давні часи існували досить обдаровані творці, уже навіть могли існувати і певні «школи».

Внаслідок здатності музики психофізіологічно впливати на слухача, музикант під час її творення спершу обслуговує колектив, задовольняючи його первинні естетичні потреби, а згодом, коли вже з'являються релігійні уявлення, коли створюється родова верхівка, він, музикант, стає для неї і духовним надбанням.

За інших історичних умов перший «музикант-віртуоз» міг своєю грою на кістяній флейті викликати загальний подив серед співплеменників. Звичайна кістка тварини у руках музиканта ставала «чарівною», її звуки захоплювали слухачів. Цілком закономірно, що він набував статусу «чарівника». /Латинські дієслова «cantare» і «canere» означають не тільки співати, грати, видобувати звуки, але й займатись пророцтвом, заклинанням. Італійське «incanto» і «magio» – чаклунство. У багатьох європейських мовах ми натрапляємо на вирази типу «зачаровуюча» або «чарівна» гра і т.д. І сам первісний музикант також міг повірити у «надприродність» свого інструменту й таланту. Помітивши згодом, що його музика привертає увагу слухачів, викликає в них захоплення й подив, музикант не міг не сповнитись певного шанування і до себе самого. Використовуючи своє «професійне» становище, він, очевидно,

інколи навіть утверджувався як чарівник. Такий музикант-шаман міг бути творцем деяких прототипів обрядових пісень. Ця гіпотеза підтверджується існуючою у шаманів індійських племен традицією навчати музики спеціально підібраних осіб. Для того щоб мати уяву про музику давніх слов'ян /друге-перше тисячоліття до н.е./, спробуємо відновити у пам'яті тодішній стан музичного мистецтва. Це був період розпаду первісно-общинного ладу, коли формувались об'єднання племен і перші рабовласницькі держави Середземномор'я та Близького Сходу.

Наявність релігійних та общинно-трудоваих видовищ не могли обійтись без музики в її синкретичному зв'язку з танцями, пантомімою. На той час музика виконувала подвійну функцію: магічну і утилітарно-організаційну.

1. Магічна функція музики у первісно-общинному ладі наявна у деяких народних міфах. Індійський музикант Нанк, занурений по горло у ріку, був охоплений вогнем і згорів лише тому, що за наказом короля Акбера виконував священну рагу у невідповідний час. Орфей своєю музикою зачаровує все живе навколо себе, навіть богів підземного царства Аїда; Амфіону, сину Зевса та Антіопи, під час його гри на флейті підкорялось каміння, яке само по собі укладалось у стіни.

2. Етнографічні джерела містять чимало описів магічної функції музики різних племен і народів, які перебували тоді на досить низькому рівні розвитку. Жрець виконував низку певних ритуальних функцій, супроводжуючи їх грою на музичному інструменті, співом чи мелодійним речитативом.

3. З розвитком хліборобства у первісній общині виникає потреба організації колективу. Щоб зацікавити працюючий колектив, викликати у нього відповідний стан душі, створювались спеціальні народні видовища та обряди, пов'язані з певною порою року або ж присвячені богам – покровителям певного конкретного заходу. І знову музика й гуляння –

заходи, які активно допомагали у створенні колективу. Ініціаторами й організаторами таких обрядів були очевидно ті, хто займав панівне становище в суспільстві, у першу чергу ними були жерці або шамани, що діяли в інтересах правлячої верхівки. У деяких племенах Південної Америки під час масових гулянь з'являвся знахар «...окруженный целым хором музыкантов, пляшущих и часто доводящих себя до конвульсивного состояния мужчин и женщин». Безперечно, що подібний психофізіологічний вплив на маси музика мала і в первісно-общинному ладі. Тому жрець, як посередник між людиною і богами, міг «спілкуватися» з ними перед народом тільки співом або мелодичним речитативом. Саме тому в усіх культових читання священних книг цей обряд здійснюється своєрідним мелодичним речитативом, або читанням на розспів – так звана псалмодія. Така диференціація музичної культури і музичних видів існувала й в історичному минулому, що засвідчують давньогрецькі міфи й легенди про музику.

З давньогрецьких міфів різняться за своїми естетичними й етичними поглядами боги-покровителі музики – Аполлон та Діоніс. Перший – символ величної, благородної музики; інший – прихильник легкої музики, життєрадісної, яку б сьогодні назвали естрадно-джазовою або народно-оргіастичною.

Між обома видами музики з часом з'являються певні суттєві неузгодженості. Спочатку борються з Аполлоном легендарні музиканти Марсій і Лін, перший перемагає й суворо карає суперників. Другий конфлікт описано в змаганні Пана /бога пастухів, мисливців/ з Аполлоном: «Скотский бог Пан играл на сельской свирели и своей варварской песней прельстил только Мидаса. Пан побежден и судья предупреждает его, чтобы впредь не равнял свои дудки с кифарой».

І останню «битву» між аполлонською і діонісійською музикою описано у легенді про смерть Орфея, в якій стихійна чуттєва музика перемагає.

Екскурс в історію зародження музики дозволяє зробити висновок: по-перше, на відповідній стадії розвитку первісно-общинного ладу існувала тільки музика для колективу (обрядова, трудова), що виконувала магічну і організаційно-утилітарну функції. Обрядові пісні виконувались у синкретичному зв'язку з танцями, інструментальною музикою та грою. Сольний спів (імпровізаційний речитатив) був виключно притаманний жрецам (шаманам) як магічний засіб.

По-друге, у ранніх рабовласницьких державах відбувається диференціація музики, яка набуває класового характеру. Виникають два антагоністичні види музичного мистецтва: правлячих класів («аполлонійська музика») і простого люду («діонісійська музика»).

Така диференціація музичної культури і музичних видів властива історичному минулому, в чому можна пересвідчитись, розглядаючи древньогрецькі міфи і легенди про музичне мистецтво.

Територія українських земель здавна щільно заселялась різними народами. Етнічну основу нашого краю споконвіку становило корінне слов'янське населення. Його історія визначається спадкоємністю, наступністю, відсутністю будь-яких глобальних природних чи суспільних катаклізмів, які б могли зруйнувати безперервний історичний ланцюг етномовного і культурного розвитку наших предків. Ранні слов'яни і навіть неслов'янські етноси певною мірою впливали на формування і звичаї майбутнього українського народу, на особливості його духовної та музичної культури.

Первісна людина сучасного типу з'явилася на цій території ще в епоху раннього кам'яного віку – палеоліту близько 300 тисяч років тому. Протягом наступного періоду – неоліту /VI–IV тисячоліття до н.е./ у Центральній Європі сформувалася велика етнічна спільність – індо-європейські племена, що заселяли територію до якої входили землі нинішньої України. Спільні індоєвропейські етнічні, мовні й



культурні особливості склалися у мові, побуті, звичаях і фольклорі сучасних європейських і, зокрема, слов'янських народів.

У IX–VII ст. до н.е. слов'яни Наддніпрянщини називали себе сколотами, займалися хліборобством, скотарством, навіть торгували з грецькими колоніями у Північному Причорномор'ї – з Ольвією та Херсонесом. За свідченнями Геродота, Ольвія мала ще одну назву – «Торжище Борисфенітів», тобто дніпрян–сколотів. Ольвія і Херсонес у той час були великими містами з храмами, театрами і ще відтоді почалося знайомство скототів–дніпрян з античною культурою, в тому числі і з музичною.

На думку багатьох дослідників, та частина сучасної України, яка входила до Скіфської федерації /передусім Києво-Черкаський регіон/ зазнала скіфських, а через них і античних впливів. Скіфські форми життя відтворювались у мові, в матеріальній і духовній культурі слов'ян, у релігії, ремеслі, фольклорі, в образотворчому й ужитковому мистецтві. Слов'яни Києво-Черкаського регіону повністю перейняли у скіфів знаряддя праці, озброєння, прикраси, металевий посуд, предмети культового вжитку. Слов'яни Наддніпрянщини перейняли від скіфів культ верховного бога /називали його Перуном/, а також нових божеств – Хорса /бог сонця/ і Сімаргла /бог землі й підземного царства/, поклонялись річкам, вшановували берегинь, русалок тощо. Скіфські впливи позначилися також і на народному орнаменті.

З початком нової ери починається поступова диференціація слов'ян на західних і східних, а внаслідок заселення слов'янами Балкан у VI-VII ст. нашої ери в окрему групу почали об'єднуватись також південні слов'яни. З першого століття нашої ери з'являються в античних джерелах перші відомості про слов'ян. Про них лаконічно згадують римські письменники, вчені й державні діячі Пліній Старший, Тацит і давньогрецький учений Птоломей. Проте ці автори писали переважно про

найближчих своїх сусідів – західних слов'ян, яких вони називали венетами. Про наддніпрянських слов'ян ці автори мало що знали.

У II–V ст. нашої ери південна територія сучасної України /від Черкас до Надпоріжжя/ досягла високого матеріального й духовного розвитку. Це була відома в археології епоха під назвою Черняхівської культури /назва походить від села Черняхів Кагарлицького району Київської обл., в якому вперше знайдено пам'ятки цієї культури.

Слов'яни Черняхівської культури, як і давні скоти, підтримували торговельні зв'язки з Північним Причорномор'ям /грецькими містами-колоніями/ і римськими провінціями, частково і з Італією. Такі контакти не могли не позначитись на культурі наддніпрянських слов'ян. Про високий рівень тогочасної духовної культури проукраїнських племен свідчить і те, що вони створили свій оригінальний хліборобський календар віднайдений на півдні Волині та Київщині. Очевидно такі чаші мали ритуальне призначення.

Приблизно з другого століття нашої ери на Середній Наддніпрянщині, серед слов'янської частини черняхівських племен поступово формується політичне об'єднання, яке згодом утворило Антську державу /іноземні джерела називали антами східних слов'ян південного ареалу, а північніших східних і деяких західних слов'ян іменували склавінами/. Ця держава відзначалася демократичним устроєм. Візантійський історик Прокопій Кесарійський /VI ст. н.е./ писав, що племена склавів та антів віддавна живуть у народоправстві, тому завжди всі добрі і злі справи вирішують на загальному вічі.

У другій половині першого тисячоліття нашої ери східні слов'яни відзначалися досить високим рівнем економічного і соціального розвитку. Це створило передумови для переходу від первісно-общинного ладу до феодального.

У VI–VII ст. нашої ери відбуваються процеси поступової етнічної диференціації східних слов'ян. Виникають союзи сусідніх племен, які були політичними об'єднаннями державного типу, тобто князівствами. Союзи племен мали своїх князів, стольні міста і ремісничі центри. Ці союзи-князівства різнилися діалектними й етнографічними особливостями /звичаями, традиціями, предметами домашнього вжитку і т.п./, яких вони не втратили і у складі Київської Русі.

На етнічній основі південної частини східнослов'янських племен – дулібів, волинян, деревлян, полян, сіверян, уличів, тиверців, білих хорватів – з VI–VII ст. нашої ери починається формування українського етносу й ранніх українських діалектів.

Поляни, які згодом стали називатися русичами, відіграли провідну роль в утворенні української держави – Київської Русі.

Таким чином різноманітне населення, яке проживало на території східнослов'янських земель протягом багатьох тисячоліть і їх духовні надбання /діалекти, народні звичаї, релігійний світогляд, фольклор, мистецтво/ не зникали безслідно, а передавалися від покоління до покоління. Духовна культура східних слов'ян також збагачувалася культурами сусідніх неслов'янських племен. Усі ці культурні надбання згодом увійшли до генофонду слов'янських націй.

Музика на східнослов'янському ареалі протягом багатьох тисячоліть існувала в усній формі. Навіть тоді, коли виникли записи церковної музики певними знаками ідеографічного типу /X ст./, усне функціонування музики ще довго зберігалось не тільки в селянському фольклорі, а й у церковній і міській світській музиці. Отже, музика як своєрідне усне надбання існувала протягом значно тривалішого історичного часу ніж початкові елементи письма. Реконструювати музично-історичний процес «дописемного» періоду дуже складно. Єдиними джерелами, на основі яких можна робити певні висновки про музику цих віддалених епох, це

знайдені експонати музичного інструментарію на даних територіях під час археологічних розкопок, свідчення іноземних авторів та слов'янський обрядовий фольклор, який у дещо трансформованому вигляді дійшов до наших днів.

### **1.3. АРХЕОЛОГІЧНА СПАДЩИНА ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ**

Східнослов'янські племена споконвіку жили серед чарівної природи, сповненої різноманітних звуків і співів птахів, шумом річок і дзюрчанням весняних потоків води і т.п., що не могло не вплинути на музичність наших предків. Найдавніші відомості про музичний інструментарій, поширений на цій території, містять археологічні розкопки. Віднайдені археологами різні побутові та інші речі матеріальної культури відтворюють рівень суспільної свідомості людей так само, як і виявлений музичний інструментарій вказує на рівень їхньої музичної свідомості. Проведені українськими археологами розкопки свідчать, що з дуже давніх часів /епохи палеоліту/ на території України вже використовувався певний музичний інструментарій. Найдавнішими були ударні інструменти. Свідченням цього є унікальна знахідка українських археологів з епохи палеоліту в селищі Мезин на Десні /недалеко від Чернігова/ – своєрідно оброблені кістки мамонта, набірний браслет та «молоток» із рогу північного оленя.

Знайдені оброблені кістки мамонта оздоблювалися геометричними візерунками нанесеними червоно-брунатною вохрою /природна мінеральна фарба/. Детальне вивчення цих знахідок дозволило дослідникам /І. Підоплічку, І. Шовкоплясу, С. Бібікову/ зробити висновок, що кістки використовувались як ударні музичні інструменти: на них збереглися сліди від частих ударів. Оскільки такі інструменти

виготовлялись з різних частин тіла мамонта і мали різний розмір, то під час удару вони продукували звуки різної висоти і різного тембру. Ці ударні інструменти могли використовуватися під час певного колективного ритуального танцю. Багаторазове повторення одних і тих самих рухів та відповідних їм ударів вело до повторення різних за значенням долей, тобто до виникнення метроритмічної структури музики.

Традиція використовувати ударні музичні інструменти була поширена і в праслов'янську епоху. Як і в усіх слов'ян, давні українські племена використовували такі інструменти як бубон, великий і малий барабани.

Ще з епохи палеоліту на території України були відомі й духові інструменти. Це різного роду свистульки, дудки з раковин, кісток мамонта, зубів і рогів інших тварин. Так на Буковині /стоянка Молдове Кельменецького району Чернівецької області /львівські археологи знайшли духові інструменти типу флейти з часів пізнього палеоліту /40–15 тисяч років до н.е./. Цей інструмент виготовлявся з рога північного оленя, мав подовжній отвір і шість поперечних. Вивчивши структуру цього інструменту, дослідник К. Єременко дійшов висновку, що за допомогою шести поперечних отворів відтворювався природний хроматичний звукоряд, близький до прадавнього «ковзного співу». Розвиток музики відбувався шляхом від природного хроматизму до логічної діатоніки, а не від діатоніки до хроматики, як досі вважали науковці.

Питання походження і первісного розвитку музичного інструментарію надзвичайно суттєве як для історії музики, так і для музичної культури взагалі.

Музичний духовий інструментарій, становлячи оцінне музично-історичне джерело впродовж усього розвитку історії музики, особливо незамінний у цій функції саме на початкових стадіях свого розвитку при

повній відсутності нотного запису і цілої науки інших музично-історичних джерел.

Саме наявність серед знайдених археологічних матеріалів, починаючи з епохи палеоліту, численних останків духових музичних інструментів суттєво полегшує виявлення початкової лінії музично-історичного розвитку, встановлює загальнокультурний рівень цього давнього періоду в історії людства.

На наступних етапах первісно-общинного ладу музичний духовий інструментарій, створюючи суттєву частину виробничої діяльності найрізноманітніших святкувань і культових церемоній, значно збагачує музичну практику і надає їй нових рис. Саме це не дозволяє нам недооцінювати цієї складової частини матеріальної музичної культури, чим певною мірою грішать інші фундаментальні праці з історії музики.

Однак вкрай хибно було б вдаватись до іншої помилки – зводити всю історію музики до історії духового музичного інструментарію як рухомого стимулу художньо-творчого прогресу на тій основі, що начебто загальний музичний інструментарій є єдиною матеріальною основою музики і що саме він є тим «матеріальним базисом», який повинен визначати характер розвитку всього музичного процесу, ніби він є «надбудовою» над цим «базисом».

Тому цілком можливий такий висновок: музичний духовий інструментарій – це, як правило, функція музично-стильових зусиль людини, її працьовитості, майстерності. Відомо, що існували також чисті інструментальні звукоряди – «слендро», «пелог» і т.д.

Зупинимося спеціально на з'ясуванні причин, які примусили людину звернутись до створення музичного інструментарію.

Очевидно найбільшу роль зіграло бажання підвищити ефективність власного природного «звукоутворення» /головним чином шумових звучань, які особливо поширились на ранніх стадіях розвитку/, зробити

його більш звучним, різноманітним. У цьому випадку простежується той самий шлях, що і в удосконаленні основних знарядь праці первісної людини (рис.1.1).

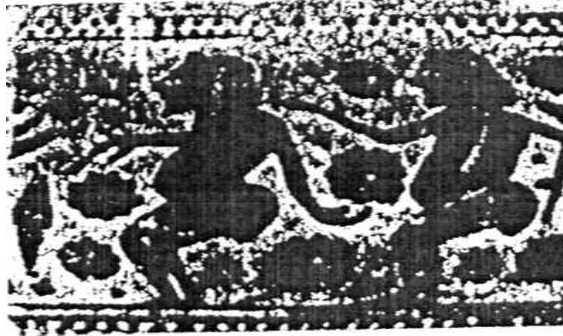


Рис. 1.1. Танець з ударами по тілу танцюючого

Подібно до того як вона удосконалювала кам'яне знаряддя праці, прагнучи зберегти звиклі для неї рухи рук і цим посилити діапазон впливу удару, поширити його на велику відстань, так і в цьому випадку людина використовувала дерево, шкіру вбитого звіра, прагнула вдосконалити характер звучання, зберігаючи на початковому етапі первісний природний тип звукоутворення.

Зіграло свою роль і «магічне» мислення первісної людини: враховуючи штучне джерело звуку, вона інколи спеціально прагнула змінити природний характер свого голосу, створити своєрідну «звукову маску», наприклад, застосовуючи мірлітон. Важливо що і в першому і в другому випадку прототипом музичного інструментарію слугували органи людського тіла. Якщо людський голос спричинився до створення групи духових інструментів, то ляскання в долоні, втоптування землі під час танців /це найважливіші види використання органів людського тіла для отримання шумових ефектів /удари по тулубу і т.д. стали праобразом ударних інструментів або, точніше, самозвучних /«ідіофонів» – за К.Заксом, «автофонів» – за Магильоном/.

Таблиця послідовності створення основних видів музичного  
духового й ударного інструментарію  
(за Куртом Заксом)

Колотушки Бубенці	Древній період		
Флейта Труба-раковина Труба	Палеоліт	Флейта зі звуковими отворами Музичний лук Флейта пана	Раннійнео літ
Дерев'яний коритоподібний барабан /без мембрани/		Поперечна флейта	
Ксилофон Мірлітон /мембрана, посилюча звук/		Поперечна труба Дзвіночки з «природнього матеріалу»	Пізній неоліт
Свіріль з простим язичком	Пізній палеоліт	Тарілки Металічна труба	2-е тис.до н.е.
Носова флейта		Гобой	
Ударна паличка для барабана		Кастаньети Волинка	На межі н.е.
Металічний дзвіночок Цитра з плетеним корп. Цитра з чашоподібним корпусом	Ранній Бронзовий вік	Губний органчик	

До раннього періоду виникнення належать різноманітні брязкальця, шумові натільні прикраси, які дзвеніли під час руху людини, особливо під час танців (рис. 1.2). До такої серії шумових інструментів можна віднести спеціальні «гарбузові брязкальця», коли звук утворювався ударом кісточок по внутрішніх стінках видовбаного гарбуза.

Без сумніву, найбільш ефективним за силою свого звучання шумовим інструментом на початковому етапі була так звана «гуділка», «чуринга» /нім.Schiuholz/. Ця прямокутна овальна пластинка інколи набувала форми риби, зі зробленими з одного боку отворами, за які вона прив'язувалась. Розмахуючи з меншою чи більшою силою і швидкістю над головою такою гуділкою, первісна людина таким чином могла варіювати характером і силою звучності від ласкавого шуму легенького вітерцю до сильного завивання і реву.



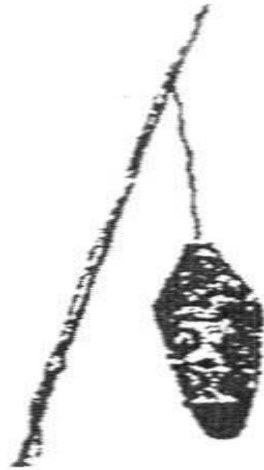


Рис. 1.2. Чурина племені бороло

Майже такими ж давніми були й найбільш примітивні духові інструменти: різні раковини /інколи з просвердленими ігровими отворами/, інші аналогічні «свистульки», а також духові типу флейти.

Найбільш примітивним видом флейти були кістяні флейти /з кісток вбитого звіра/ й очеретяні (рис. 1.3).

На нашу думку, характер матеріалу – кістка чи очерет – не пов'язаний безпосередньо з давністю флейти: кістяна флейта застосовувалась у тій місцевості де не було очерету. Всі ці знахідки сягають епохи палеоліту і їм надавалася магічна функція.

Впадає в око етапність у розвитку флейтових інструментів, сутність яких зводилася головним чином до вдосконалення механізму вдування повітря в інструмент: якщо на початкових етапах вдували повітряний струмінь у відкриту частину флейти, то пізніше для нього вирізали спеціальні зарубки з загостреним краєм, що в принципі не набагато полегшувало процес звукоутворення.

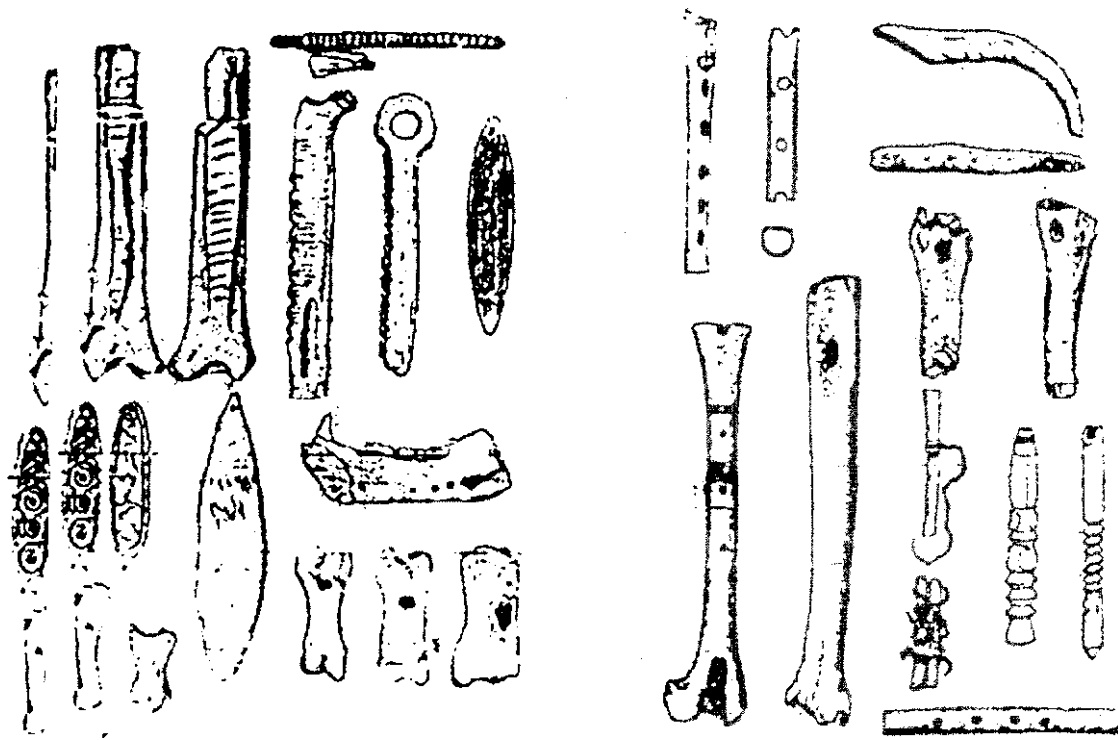


Рис. 1.3. Первісні музичні інструменти

Більш значним прогресом став перехід до так званої «флейти з надрізом» /*Spaltfote*/, тобто флейти зі застосуванням особливого повітропровідного каналу. Це засвідчується археологічними набутками, великою кількістю різновидів цього типу флейт.

Завершальним етапом розвитку продовгуватої флейти стало створення так званої «мундштучної флейти», різновидом якої є й сучасна лобіальна труба. Ще на самому початку цього довготривалого шляху розвитку продовгуватої флейти від неї відгалужується інший різновид, поперечна флейта, в якій ігрові отвори зроблені збоку.

Гра на всіх первісних різновидах флейтової групи досить складна і доводиться дивуватися тій майстерності, з якою первісна людина долала ці неймовірні для сучасного виконавця труднощі, досягаючи витонченості звучання.

Поряд з вичлененням групи флейт також відбувалося і вичленення язичкових інструментів з очеретяним мундштуком /різновид наших кларнетів і гобоїв/.

Для цього типу інструментів особливо характерним було використання ротової порожнини виконавця і «природного повітряного резервуару», причому вдихання проводилося через ніс. Ця обставина створила безсумнівну перевагу у виконавстві, давала можливість не переривати гру під час зміни дихання /своєрідне ланцюгове дихання/.

Іншу групу духових інструментів склали інструменти типу труби, в якій функцію відсутнього язичка виконували губи самого виконавця, чим досягалася (природним способом) необхідна вібрація повітряного стовпа.

В удосконаленні розглянутих типів ранніх ударних і духових інструментів і створенні деяких нових типів – ідіофонів /самозвучних/ і аерофонів /духових/ виявились два моменти:

а) усвідомлення принципу резонансу;

б) взаємозалежність між висотою, характером звуку, величиною /довжиною й шириною/ джерела звуку та його матеріалом.

Взаємозумовленість висоти звуку та розміру його джерел проявилась і в інших різновидах музичного інструментарію, передусім у флейті. Для набуття послідовності звуків різної висоти стали застосовувати набір різних за величиною трубок /принцип флейти Пана/. Цей тип інструменту характеризує порівняно низький рівень розвитку.

Наступним кроком стало просвердлювання отворів у межах однієї і тієї ж флейти, що дозволяло закривати одні отвори, залишивши відкритими інші, потрібні і цим доволіно регулювати довжину повітряного стовпа.

Послідовність виникнення основних типів музичного духового й ударного інструментарію уявляється такою: спочатку ідіофони /викорис-

товуючи принципи, закладені в самому людському тілі/, згодом аерофони, мембранофони.

У епоху первісно-общинного ладу сформувались майже всі основні різновиди музичного духового й ударного інструментарію. Деякі з них, переважно ідіофони і меншою мірою аерофони, досягли значного рівня досконалості. За час первісно-общинного ладу вже склались три основні, різновиди духового інструментарію, які індивідуалізуються за принципом звукоутворення: флейтові, язичкові, мундштучні. Найбільш широко представлені флейтові, виготовлені з кістяних і очеретяних трубок. Їх кілька типів і найчастіше вони продовгуваті /тримати їх потрібно перед собою у вертикальному положенні, подібно до гобоя чи кларнета/, або поперечні /горизонтально – в поперечному положенні/. Принцип звукоутворення однаковий: повітряний стовп, розітнутий гострим кутом стінки стовбура, створює повітряні коливання. На відміну від продовгуватих типів, у яких повітря безпосередньо вдувалося у відкриту частину стовбура, поперечні мали спеціальні отвори для вдунання повітря. Цей отвір розміщувався збоку, що і зумовлювало горизонтальне «поперечне» положення флейти. Паралельно з флейтовими інструментами, трохи пізніше виникають їхні язичкові різновиди – далекі праобрази гобоя, кларнета, фагота. Від флейтових вони відрізнялись тим, що коливання повітряного стовпа відбувалось завдяки вібрації натягнутої пластинки /«язичка»/, яка «збуджувалась» за рахунок сили видиху виконавця. З часом формується ще одна група інструментів, у яких коливання повітряного стовпа «збуджується» тільки певними рухами губ виконавця. Це були предки сучасних мідних духових «мундштучних» інструментів. З-поміж них рогові інструменти, кістяні з конусоподібним каналом і більшою частиною вигнутої форми, виявились праобразами сімейства горнів. Прямі циліндричні стовпи поклали початок сімейству труб. Певна річ, такі первинні знаряддя звукоутворення не можна ще вважати музичними

інструментами. Вони пов'язані з більш пізнім етапом у розвитку людства, свідчать про виділення мистецтва як особливості форми суспільної свідомості зпервісно-общинного синкретичного світобачення і формуванням специфічних музично-художніх уявлень. Початковий етап розвитку людства характеризувався тільки ужитковою звуковою діяльністю шумового характеру /пізніше сигнальною/, «вплетеною» у трудові процеси й магичні обряди. Паралельно з подальшим засвоєнням дійсності і розвитком мислення первісної людини звукоутворення все більше еволюціонувало. Упорядковувався ритм, усвідомлювались звуковисотні співвідношення, кристалізувались примітивні звукоряди. Відповідно змінювались і «музичні» знаряддя. Вирішальним поштовхом до їх удосконалення стало осмислення залежності висоти звуку від розмірів його першоджерела. У своїй простій формі цей основний закон інструментального будівництва міг формулюватись таким чином: що більша довжина трубки /у духових/, тим нижчий звук, чим коротша – вищий звук. Саме такою комбінацією трубок різної довжини можливо передбачити у духовому інструментарії один з методів утворення ранніх звукорядів. На цьому ґрунті з'явився один з найдавніших інструментів людства – флейта Пана, яку створено вже в епоху неоліту. Згідно з давньогрецьким міфом, бог лісів і полів, покровитель пастухів Пан проиннявся любов'ю до німфи Сірінкс. Німфа звернулася з молитвою про допомогу до річкового бога і той перетворив її в очерет. З нього Пан зробив "солодкозвучну" флейту. Звідси й назва: сірінкс, або флейта Пана. Поряд з однорідним авлосом, сірінкс верховодив серед інших інструментів в обрядах, урочистостях, музичних «змаганнях», різного роду подіях. Для нього складались окремі твори.

Водночас окреслився й інший шлях змін у звуковисотних відношеннях. Уже в глибокій давнині виникла думка про їх залежність не стільки від довжини трубки, скільки від довжини повітряного стовпа, що

знаходиться в ній. Послідовністю різновисотних стовпів-трубок визначалась поступовість звукової шкали флейти Пана. Поставало питання: чи не можна варіювати флейту довжиною повітряного стовпа в межах однієї трубки? Для цього слід було тільки просвердлити в ній отвір. Закритий пальцем, цей отвір не створював ніякої дії, відкритий же отвір забезпечував вихід повітря раніше, до закінчення трубки. Укорочений таким чином повітряний стовп змінював звук, підвищуючи його тональність. Так з'являлися голосові /ігрові/ отвори, які пізніше стали конструктивною базою для духового інструментарію, особливо у галузі дерев'яних інструментів. Отвори з'являлись поступово, спершу в нижньому «коліні», а згодом сягали «вершини» інструмента. Серед створених за первісних умов зустрічаються флейти з чотирма – п'ятьма голосовими отворами і відповідним діатонічним звукорядом. Голосові отвори знайдено також на «допотопних» язичкових духових інструментах.

Еволюція флейтового сімейства проходила через удосконалення механізму звукоутворення. З-поміж цих відомі екземпляри зі спеціально загостреним краєм дула: деяку трансформацію, з метою спрощення вдунання, зазнає верхній кінець повітропровідного каналу; зрештою виникають продовгуваті флейти з мундштукоподібним пристроєм, що значно полегшувало звукоутворення на інструменті. Якщо на простій, так званій «відкритій» флейті повітряний стовп направлявся на край дула виключно силою губ виконавця, то мундштукоподібний пристрій значно спрощував цей процес. Верхній кінець трубки доповнювався дзьобоподібним наконечником, що зручно розміщувався в губах виконавця. Внутрішня його частина закривалась дерев'яним корком, залишаючи вузьку щілину, яка чітко спрямовувала видихуване повітря на спеціальний поперечний зріз зовнішнього боку дула. Цей механізм зберігся у всіх різновидах продовгуватих флейт упродовж усього періоду становлення інструмента.

Такими уявляються загальні й реальні форми первісних духових інструментів. Звісно вони не можуть вважатися вичерпними, оскільки базуються на доволі мізерних археологічних даних і зорієнтовані більше на спостереження процесів у їх цілості, аніж на окремі, навіть важливі деталі.

Тільки беручи до уваги давні східнослов'янські цивілізації, ми опиняємося у руслі переважно конкретних документованих, хронологічно скріплених історичних даних, які дійшли до нас у трактатах тих часів, пам'ятках народної творчості, у творах літератури й мистецтва, у свідченнях археологів. Характерною є археологічна знахідка в Маріупольському могильнику часів неоліту, в якій виявлено сім дудочок, розміщених поряд. Їх виготовлено з пташиної кістки з досить тонкими стінками, а зверху прикрашено поперечними насічками.

Використання давньослов'янськими племенами ударних, струнних і, особливо, духових інструментів засвідчує досить розвинене музичне мислення наших давніх предків. Інструменти можна виявити в усіх проявах побутового життя давніх українських племен у яких музичні духові інструменти виконували різні функції: сигнальну /звуки рогу чи барабана сповіщали про небезпеку, скликали на віче/, ритуальну /гра на духових інструментах супроводжувала магичні дійства /й естетичну /під час різних календарних свят і весіль музикою висловлювали естетичне вдоволення/.

Барельєфи епохи давніх слов'янських племен зберегли зображення музикантів, які могли об'єднуватись у цілі ансамблі виконавців на духових інструментах: гудаків /триструнний смичковий інструмент, на якому грали лукоподібним смичком, тримаючи інструмент на коліні/, органістів і співаків.

Немало матеріалів /живопис, археологічні дані і т.п./ знайомлять нас з інструментарієм давніх слов'янських племен. Вони представлені

різноманітними типами, виявами – від примітивних ударних і простих флейт до порівняно високорозвинених язичкових духових а також і струнних інструментів /гудок, ліра/.

Одним із джерел вивчення історії Середньовічної музичної культури може слугувати фреска «Скоморохи», яка поряд з іншими світськими розписами збереглася на стіні південної вежі Софійського собору в Києві (рис. 1.4).

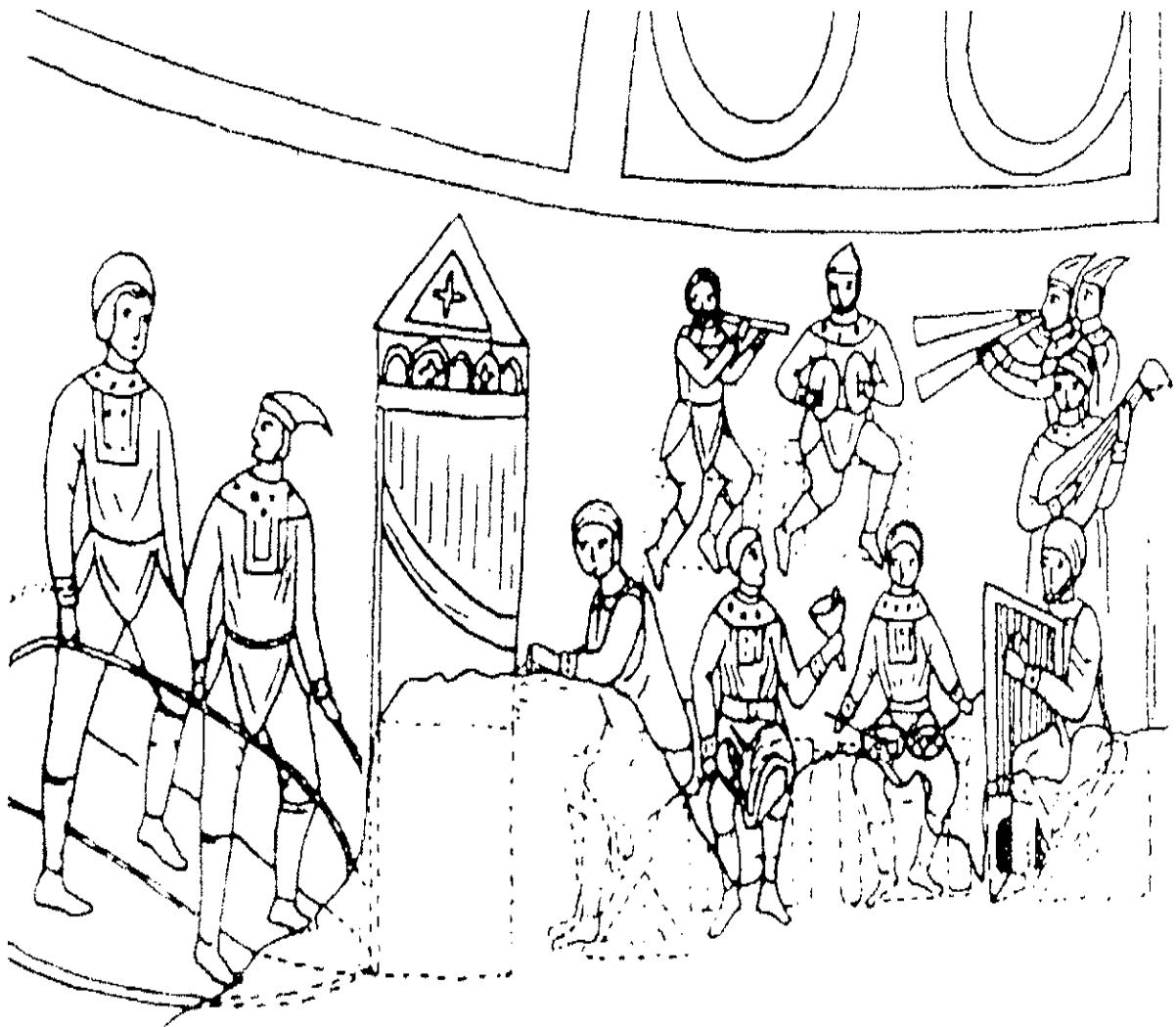


Рис. 1.4. Фреска «Скоморохи». Реконструкція І. Тоцької та А. Заярузного.

До останнього часу ця фреска залишалася недослідженою. Кожен, хто писав про неї, по суті не бачив оригіналу, бо «Скоморохи», як і інші



фрески XI ст. у Софійському соборі, були в XIX столітті «поновлені», переписані олійними фарбами.

Серед науковців донедавна поширювались усталені традиційні свідчення про фреску, як про зображення народних музик і танцюристів /так уявляє собі цю композицію один з художників-переписувачів XIX століття/. Більшість авторів пропонувала вільні, науково не обґрунтовані назви для зображених на фресці інструментів. Наприклад у М.Закревського читаємо: «... здесь представлены музыканты, плясуны, шуты и фокусники... У музыкантов видны трубы, сопели, Гусли, арфа, гитара, сурмы и тарелки»<sup>1</sup>.

Автор подає сім назв інструментів, три з яких у множині, хоч на стіні було видно тільки шість постатей з інструментами. Дві ліві постаті художник-переписувач XIX століття взагалі відокремив від решти композиції вертикальною лінією. Їх прийнято трактувати як самостійну композицію: «Борці», «Паяц і Арлекін», театральна сцена, ляльковий театр.

У численних виданнях цю композицію трактовано як гурт місцевих народних музик і танцюристів, що засвідчує музичну культуру Київської Русі. Не варто висловлювати претензії дослідникам, адже вони бачили не первісну фреску, а те, що намалював олією маляр минулого століття, не дослідивши залишків фрески, не маючи потрібної обізнаності з давніми музичними інструментами.

Узагальненням думки, що ґрунтувалась на олійному зображенні сцени «Скоморохи», став опис її в путівнику 1952 року по Софійському собору: «Театральне мистецтво скоморохів Київської Русі правдиво представлене фресковою композицією «Скоморохи» на південній башті. На передньому плані, внизу, зображено трьох танцівників: середній, з білою хустинкою в руці, танцює перед нападниками. В одного з них у

---

<sup>1</sup> Літопис Руський / за Іпатіївським списком переклав Л.Махновець. Київ, 1898. С. 8–11.

руках довга свиріль, у – другого металеві тарілки. Праворуч від танцівників четверо музик, розміщені по вертикалі один над одним. На передньому плані сидить гусяр; за ним стоїть музикант з домброю; ще вище двоє тримають у руках довгі свирілі».

З тринадцяти постатей, зроблених на фресці, дві праворуч – це акробати з жердиною. Решта одинадцять – учасники музичного ансамблю. Зображення танцюристів не виявлено /це фантазії художника-переписувача ХІХ ст./. Пози фігур, особливо малюнки ніг, видаються зараз трохи дивними через те, що переписувач не відновив первісних лав, на яких сиділи музиканти. Грالی вони ж сидячи, пози їхні були природними. У середньовічному мистецтві, граючі музиканти, як правило, зображались сидячи /наприклад, на візантійських срібних чашах, на фресці Хрелевої башти/.

Вивчення відкритих решток первісного фрескового зображення дало змогу науково визначити кожен музичний інструмент. Всю ліву частину композиції займає пересувний пневматичний орган. Шафа з органними трубами, яка повинна була стояти боком до глядача, зображена фасадом, щоб у такий спосіб складалось більш повне уявлення про інструмент /це характерний прийом давнього мистецтва/. У такому органі кількість труб дорівнювала 15-17 /дві октави/, їх висота не перевищувала 80 см. Труби, на нашу думку, виготовлялись з металу. Для нагнітання повітря використовувалися два великі міхи, на яких стояли два качальники, котрі переносили вагу тіла з однієї ноги на іншу /це так звані «крокуючі міхи»/. Качальники мусили точно погоджувати свої рухи, що й зображено на фресці, бо в ній качальник перший повертає голову до заднього. Органіст сидить праворуч від інструмента.

Трохи вище, ліворуч від органіста, у верхньому ряді зображено музиканта, який грає на духовому інструменті, вдуваючи повітря через бічний отвір. Зміна діаметра корпусу на відстані близько 6 см від краю

свідчить про наявність вставного мундштука, а розведені кисті рук репрезентують наявність аплікатурних отворів. Усі ці ознаки переконують у тому, що на фресці зображено поперечну флейту, яка часто зустрічається у візантійському образотворчому мистецтві /у тому числі й з лівостороннім розташуванням/.

Поруч з флейтистом розміщений музикант з металевими тарілками, які мають кріплення для рук /зображені у вигляді вертикальної риски/. Для виготовлення таких тарілок найчастіше застосовувалась бронза, а для кріплень – шкіряні ремінці. Конструкція інструменту дуже давня, майже не зазнала змін і до наших часів. Музикознавці-дослідники називали такі інструменти накрами, цимбалами, бубнами. Однак накри й бубни – мембранні інструменти /питання їх генези буде розглянуто нижче/, цимбали – це струнний ударний інструмент, що зовсім не відповідає фресковому зображенню.

Вгорі, праворуч, зображені у профіль два музиканти з духовими інструментами, які в натуральному вигляді мали дорівнювати довжині одного метра. У досліджуваних джерелах вони мають такі назви: «гобої», «флейти», «сурми». Це не відповідає фресковому зображенню, бо йдеться про невеликі інструменти з розвиненою системою аплікатурних отворів, що вимагало великої розтяжки пальців /клапани з'являться значно пізніше/. Отже, насправді це були труби /швидше за все мідні/, які були поширеними в давні часи.

Зображений нижче від трубача музикант грає на шинковому інструменті, що має овальний корпус, який плавно переходить у гриф. Головка написана олією, що давало підставу для хибного іменування інструмента гітарою чи бандурою. На фресці головку інструмента було круто відігнуто назад, униз. Деталь суттєва, бо у поєднанні з формою інструмента переконливо свідчить що це – лютня, яка була поширена за часів Середньовіччя в різних країнах. Її корпус видовбували разом з

грифом з цільної деревини, на гриф нав'язували лади з тваринних жил. Струни виготовляли з шовку, жил або ж з металу. Грали плектором з кістки панцера черепахи, або ж пташиним пером.

Нижній музикант, праворуч, грає на струнному, схожому на трапецію інструменті. Нижню частину зображення зруйновано, але добре видно, що він стоїть на підлозі між ніг виконавця, який сидить. У натуральному вигляді інструмент мав висоту близько одного метра тридцяти сантиметрів, ширину – п'ятдесят сантиметрів з рамою, завширшки п'ять сантиметрів. Струни передано паралельними вертикальними лініями. У досліджуваних джерелах відносно цього інструменту натрапляємо на назви «арфа», «гуслі», «кіфара», «псалтир<sup>2</sup>». Усі вони є струнними щипковими інструментами, які різняться своєю конструкцією: гуслі та псалтир – скрині-резонатори зі струнами натягнутими впродовж площини скрині. Арфа й ліра – рамні інструменти, але різняться за формою. Головне у побудові резонатора: в арфі деку розміщено перпендикулярно площині струн, у лірі – паралельно. Інструмент, що зображено на фресці Софії Київської – рамний, але наближений за формою не до трикутної арфи, а до щипкової ліри, яка відома з глибокої давнини.

Між музикантом з лірою органіст розташував ще дві фігури, які написані олійними фарбами у вигляді танцюристів: один з хустинкою, другий – навприсядки, що зовсім не відповідає давньому малюнку.

Перша фігура зображає людину, яка сидить, про що переконливо свідчать складки плаща, зібрані на колінах музиканта. Над лівою рукою збереглася овальна лінія – залишки малюнку інструменту, який за формою нагадував напівсферичну чашу. Це металевий дзвін – поширений у Середні віки. Дзвін – перший ударний інструмент, тому і в правій руці також повинен бути зображений дзвін. Очевидно виконавець тримав його

на рівні стегна, через що на фресці зображено музиканта, який грає на металевому дзвоні.

Друга постать, яку сприймали як «танцюриста навприсядки», також належить виконавцеві на ударному інструменті. Така особа сидить обличчям до нас, її руки розташовані симетрично, біля лівого стегна сліди півкола. Цілком імовірно, що музикант грає обома руками паличками на мембранному ударному інструменті.

У середньовічному мистецтві створено кілька видів мембранних ударних інструментів: барабан з подовженим корпусом /як на фресці XI-XIII ст. з Темотесубані, приплюснутий барабан та інструмент на зразок бубна /їх бачимо на мініатюрах Радзивілівського літопису/. На ньому грали однією рукою, тримаючи у ній зігнуту на кінці паличку. Другою рукою підтримували інструмент. Тож положення рук було різним, що не відповідає позі музиканта, зображеного на фресці. На нашу думку, на фресці відтворено два маленькі парні барабани /малі тамтами/, які трохи видозмінені за розміром. Такі парні барабани були дуже поширені у Середньовічній Європі й на Сході, де вони й досі використовуються у народів Середньої Азії, Індії та інших країн під назвою «нагари», «накри». На Русі мембранний ударний інструмент схожий до літавр.

Музикант, який грав сидячи, розміщував барабанчики між колінами. Дрібні ритмічні удари вимагали переважно рухів кисті виконавця, що відповідає первісному зображенню у соборі св. Софії.

Отже, на фресці відтворено великий музичний ансамбль, до складу якого входило одинадцять чоловік, дев'ять з них музиканти-виконавці. Представлено вісім видів інструментів: орган, флейта, тарілки, труби, лютня, щипкова ліра, дзвони та парні барабани. Музиканти розміщені по групах, відповідно до характеру звучання інструментів. У центрі її троє ударників: це ритмічна основа ансамблю. Зафіксовано характерні рухи

під час гри на відповідних інструментах, природне спілкування учасників між собою.

Такий ансамбль типовий для Середньовіччя і один з найбільш відомих /на візантійських чашах, на мініатюрах звичайно представлено 3-6 виконавців на музичних інструментах/. Інструментарій, як на той час, досконалий: орган обладнано великими міхами для ніг; ліра має навскісну верхню планку, яка свідчить про застосування струн різної довжини – від дискантних до басових; флейта зі вставним мундштуком, який дає можливість точно настроїти інструмент. Щоб досягти злагодженості у звучанні такого ансамблю, музиканти-виконавці повинні були бути професіоналами. Таким чином, перед нами не бродячі народні музики, а професійний музичний ансамбль, що виразно репрезентує досягнення середньовічної музичної культури.

Такі оркестри були поширеними також на Русі, про що дізнаємося з письмових джерел. За свідченням Києво-Печерського Патерика духові та «органні гласи» входили до складу придворного оркестру князя Святослава Ярославовича /Києво-Печерський Патерик/. Подібні інструменти називає літопис і у військовому оркестрі князя Святослава Володимировича, в якому йдеться про те, що оркестр Святослава, сина Ярослава Мудрого, був досить великим за складом інструментів: коли Феодосій Печерський, за свідченням Києво-Печерського Патерика, прийшов до князя, то він побачив «многыиграюще пред ним; овыгусленные гласы испущающим, и инеммусмкейския писки гласящим, иныя же органная,... якоже обычай есть пред князем»<sup>2</sup>. У тексті напевно описується фреска софійської башти. Варто звернути увагу й на слова «якожеобычай есть пред князем», які засвідчують, що вже в давній Русі традиційно культивувалась ансамблева гра. У Київській Русі був досить багатий і

---

<sup>2</sup> Аберт Г. История древнегреческой музыки. Муз. Культура древнего мира. Ленинград: Музгиз, 1937. С.118–123.

різноманітний інструментарій. Існували різні види духових інструментів: труби металеві й дерев'яні /сурни/, сопелі, свірелі.

Серед струнних інструментів основне місце займали гуслі—неодмінний атрибут сказателів. Про них згадується в багатьох старовинних зразках народної творчості, в найдавніших літописах. Існували гуслі різної форми /овальні, схожі на трапецію/, з різною кількістю струн. Поширені були також струнні смичкові інструменти: гудок і смик. Найбільш раннє, з тих що дійшли до нас, зображення смика знаходимо на згадуваній вище фресці Софійського собору в Києві, а перша відома нам писемна згадка про нього датується 1068 роком. Різноманітними були свистячі флейтові духові інструменти – однодульні й багатодульні, так звані сопелі. Побутовав у той час і язичковий духовий інструмент – жалейка. Поширеними були різні рогові й дерев'яні труби. Якщо сопелі і жалейки були переважно пастушими інструментами, то труби й роги використовувались як сигнальні інструменти під час полювання або військових походів. За старовинними зображеннями і згадками в піснях, билинах, у різних писемних пам'ятках Київської Русі можна зробити висновок і про існування багатьох інших інструментів як вітчизняного, так і іноземного походження.

#### **1.4. ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В ЛІТОПИСАХ**

Спадщина східнослов'янських племен, культурні впливи сусідніх народів та надбання самої давньоруської народності стали складовими культури давньої Русі.

Музика східних слов'ян того часу послужила ґрунтом для дальшого розвитку музичного мистецтва в період Київської Русі. Гра на інструментах була складовою частиною культових обрядів. Цей звичай Русь перейняла від Візантії після відвідин княгинею Ольгою Констан-

тинополя у 954 році. Її вразила розкіш імператорського палацу й дивовижні звуки музичних інструментів.

Перехід від первісно-общинного ладу до феодального в Київській Русі тривав приблизно до XI століття. Розвиток феодальних відносин багато в чому залежав від військових походів київських князів – Олега, Ігоря, Святослава та ін. Про це читаємо в літописах, де є згадки про духові й ударні інструменти – труби і бубни. Крім них були й інші, які можна встановити з фресок, побутових описів та інших історичних джерел.

Один з літописів /назву якого встановити не вдалося/ свідчить про болгарський похід Святослава Ігоровича /969-972/; «...повелеваем ополочить...поиде полк на половъцьбыощев бубны и в трубы играючи»<sup>3</sup>.

Іпатіївський літопис 1151 року відзначає: «В трубы втрубища, полцы же начаша доспевати...»<sup>4</sup>. Цим стверджується відома зорганізованість у київських дружинах; початок походу починався під звуки труб. У домашньому побуті київських князів також використовувались духові музичні інструменти /труби, сопелі, бубни/.

З прийняттям християнства при Володимирі Святославовичу в 980-1015 року багато музичних інструментів що служили язичницькому культу були знищені. Тому під час розкопок останки певних інструментів досить важко було встановити археологам. На основі рукописів можна було дійти висновку, що музичні духові інструменти все ж були у ті прадавні часи. Є докази того, що протягом XI–XII століть склад музичних духових інструментів у військових дружинах залишався без змін. Наприклад, у 1151 році літописець вказує, що під час облоги Києва князями Георгієм Суздальським і Володимиром Галицьким обидві ворогуючі сторони мали труби і бубни.

---

<sup>3</sup> Аберт Г. История древнегреческой музыки. Муз. Культура древнего мира. Ленинград: Музгиз, 1937. С.118–123.

<sup>4</sup> Літопис Руський / за Іпатіївським списком переклав Л.Махновець. Київ, 1898. С. 8–11.



У «Слові о полку Ігоревім», у якому описуються події 1185 року, нерідко згадується і про музичні інструменти: «Трубы трубятвъ Новгородѣ, стоятъ стяги въ Путивлѣ...» далі: «А моиведь куряне опытные витязи; подь трубами повиты, подь шлемами увечаны, концом копьѣв скормлены...»<sup>5</sup>.

У Суздальському літописі 1216 року йдеться про чвари між Великим Новгородом і Володимиром, відзначається, що у новгородців було 60 труб, «а молвахуть бо и про Ярослава: стяговъу него 17, а трубъи бубновъ 40».

У Никонівському літописі 1219 року читаємо: «Князь же Святослав Всеволодович повелел своимъ вооружитися и стяги на волочить и изряди полки въ насадах и удариша въ бубны, и вътрубы, и въсурны». Тому можна вважати, що існувала взаємодія військ за сигналами на духових інструментах.

З XIII століття почались набіги татар на Київську Русь. У 1240 році хан Батий почав наступ на Київ. У його війську теж були труби. Никонівський літопис так описує картину облоги і взяття Києва татарами: «Пришел царь Батый къ городу Киеву со множествомъ воиновъ и окружилъ городъ. Осадила его сила татарская, и не возможно было никому из города выйти ни в городъ войти. И нельзя было слышать в городе другъ друга отъ скрипа телегъ и звуковъ трубъ, отъ ржания стадъ конскихъ, от крика и вопля бесчисленного множества людей...».

У «Сказании о Мамаевом побоище», лицьовий рукопис якого дійшов до нас у списку XVI століття читаємо: «На чашагласы трубные отъ обох странъ слышати. Татарския же трубы акионъ мыша, русския же паче утвердившася». Отже, звук труб обох ворогуючих сторін ніби сповіщав про перемогу Дмитрія Донського над Мамаєм. Також ряд мініатюр «Сказання» засвідчують наявність військових металічних труб.

---

<sup>5</sup> Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ, 2010. 311 с.

За мініатюрами можна встановити: по-перше, значну кількість мідних труб; по-друге, різноманітність за величиною інструментів – простих і розписаних, що, мабуть, залежало від призначення військового загону.

Поетичне «Слово о полку Ігоревім» досить часто згадує труби, які належали слов'янській військовій раті:

*Звънить слава въ Киевъ,*

*Трубы трубятъ въ Новъгородъ.*

Або буй-тур Всеволод звертається до свого старшого брата:

*Съдлай, брате, своя борзы якомонъ,*

*А мои ти готовы,*

*Осъдълани у Куръска на переди.*

*А мои ти куряне*

*Съвъдоми къмети /тобто досвідчені воїни/*

*Под трубами повити...*

На одній з мініатюр «Монасейного літопису» (текст «Мон. Літ.» опублікований А. Чертковим у VI томі історичного збірника Русі), в додатку описується ця мініатюра, яку передрукував Погодін у III томі «Древней Русской Истории»<sup>6</sup>. Краще /у кольорі/ відтворення мініатюри знаходимо у виданні В. Стасова «Миниатюра некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джатайских и персидских» зображені дві сцени походу Святослава на болгар; верхня частина мініатюри названа «Пльньрукы». Вона зображує, напевно, фуражеровку на околицях міста; нижня – «Идутъвъ Дньстръ» описує наступ на фортецю Доростель; в обох випадках серед озброєних вершників названі трубачі. Поза трубача другої групи без сумніву показує, що він ніби викликає на бій (рис. 1.5).

---

<sup>6</sup> Київская старина. 1888. Т. XXV. С. 437.

Одна з найдавніших писемних пам'яток – відомий Хлудовський псалтир /слов'янський/. Рукопис мініатюри відтворює перехід ізраїльтян через Чорне море: Мойсей, який б'є посохом по морю, вдруге, коли загинуло фараонове військо /видно голови потоплених воїнів/, Аарон стоїть з піднесеними руками, поруч з ним пророчиця Маріам з кімвалами /бубни/ в обох руках; за ним троє музикантів, що грають на трубах: у дві прямі труби з широким розтрубом і кривий ріг, досить близький священному єврейському шоффару. Повітря, яке виходить з отворів, майже завжди зображалось і східнослов'янськими мініатюристами, які копіювали в цьому випадку західних майстрів. Надпис біля головної групи /нечітко відтворена в копії/: «сынове же израелеви по суху». Поясненням його служать надписи поруч з ангелом, який немов би розстеляє тканину над водою /море Чермное/: «Вожалиевъ день облакамъ» (рис. 1.6, 1.7). Цю мініатюру, як і інші мініатюри цієї ж пам'ятки, за описом архімандрита Амфілохія, виготовлено російським художником за грецькими зразками. З однорідними трубами з широким розтрубом, а також більш вузькими, подібними Манесеїному літопису, знайомить нас літературна пам'ятка про перемогу Дмитрія Донського над Мамаєм /1380/, який дійшов до нас у лицьових списках тільки XVI ст., «Сказаніє о Мамаевом побоище», зберіг нам цілу низку металічних труб, хоча і значно більш пізнього часу. В цій пам'ятці, виданій Товариством любителів давньої писемності, відтворено також багато мініатюр, хоч загальна кількість останніх /у списках зібрань графа Уварова № 492 XVII ст. і Московського Румянцевського музею № 3123 XVII ст./ /в описах доданих до пам'ятника мініатюр, близька до вісімдесяти чотирьох/ (рис. 1.5).

С. Шамбінаго вважає, що всі рукописні пам'ятки /основні списки перераховані вище «восходят к одному художественному оригиналу, значительно более древнему, чем настоящие переводы», появу самої

пам'ятки можна віднести до XV ст./ значно перевищує цю кількість (рис. 6, 7).

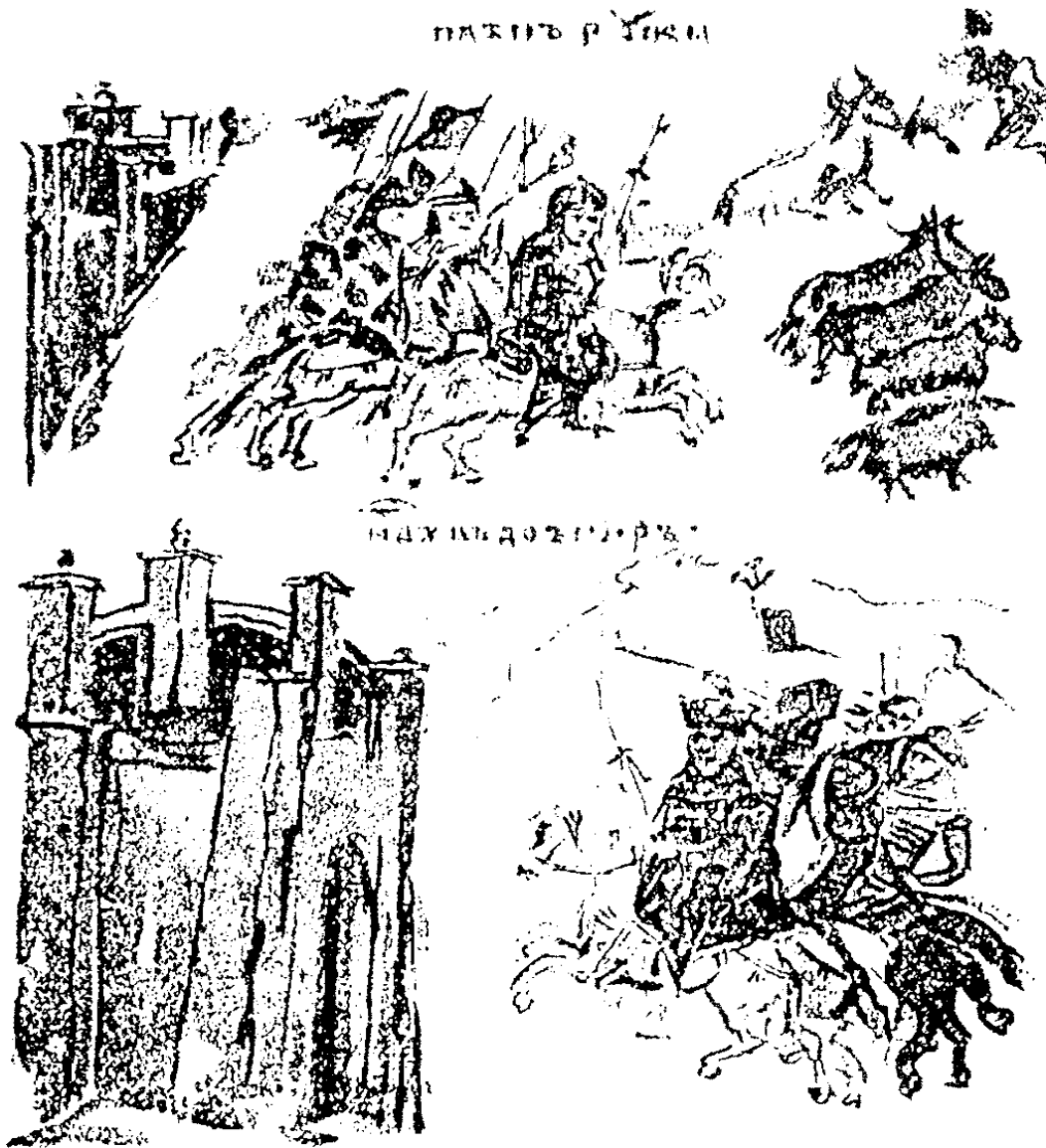


Рис. 1.5. Мініатюра Манесейного літопису (XIVст.)

Мініатюри відтворено у виданні Товариства любителів древньої писемності:

Рис. 1.8. Вгорі князь Дмитрій Донський і Володимир стоять на конях один проти одного «на високому місці». Дмитрій вказує на рать,

яка розмістилася внизу, в її двох загонах знаходимо 13 прямих труб. Видно трьох трубачів, які грають на них. За свідченням С. Шамбінаго, подібні прямі труби зображені і в Уваровському списку.

Рис. 1.8а. Загін татар-вершників, зі значком /знаменом/ і вісьмома трубами, одна з яких зображена кривою.

Рис. 1.9. Загін князя Володимира на конях, з відвойованими двома татарськими знаменами, знаменом нерукотворного Спаса і великою, з широким розтрубомтрудою.



Рис. 1.6. Мініатюра із ркп. Hortus Deliciarum Стразьбурської Університетської бібл. (XII ст.).



Рис. 1.7. Євреї переходять Чорне море Мініатюра Хлудовського псалтиря. (XIII ст.)

Рис. 1.9а. Куликове поле після закінчення Мамаєва погрому. На одному з курганів княжий загін, позаду якого возвеличуються три звичайні прямі та одна величезна розписана труба і подібно до того ж.

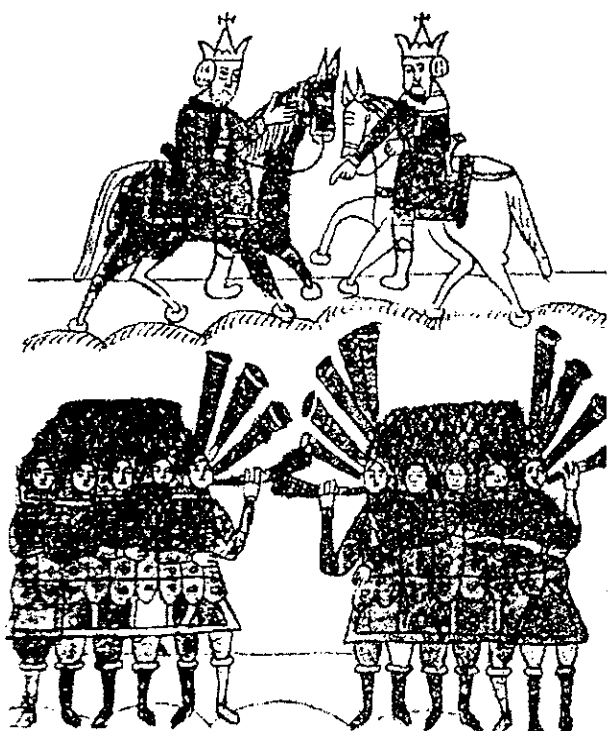


Рис. 1.8. Мініатюри «Сказание о Мамаевом побоище» (ркп. XVI ст., л.21)



Рис. 1.9. Мініатюри «Сказание о Мамаевом побоище» (ркп. XVI ст., л.51)

З цих двох мініатюр можна побачити: по-перше, значну кількість мідних труб, які використовувались у військових загонах – піших і кінних: по-друге, розмаїття величини інструментів – простих і розписаних, напевно, в залежності від призначення військового загону.

Більш ранні зображення труб можна знайти на фресці Дмитрієвського собору у Володимирі, збудованого Всеволодом XII столітті та на Новгородській іконі «Знаменіє», на якій змальовано саму битву.

Лицьовий Радзивілівський літопис, який становить копію XV ст. з більш раннього оригіналу і, надумку М. Кондакова, міг бути суздальського походження, налічує не менше десяти мініатюр, які зображають

військові і побутові сцени XII–XIII століть. У них беруть участь і трубачі. Повне фото типове видання рукопису зроблене Товариством древньої писемності. Ілюструє здравицю з нагоди укладення Володимиром Глібовичем /Переяславським/ миру з половцями у 1185 році. Очевидно з цієї нагоди обидва трубачі (рис. 1.10) вправляються на своїх інструментах, які вже мають інші обриси: замість прямої труби в руках трубачів середньовічні вигнуті /у вигляді корнета/ труби; друга труба вже іншого типу. Сцена зустрічі князя Всеволода Георгійовича, внука Володимира Мономаха у 1200 році, який проживав у Володимирі-Волинському – зображує (рис. 1.10) горожан що б'ють чолом, а на кріпосній башті трублять зустріч два трубачі – один у пряму трубу, інший у ріг.



Рис. 1.10. Мініатюри літопису

Інші мініатюри Радзивілівського літопису зображають пішого трубача, який іде за вершниками, що прямують до Чернігова; трубача, який прославляє князя Всеволода, підносить йому чашу; міського, очевидно, сторожа на башті, який грає на прямій трубі; дві мініатюри з

кінними трубачами /один з них дує в кривий ріг/ під час і після закінчення битви з половцями.

Подібне до вищеописаних мініатюр, які зображають військовий музичний інструментарій, можна знайти і в інших пам'ятках.

Розглянемо одну лиш деталь, яка стосувалась у ті часи народних музичних інструментів слов'ян (рис. 1.11).



Рис. 1.11. Мініатюра Радзивілівського літопису, л. 207 зб.

Найбільшою популярністю і навіть любов'ю користувались гуслі, сопелі /дерев'яні дудки, прототипи сучасної сопілки/ і бубни. Але ставлення до них було двояким. Повагою користувалась сама назва гуслів – цього музичного інструмента біблійного царя-псалмоспівця Давида, на зображеннях його можна досить часто побачити з наявним незмінним атрибутом – гусями. Тут же гуслі в руках простих людей, точніше їх присяжних, забавників-скоморохів, які заперечувались і осуджувались духовенством, що в ті часи не давало право на допуск зображення музичних інструментів у писемних пам'ятках церковної, побутової і обрядової літератури. До речі, гра на гусях у ті часи називалась



гудінням: «...держаше гусли и гудяше», «Гуслиное художество» /вираз народної пісенної творчості, але така вже природа інструментальної музики, оскільки допускає вільну імпровізацію.

Невід'ємною частиною військового музичного інструментарію тих давніх часів були бубни.

Бубнами називали всі ударні інструменти з натягнутою шкірою. За формою і конструкцією вони ділились на два види: військові бубни і бубни скоморохів. Бубни скоморохів, очевидно, були близькими до сучасних і являли собою дерев'яний обруч; бубни ж – це мідні чаші, обтягнуті з відкритого боку шкірою. Звук на бубні утворювався за допомогою ударів по натягнутій шкірі «вощагою» – шкіряним канчуком або короткою палицею, до якої прикріплювалась на товстому ремені дерев'яна чи шкіряна насадка. Військові бубни були великими й малими; малі, як правило, використовувались начальницьким складом. Ударами по бубнах передавались різні сигнали; в кінних загонах бубни прив'язувались до сідла вершника. Великі бубни називались «набатами», їх мали воєводи і застосовували у військових маневрах, а в мирний час ними скликались громадяни на різні зібрання. Набат розміщували наособливому щиті і перевозили чотирма кіньми. Під час тривоги в набат били кілька осіб.

Французький вчений Жорж Маржерет, який досліджував організацію війська слов'янських народів наприкінці XVI століття, повідомляє, «що при кожному воєводі возили на конях близько 10-12 набатів або мідних барабанів», в які били тільки тоді, коли готувались до битви. Один з набатів застосовувався щоденно, ним подавали знак злізати з коней чи сідлати їх. Крім цього застосовувались ручні бубни у вигляді мідної чаші з натягнутою шкірою. Їх називали «бряцалами». Пізніше «бряцало» змінило свій вигляд і стало називатись тулумбасом; за

розмірами тулумбас був меншим ніж набат. Всі ці різновиди військових бубнів виконували у війську роль барабанів.

Барабани, у відомому нам вигляді, з'явилися тільки в кінці XVI або на початку XVII століття, коли реорганізовувалися полки. Разом з барабанами до війська були введені й літаври, які замінили незручні накри і громіздкі тулумбаси. Літаври суттєво відрізнялись від накр тим, що мали мідні резонаторні чаші; настроювались вони шляхом натягування шкіри спеціальними гвинтами.

Потрібно також згадати про так зване «знамено Магомета» /перейнято від турків/: мідний стержень, до якого прикріплювали горизонтальні пластинки, обвішані великою кількістю маленьких брязкалець; на вершині стержня знаходилось зображення півмісяця, з обох сторін якого звисали кінські хвости. Це «знамено Магомета» в європейській військовій музиці перетворилось, удосконалившись, у тамбур – мажор.

Зі складу військового оркестру тих часів до наших днів дійшли флейти, головним чином, пікколо, які звались пікколи або флуяри, а в подальшому – сіповка. У середині XVII століття сіповку введено до регулярних, або ще як їх називали, солдатських полків.

Військові труби XVI–XVII століття прикрашались з особливою дбайливістю. До них прив'язувались ошатні шнури з китицями і нарізки з парчі, обрамленої золотими або ж срібними китицями. Під час походів труби зберігались в «ольстрах» або «нагалищах» – особливих футлярах. У старовинних актах трубача називали «трубачій» і «трубник». Інколи до «трубників» зараховували не тільки трубачів, але й інших музикантів.

Одночасно з трубами широко використовувалися малі сурни або сурепки. Однією з перших згадок про сурнуяк військовий музичний інструмент знаходимо вже на початку XIII століття. Вона використовувалась у військовій справі Київської Русі. Це дерев'яний духовний інструмент з очеретяним мундштуком, який мав сім ігрових отворів з

одного боку корпусу і один з протилежного. Виконавців на сурнах називали сурначами, або суренщиками. З часів Київської Русі сурни використовувались і в придворному побуті.

Таким чином, колективна гра на різних музичних інструментах, як і у війську так і при дворі, практикувалась з давніх-давен. Однак визначити характер тієї музики що виконувалась, на превеликий жаль, вдається тільки частково.

Оркестрів у сучасному розумінні цього слова не було. Існували об'єднання з кількох осіб, які називались «зігранцями». Крім скомороших зігранців, які формувалися переважно з виконавців на струнних інструментах, були також «зігранці» й на духових інструментах. Починаючи з XV століття, в різних писемних пам'ятках простежується перелік музичних інструментів, які входили до складу «зігранців» на духових інструментах. До так званої великої військової музики, як правило, входили духові й ударні інструменти: великі і малі сурни, флейти, труби, бубни, барабани, накри й літаври. Мала військова музика складалась відповідно з меншої кількості сурн, труб і літавро ж накр. У такому вигляді велика й мала військова музика проіснувала до 1696 року.

## **1.5. ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ**

1. Характеристика процесу усвідомлення інформативної функції звукових знаків.
2. Зародження системи діакритичних знаків-понять та елементарних музично-граматичних засобів.
3. Архаїчність музичного мислення.
4. Роль музики, її синкретичного звуку в релігійних та общинно-трудовах видовищах.
5. Характеристика «аполлонівської музики».

6. Характеристика «діонісійської музики».
7. Послідовність створення основних видів духового та ударного інструментарію.
8. Києво-Печерський Патерик про духовий інструментарій.
9. Духовий інструментарій періоду Київської Русі.
10. Іпатіївський літопис 1151 року про музичний інструментарій.
11. Суздальський літопис 1216 року про духові інструменти.
12. Никонівський літопис 1219 року про взаємодію військ за сигналами духових інструментів.
13. Історична спадщина Хлудовського псалтиря (слов'янський) про ударні інструменти.

### **ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ**

1. Музичні артефакти це:
  - а) кінцевий результат музично-естетичного мислення; б) ембріональна стадія художнього мислення; музичний твір; в) простий звуковий сигнал.
2. Архаїчність музичного мислення проявляється:
  - а) у примітивності награвань мелодій; б) у простоті награвань мелодій; в) у певних елементах музичної спільності названих у фольклорі різних народів.
3. Чи властива для рабовласницького суспільства диференціація музичної культури: а) так; б) ні.
4. Традиція використовувати ударні музичні інструменти набула поширення:
  - а) у древній період; б) з епохи палеоліту; в) у ранній бронзовий вік; г) після хрещення Київської Русі.

5. Формування українського етносу і ранніх українських діалектів у південній частині слов'янських племен починається з:

а) II–III ст.; б) IV–V ст.; в) VI–VII ст.; г) IX ст.

6. Послідовність виникнення основних типів музичного і духового інструментарію:

а) ідіофони, аерофони, мембранофони; б) мембранофони, ідіофони, аерофони; в) аерофони, ідіофони, мембранофони.

7. У який період склалися три основні різновиди духового інструментарію (флейтові, язичкові, мундштучні);

а) первісно-общинного ладу; б) у Середньовіччі; в) у епоху Відродження.

8. Еволюція флейтових відбувалася через:

а) удосконалення механізму звукоутворення; б) необхідність викликану історичними подіями у тогочасному суспільстві; в) археологічними знахідками кістяних та очеретяних флейт.

9. У Середньовіччі були лише бродячі народні музики, чи й професійні музичні ансамблі: а) так; б) ні.

## РОЗДІЛ II. ЕТНОЛОГІЧНА ОСНОВА РОГОВОЇ МУЗИКИ

### 2.1. РОГОВИЙ ОРКЕСТР: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Періодом перших паростків національного стилю у професійній музиці для багатьох європейських народів було, як відомо, Відродження. Саме рубіж XVI–XVII століть треба вважати початком нового, гуманістичного періоду української культури, своєрідного українського Відродження, з яким пов'язане формування естетичного фундаменту також і для національної музичної культури. Його зміцненню в XVII–XVIII століттях сприяли й інші соціальні та ідейно-художні фактори. Серед них виділимо такі два основні напрямки:

Паростки національної своєрідності професійної музики природно й органічно формувалися на ґрунті естетичних запитів людей так званого третього стану, різночинно-міського музичного побуту, нових форм міщансько-світського та дворянсько-салонного музикування.

Кріпацькі оркестри й ансамблі, хорові капели й музично-театральні трупи при поміщицьких маєтках з їх новим, переважно лірико-побутовим репертуаром і галантною манерою виконання були типовими явищами національної музичної культури міст, які зароджувались, хоча їх фундаторами і учасниками часто були музиканти – вихідці з кріпацького середовища. Інструменти рогового оркестру Вадковського виготовлені у Москві і коштували 800 рублів, але за якістю були кращим від Петербурзьких. Гінріхс наголошує також на тому, що роговий оркестр Вадковського відрізнявся від інших своїм прекрасним звучанням, що характеризувало талановитість диригента і здібності його музикантів.

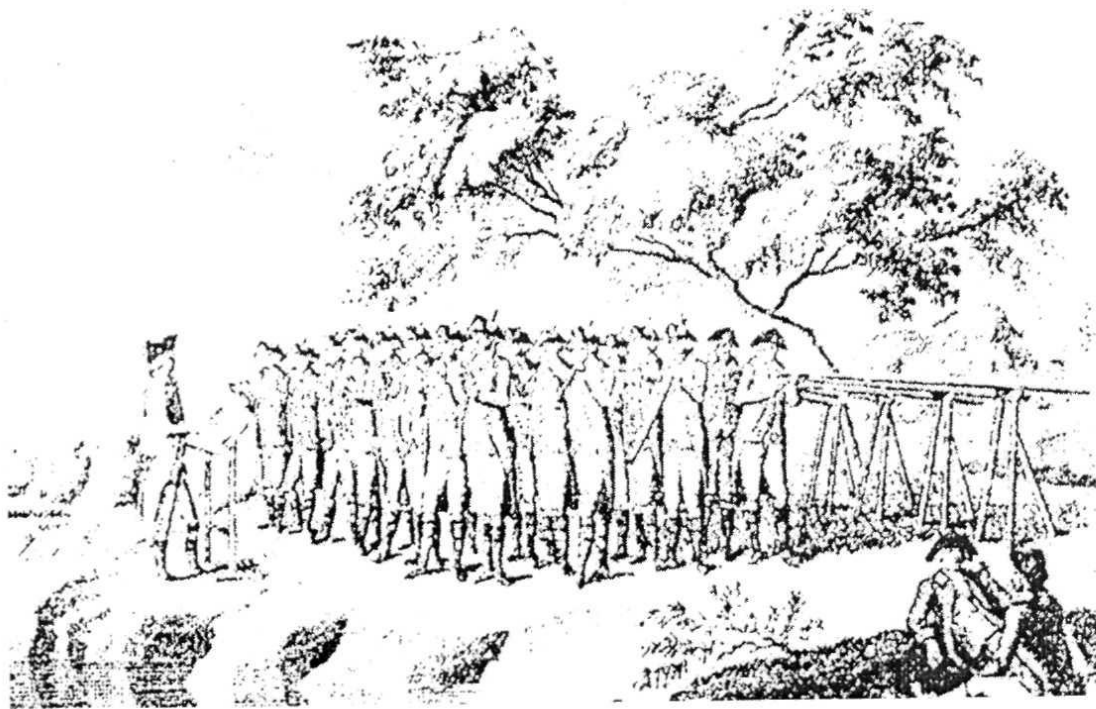


Рис. 2.1. Роговий оркестр Катерини II, гравюра 1796 року.

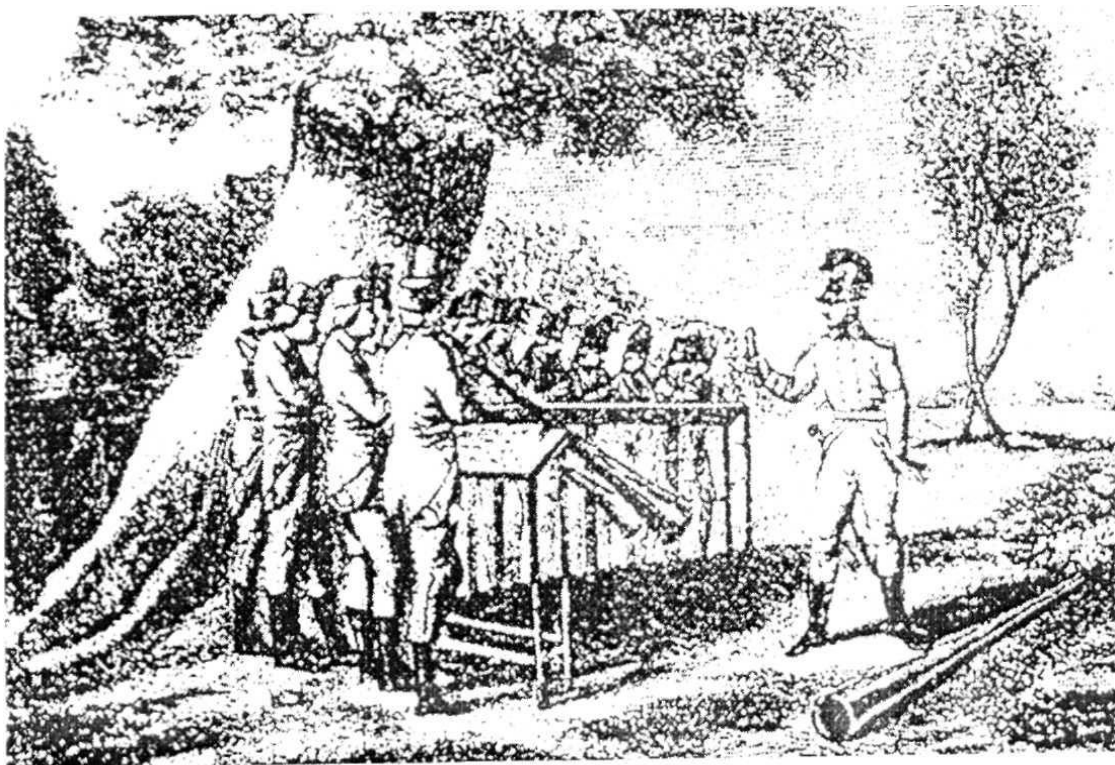


Рис. 2.2. Роговий оркестр часів Павла I.

Поширення й визнання оркестри рогової музики набули переважно серед «вельмож» і багатіїв. Такий оркестр обходився досить дорого, вимагав від музикантів великої самостійності, володіння складною технікою виконавства. Рогова музика, що понад 40 років звучала по всій Русі, на периферії була рідкістю, культивувалась переважно у великих містах, де її участь у різних заходах була майже одночасною, вважалася обов'язковою – задля надання більшої урочистості.

Про склади рогових оркестрів та їх публічні виступи знаходимо свідчення у тодішніх місцевих виданнях. Безсумнівно, що під ці склади оркестру підбирався й відповідний репертуар. Винятково формувались і більш добірні за своїм складом оркестри рогової музики, прикладом є одне з великих дійств Таврійського палацу 1793 року та урочисті ораторії Сарті.

Рогова музика була найбільш придатною для таких помпезних урочистостей, її могутнє звучання було незрівнянним саме у відкритому просторі.

Увесь репертуар рогової музики складався з уже згадуваних композицій і аранжувань Мареша, Гумпенхубера, Лау, Тевеса, Сарті, Кареліна, Кашина. Можливо існували й аранжування для рогової музики М. Керцеллі та інших тогочасних капельмейстерів, але свідчень про це не збереглося. Згодом репертуар рогової музики став мало чим відрізнятися від звичайного оркестрового.

Рогова музика припинила своє активне існування в 30-х роках ХІХ століття. Варто однак не забувати, що за недовгий час царювання Павла І рогові оркестри не по своїй волі різко почали скорочуватись під впливом жорстоких придворних умов життя того часу. Про це також свідчать ілюстрації рогового оркестру, які збереглися з часів царювання Павла І. Оркестр був вельми малочисельний порівняно з Катериненським. Згодом рогова музика знову ожила й проіснувала впродовж усього царювання Олександра І. Навіть стосунки з західною музичною культурою, які склалися під час пересування



війська у Парижі після поразки Наполеона, не звільнили кріпосницьких музичних невільників від важкого видування однієї єдиної ноти в чисельному інструментальному ансамблі рогового оркестру.

За цікавими свідченнями О. Гіржецлавського, рогова музика, яка віджила свій вік тільки за царювання Миколи I, завершила своє підневільне існування у середовищі кріпосницьких музикантів оберкамергера А. Нарішкіна /пом. у 1826 р./, з якого первісно вона й розпочала своє життя під умілим керівництвом її засновника Йогана Мареша.

Найповніше у кріпацьких оркестрах проявилася рогова музика. Ще наприкінці XVII століття спостерігалось особливе ставлення до неї з боку вельмож. З «Дневника» камер-юнкера Берхгольца ми дізнаємося, що на святкування другого десятиріччя заснування Петербурга у місті звучали серенади; валторністами хизувалися деякі вельможі під час ансамблей і прогулянок під супровід рогової музики. Тому не варто припускатись думки, згідно з якою ідея створення рогової музики належить Йогану Марешу, бо вже тоді вона існувала в Україні, задовго до його приїзду. Мареш удосконалив ці інструменти, сприяв становленню рогового оркестру на Русі.

Валторна /Waldhorn – лісний мисливський ріг/ – це початковий різновид рогу /Horn/. У подальшому змінювалась його форма і конструкція, що відіграло важливу роль у створенні особливого виду духового оркестру.

Однак з часом виявилось, що цьому новому винаходу нелегко прижитись у загальному музичному побуті за таких причин: по-перше тому, що винахідник зі своїм зятем тримали його в таємниці. По-друге, валторна складалась з таких складних й численних частин, що навіть якщо б винахідник побажав розповісти про свій пристрій, то для його виготовлення потрібен був професійний майстер, а це спричинило б дороговизну інструменту. По-третє, інструмент цей абсолютно відрізнявся від загальноновживаної тоді валторни і не міг бути використаним навіть видатним на той час валторністом, перш ніж останній не затратив би багато зусиль для його освоєння. Такі труднощі

відлякували музикантів від цього інструменту і він залишався в якості курйозу при своєму винахіднику. І можна було б одразу зробити припущення, що навряд чи дійде пам'ять про цей винахід до нащадків. Однак, створений інструмент наштовхнув на думку іншого умілого музиканта, винахідника мисливської музики Йогана Мареша до нового дослідницького винаходу, завдяки якому він досяг точнісінько такого ж ефекту на натуральній валторні, як Кельбель на своїй.

Винахід Мареша був надзвичайно корисним, простим й практичним через те, що суть полягала не в якомусь особливому інструменті, а у звичайній, з усіма її давно відомими частинами валторні, на якій кожен валторніст міг виконати те, що до цього було можливим тільки на інструменті Кельбеля.

Суть винаходу Мареша полягає ось у чому: два валторністи /або ж більше/ на двох валторнах, одна з яких настроєна на малу терцію вище від іншої, можуть грати твори у чотирьох різних тональностях. Музичний твір, виконуваний в тональності Мі-мажор, розписується або транспонується між двома валторнами відповідно до звуків, які зустрічаються в даній тональності. Таким чином виходить, що з двох граючих валторністів то один, то інший будуть виконувати або звуки прими, або секунди, оскільки мелодія й акомпанемент розділені між обома. І твір звучить так, як один музикант грав би тільки – *primo*, інший – *secondo*. Під час гри вони повинні знаходитись на досить близькій відстані один від одного /як обидві руки на фортепіано/ і звук повинен бути схожим й однаковим, щоб слухач ніколи не почув окремо одного від другого <sup>7</sup>. Цей простий і у засвоєнні досить легкий метод буде більш зрозумілим з наступної таблиці та музичний прикладів (рис. 2.3).

---

<sup>7</sup> Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ, 2010. 311 с.

Об'єднані дві валторки	Тональності, в котрих можна грати при такому об'єднанні				
A	C	C	A	G	E
B	C <sup>is</sup>	C <sup>is</sup>	B	G <sup>is</sup>	F
H	D	D	H	A	F <sup>is</sup>
C	D <sup>is</sup>	D <sup>is</sup>	C	B	G
C <sup>is</sup>	E	E	C <sup>is</sup>	H	G <sup>is</sup>
D	F	F	D	C	A
D <sup>is</sup>	F <sup>is</sup>	F <sup>is</sup>	D <sup>is</sup>	C <sup>is</sup>	B
E	G	G	E	D	H
F	C <sup>is</sup>	C <sup>is</sup>	F	D <sup>is</sup>	C
F <sup>is</sup>	A	A	F <sup>is</sup>	E	C <sup>is</sup>
G	B	B	G	F	D
G <sup>is</sup>	H	H	G <sup>is</sup>	F <sup>is</sup>	D <sup>is</sup>



Рис. 2.3. Музичні приклади

У прадавні часи мисливська /рогова/ музика складалась з 12 валторн, 2 труб і 2 початкових ріжків – стільки ж /16/ музикантів було в наришкінському роговому оркестрі, коли в 1751 році його керівництво прийняв Йоган Мареш. Такий оркестр у чотири рази збільшував звучання ре-мажорного акорду, за яким були настроєні ці інструменти – фанфари, прививи і окремі сигнали під час полювання. З удосконаленням рогової музики останню почали використовувати більше з художньою метою і вона, мабуть, перестала бути тільки спеціально мисливською. Її перенесено навіть у концертні й театральні

зали. Самостійна ж мисливська музика продовжувала існувати на попередній основі.

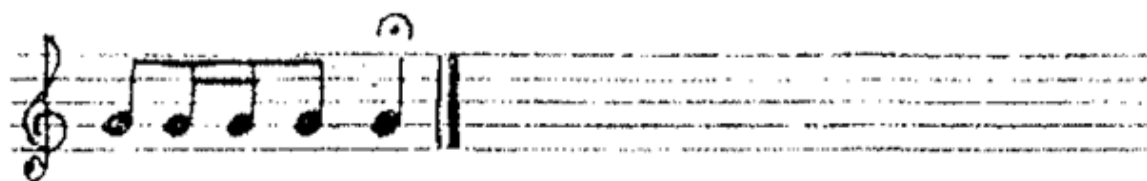
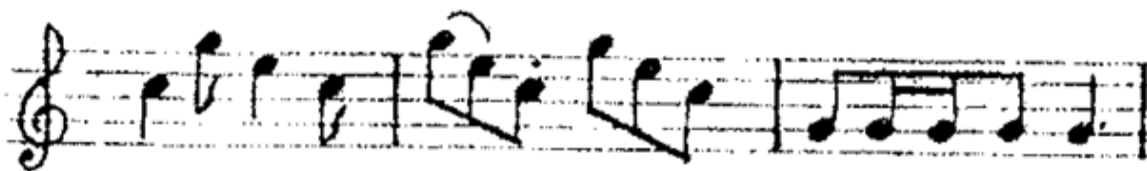
У даній роботі передруковано репертуар декількох мисливських сигналів та інших фанфар і п'єс. Для прикладу наведемо декілька з них: «підйом», «збір загонщиків», «привітання», «виклик на полювання», «загонщики вперед», «вибух в тил, позад себе», «кінець загону», «розрядити зброю», «збір мисливців», «збір учасників полювання», «сніданок», «кінець полювання», «зубр на трофейній лінії», «ведмідь на трофейній лінії», «лось на трофейній лінії», «вовк або рись на трофейній лінії», «олень на трофейній лінії», «дикий кабан на трофейній лінії», «косуля на трофейній лінії», «лисиця на трофейній лінії», «заєць на трофейній лінії», «птиця на трофейній лінії», «посвячення у мисливці», «данина лісу», «всі загонщики скоріш», «загонщикам зупинитися», «гнати з голосом», «гнати тихо», «відповідь», «йди до мене», «виклик на допомогу», «вибух по хижаку», «звір вбитий». Подібно до запрошених капельмейстерів, як засвідчують документи, запрошувались і спеціалісти мисливської музики.

Склад мисливської музики видозмінювався в залежності від уподобань та матеріального становища власника. Мисливську музику – основоположницю рогової – Мареш застав у 1751 році зовсім, сказати б, невлаштованою. Йому була доручена її реорганізацію. Тоді, мабуть, і було закладено початок новому виду рогової музики. Цього виключно слов'янського музичного явища, що викликало здивування, а, можливо, й приховане презирство з боку представників інших верств населення. Рогова музика була поширена в Україні недовго, лише в останній період кріпацтва. То ж великого впливу на розвиток української музичної культури не мала. Тільки в 70-90 роки XVIII століття вона була досить популярною в колах не тільки дуже багатих, а й середніх поміщиків.

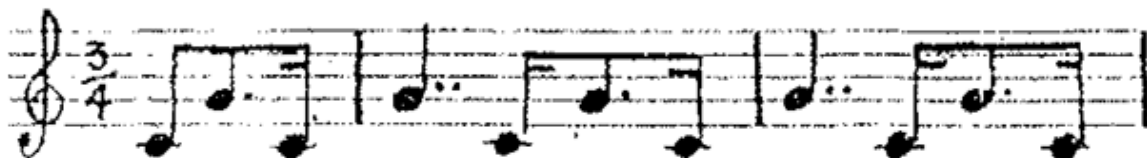
Одночасно можна констатувати велике поширення на той час італійської опери в Україні. Італійська музика надовго стає популярною музикою

світського товариства. Особливого поширення набувають уривки з різних італійських опер, які входять до побутового життя поміщиків. В Україні ця музика у поміщицькому побуті змішувалась з українською народною піснею, що засвідчено репертуаром даного рогового оркестру.

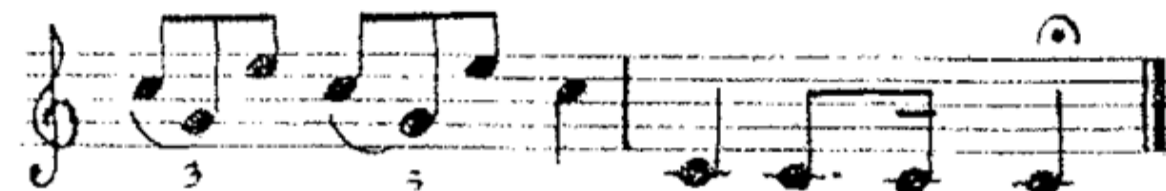
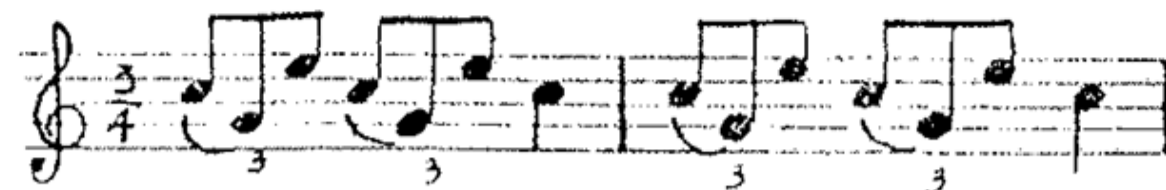
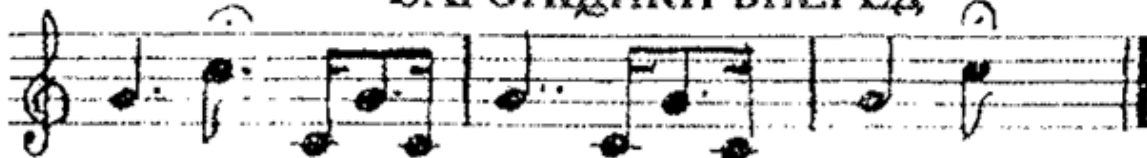
В історії розвитку української музичної культури рогова музика, безперечно, не відіграла провідної ролі, оскільки в Україні виникла стихійно і за умов поміщицького побуту. Музичний матеріал для рогових оркестрів був побудований частково на українських народних піснях, через що рогові оркестри, обслуговуючи досить широкі кола слухачів, відіграли роль провідника національної музичної культури. Вести ж мову про вплив рогової музики на подальший процес розвитку українського музичного мистецтва майже не доводиться.



Повірно (17") **ВИКЛИК НА ПОЛЮВАННЯ**



Повірно (11") **ЗАГОНЩИКИ ВПЕРЕД**



Помірно (час 21" сек.)

### ПІДЙОМ

Musical score for 'ПІДЙОМ' in 3/8 time, consisting of four staves of music. The melody is written in a single treble clef. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Помірно швидко (18")

### ЗБІР ЗАГОНЩИКІВ

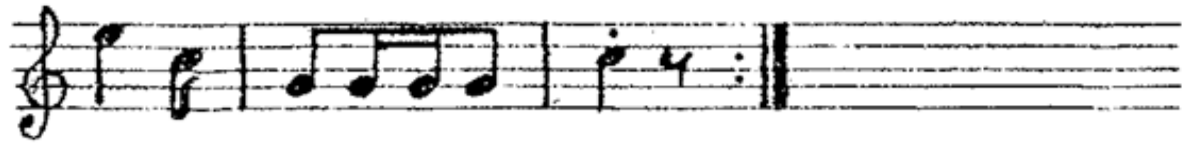
Musical score for 'ЗБІР ЗАГОНЩИКІВ' in 6/8 time, consisting of one staff of music. The melody is written in a single treble clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Широко (6")

### ПРИВІТАННЯ

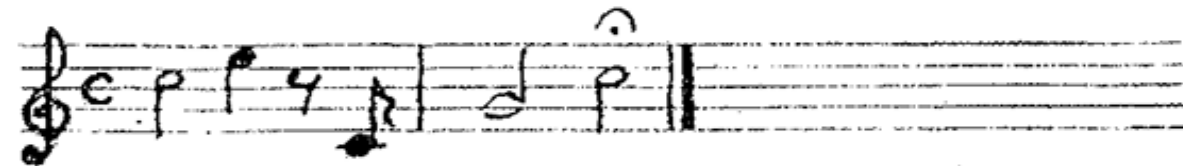
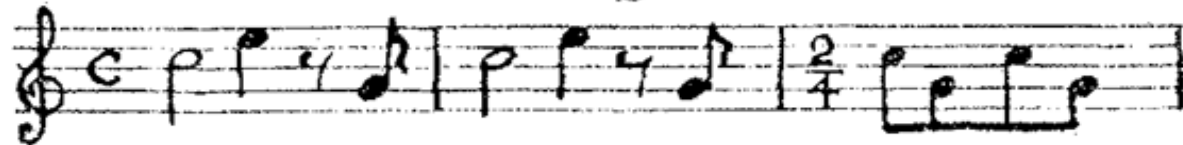
Помірно швидко (26)

Musical score for 'ПРИВІТАННЯ' in 2/4 time, consisting of three staves of music. The melody is written in a single treble clef. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



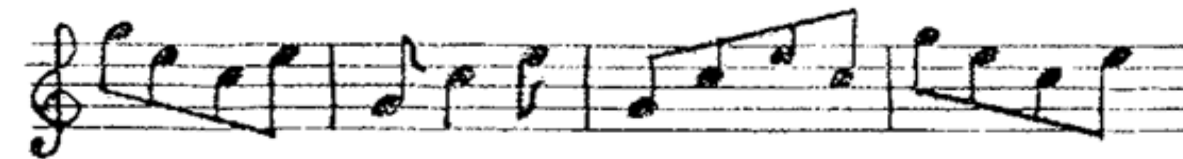
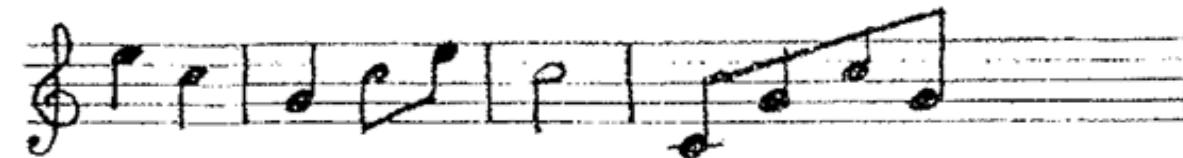
Помірно (11")

КІНЕЦЬ ПОЛЮВАННЯ



Помірно жваво (22")

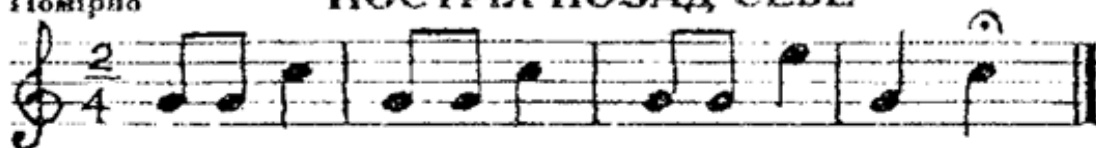
ЗУБР НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІ





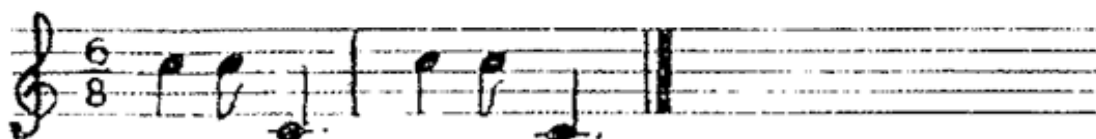
Повірно

### ПОСТРІА ПОЗАД СЕБЕ



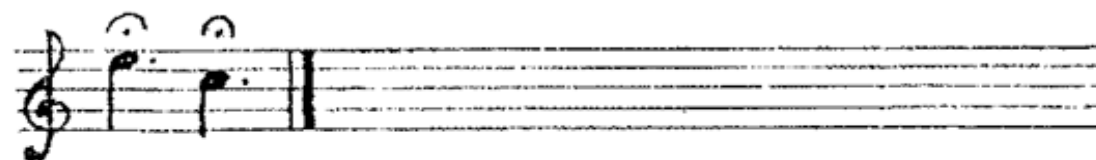
Вільно

### КІНЕЦЬ ЗАГОНУ, РОЗРЯДИТИ ЗБРОЮ



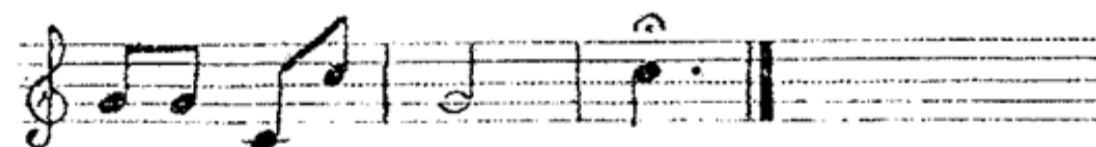
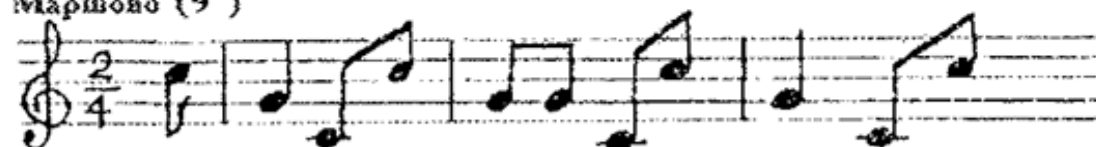
Повірно жваво (8")

### ЗБІР МИСЛИВЦІВ



Маршово (9")

### ЗБІР УЧАСНИКІВ ПОЛЮВАННЯ



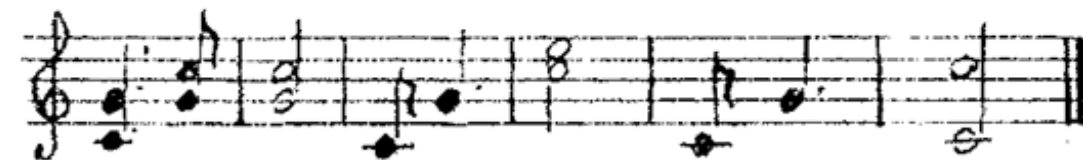
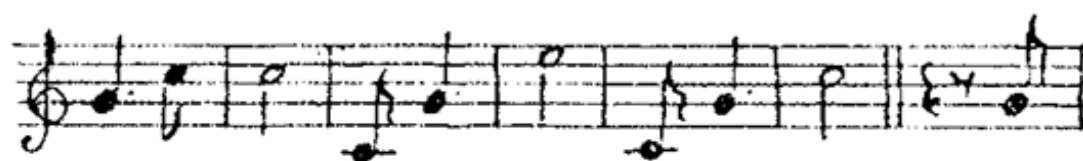
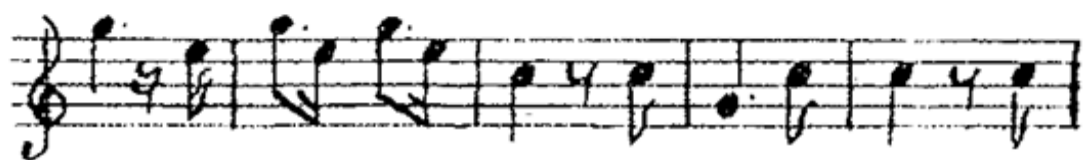
Досить жваво (28")

### СНІДАНОК



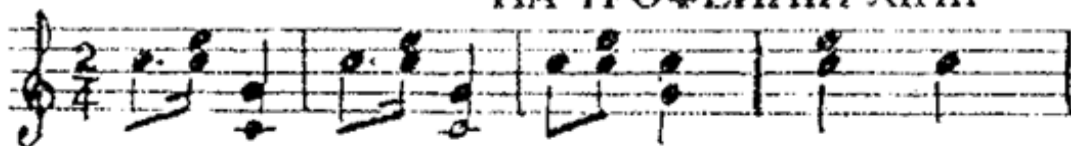
В темні помірного  
маршу (22")

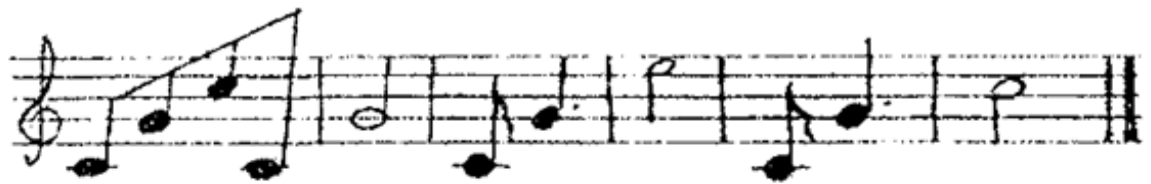
### ЛОСЬ НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ



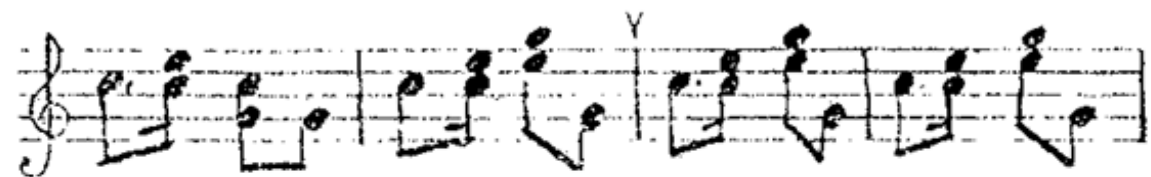
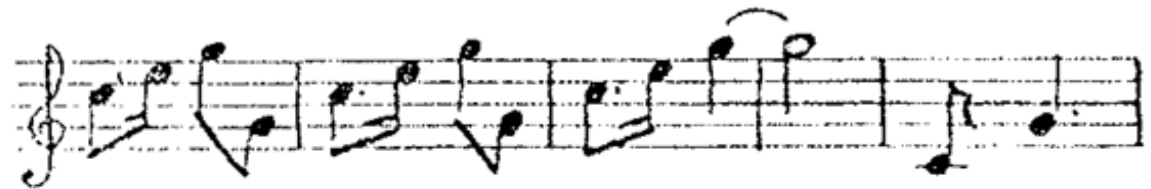
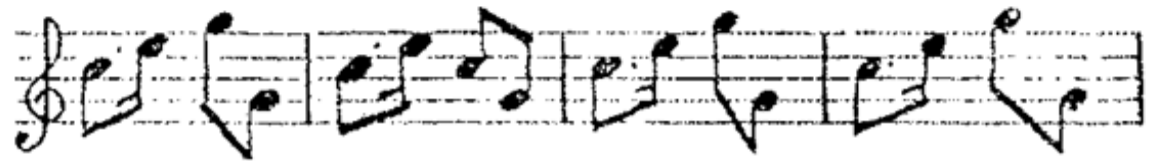
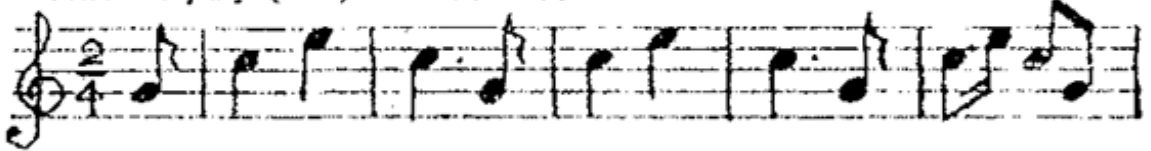
Помірно повільно (16")

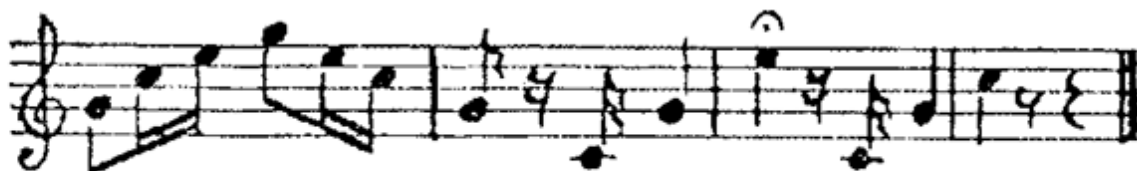
### ВОВК АБО РИСЬ НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ



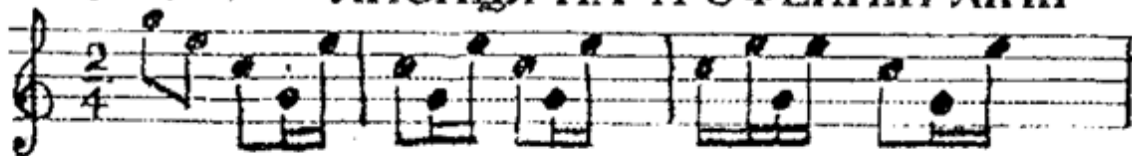


В темпі маршу (22") ВЕДМІДЬ НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ

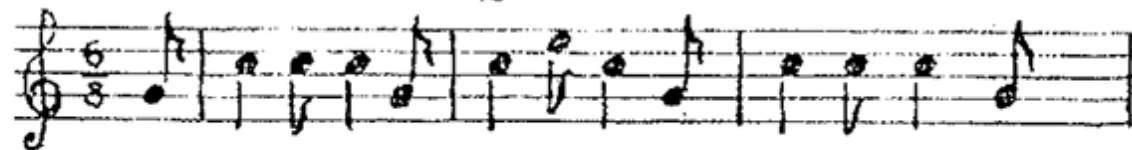




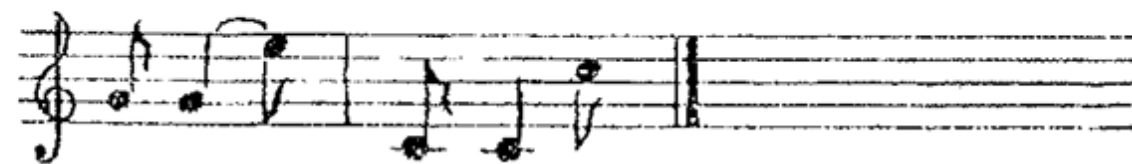
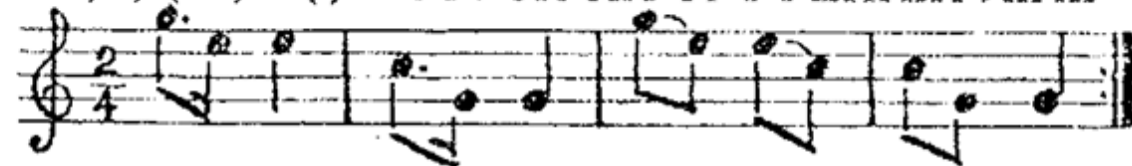
Помірно (17") ЛИСИЦЯ НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ



Помірно (18") ЗАЄЦЬ НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ



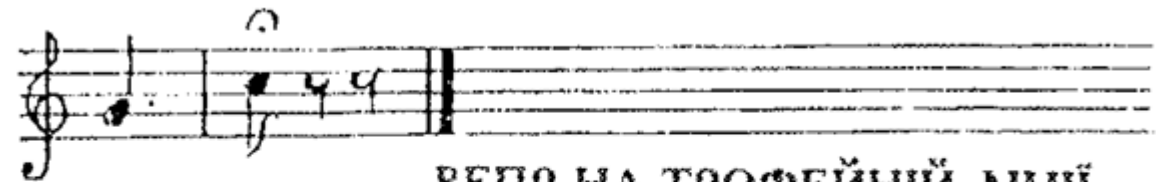
В темпі маршу (13") ДИКІ ГУСИ НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ





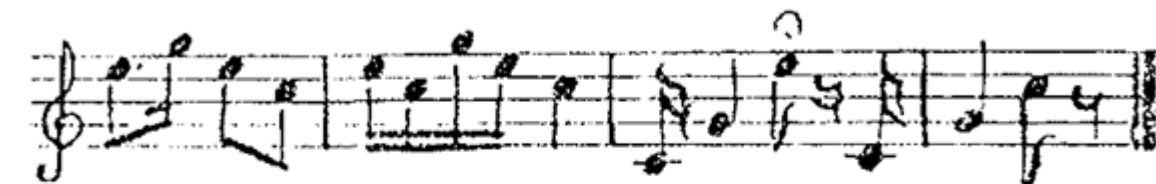
Досить жваво (22")

**ОЛЕНЬ НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ**



Помірно повільно (22")

**ВЕПР НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ**



В темпі маршу (16")

**КОСУЛЯ НА ТРОФЕЙНІЙ ЛІНІЇ**



**ЗАГОНЩИКАМ ЗУПИНИТИСЬ**

**Вільно**



**Не дуже повільно**

**ГНАТИ З ГОЛОСОМ**



**Вільно**

**ГНАТИ ТИХО**



**Повільно**

**ВИКЛИК**



**Вільно**

**ВІДПОВІДЬ**



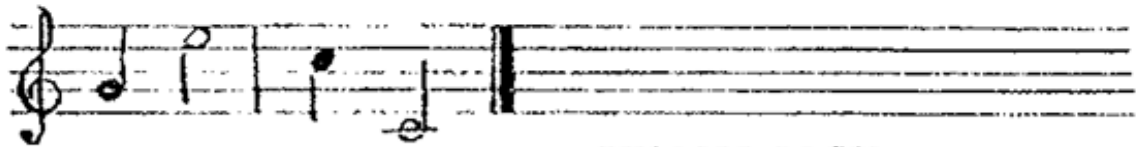
**Позірно (18°)**

**ЙДИ ДО МЕНЕ**



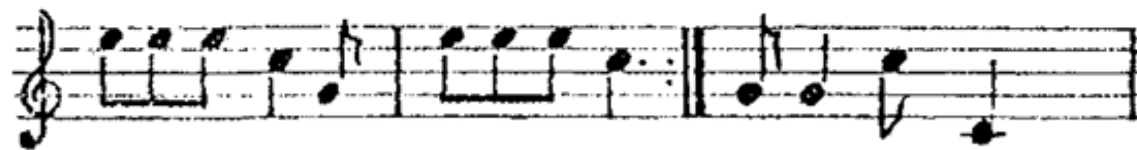
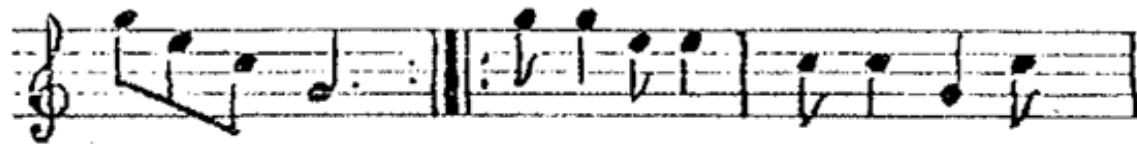


ПОСВЯТА В МИСЛИВЦІ



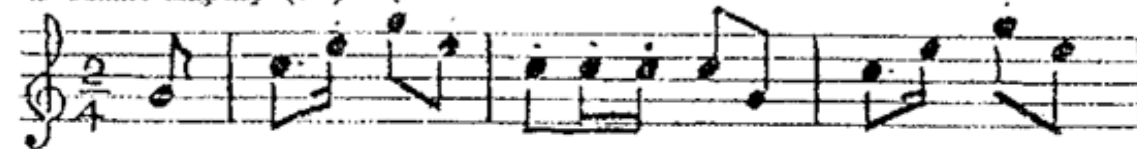
УКЛІН ЛІСУ

Помірно жваго (36")



В темпі маршу (7")

ВСІ ЗАГОНЩИКИ СКОРІШЕ



Повірно, протяжно **ВИКЛИК ДОПОМОГИ**

Досить повільно **ВИСТРІЛ В ХИЖАКА**

**ЗВІРА ВБИТО**

Протяжно

## 2.2. ЙОГАН АНТОН МАРЕШ

Йоган Антон Мареш був вродженим «духовиком», захопився валторною і невдовзі визнаний кращим валторністом. Й. Мареш народився в Хотиборці /Чехія, 1719 р./, де його батько служив наглядачем на водяних сполученнях; його віддано на виховання в місцевий католицький монастир, де юнак навчився співати, захопився музикою. За давніх часів завершували освіту і, як правило, отримували перший заробіток, мандруючи далеко від рідної домівки, пізнаючи таким чином світ, знайомлячись з новими людьми, розпочинаючи самотійне життя. Й. Мареша приваблювала дрезденська королівська капела, яка славилась на той час у Європі. Тому він подався до Саксонії, зупиняючись у князівських резиденціях, щоб познайомитись з місцевими музикантами. У Дрездені він досить довго працював під керівництвом відомого валторніста Хампеля, потім проживав у Берліні, де навчався у славного Цикка грі на віолончелі, а також



займався педагогічною практикою. Одним з його учнів був молодий граф А.Бестужев-Рюмін, який навчався у Мареша гри на валторні. У 1748 році Й. Мареш прибув у Петербург на службу до канцлера А. Бестужева-Рюміна – батька свого учня. Прослухавши Й. Мареша як валторніста-віртуоза, імператриця Єлизавета запросила його на службу до придворної капели.

Очевидно, Й. Мареш досяг тоді значних успіхів, бо невдовзі його прямий начальник – єгермейстер і директор придворних театрів Семен Кирилович Нарішкін /1710-1775/ доручив йому привести до належного стану свою «мисливську музику». Й. Мареша призначено її капельмейстером, поселено в домі Нарішкіна. Цим, мабуть, пояснюється мізерна платня, яку отримував Й. Мареш у чині музиканта придворного оркестру /400-700 руб./, а в Нарішкіна він міг служити тільки за «пенсію». Основний заробіток давала йому паралельна служба капельмейстером єгерської музики, а також побічна педагогічна практика.

Шість років /1751-1757/ Й. Мареш працював над удосконаленням наришкінської рогової музики, запропонував своєму принципалу реформувати його мисливську музику в однорідний за типом інструментів оркестр «з рогів», однак позитивної відповіді не отримав, через що був змушений самостійно впроваджувати свою музичну ідею. Почувши звучання нового рогового оркестру, Нарішкін був «зачарований», про що негайно проінформував царицю і всю королівську знать.

Попередній склад «нестройної» мисливської музики, що складалася у Нарішкіна з 16 інструментів, Й. Мареш поступово збільшив до великого інструментального ансамблю. На початку, щоб домогтися правильного ритму у звучанні, Й. Мареш увів дзвін, який відбивав такти і одночасно служив акомпанементом; з часом дзвін замінено двома пристосуваннями у вигляді барабанів, які складались із чотирьох дзвонів і приводились у рух валиком, були настроєні нарізно: один – за послідовністю D-Fis-A-D, інший – A-Cis-E-A. Таким чином, мисливська музика почала звучати вже у двох тональностях:

D-dur та його домінанти A-dur. Складнощі у навчанні багатьох музикантів гри на валторнах, з яких згодом і складалась мисливська музика, а також необхідність запрошувати для виконання музики сторонніх виконавців наштовхнуло Й. Мареша на думку про створення однорідних рогів, різних за розмірами, а отже і за звучанням. Об'єм звучання оркестру відразу збільшився до двох октав, причому роги, які мали пряму форму /видовжену форму поштового ріжка/, замість округлених валторн, були темперованої настройки; кожен інструмент міг видобути тільки один звук.

На підставі ілюстрацій, які збереглися з тих давніх часів, створюється чітке уявлення про їх конструкцію й зовнішні форми. Форма мідних, а в подальшому виготовлених з дерева рогів – продовгувата, з параболічним заокругленням біля мундштука. Розмір рогів збільшувався залежно від глибини звучання – в нисхідному порядку. «Самый большой рог, – читаємо у Й. Генрикса, – длиною въ 98 дюймовъ /более 3<sup>1</sup>/<sub>2</sub> саж./ въ раструбе 9 дюймовъ – браль Contra-La. Наименьший имелъ 3 дюйма въ длину и 5<sup>1</sup>/<sub>2</sub> линий и браль ге трехчертной октавы; впоследствии прибавились еще 2 дискантовых рога ге-dies и ті трехчертной октавы и такимъ образомъ объемъ хора достигъ 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> октавъ: со всеми хроматическими интервалами» (рис. 2.4).

Роги досить важко настроювались, тому Й. Мареш придумав особливий пристрій у вигляді рухомого наконечника, що закріплювався у кінці широкої частини рогу, чим полегшував настройку інструменту. Великі роги встановлювались на спеціальних станках, за якими могли грати навіть підлітки; навпаки, найнезручнішими у звуковидобутті вважались малі за розмірами дискантові роги, на яких могли грати музиканти тільки зі здоровими легенями. Партитура рогового оркестру поділялась на чотири групи: дисканти /d-d другої октави/, альти /d-c першої октави/, тенори /d-c малої октави/ і баси /A-C великої октави, D-C контроктави/. Крайні голови рогового оркестру помітно виділялись за своєю звучністю, тому для підсилення середнього діапазону оркестру окремі ноти /як правило від ре малої октави/ виконувались подвоєними інструментами.

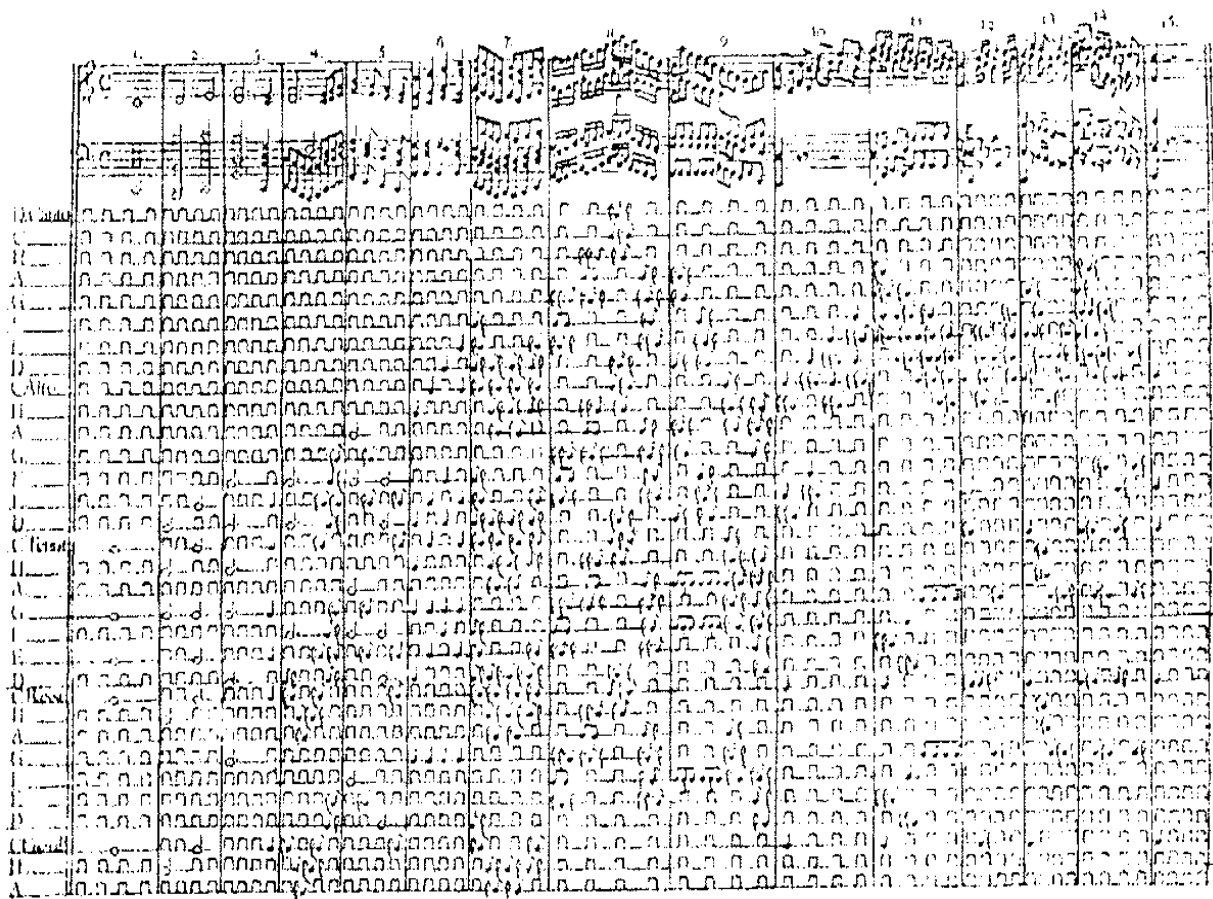


Рис. 2.4. Оркестрова партитура рогової музики, за Генрихсом  
(зверху – її клавiраусцуг).

У цьому випадку склад оркестру налічував до 90 інструментів. За ілюстраціями, що дійшли до наших часів, можна допустити, що музиканти рогового оркестру розміщалися у чотири ряди, тобто по зазначених групах. Від музиканта рогового оркестру вимагали правильно відраховувати паузи, бо від цього залежав своєчасний вступ відповідно не порушувався ансамбль рогового оркестру. Музиканти могли і не знати нот. Оркестрові партії розписувались (без нотного стану) з поділом тактів крапками. При цьому такти нумерувалися до знаку повторення, тому відлік знову починався з першого; часто виставлялась кількість пауз (прикладом є рукописна партія для рогу E-Dis) (рис. 2.5).

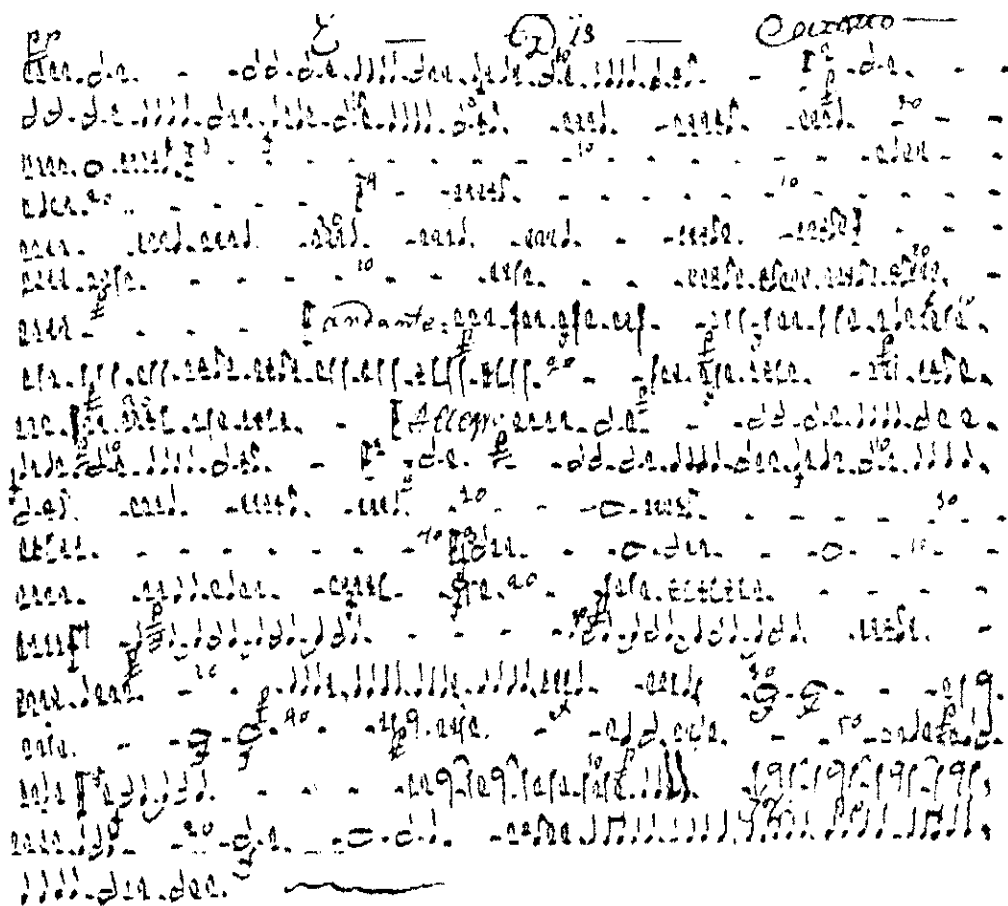


Рис. 2.5. Рукописна партія E-Dis для рогу

Не тільки один Й. Мареш працював над удосконаленням рогової музики; згодом в цьому напрямку виокремилися й інші музиканти які, так само як і Сила Карелін, намагались удосконалити технічні якості рогового оркестру, навчання за ним, добір відповідного репертуару.

Одним з перших однодумців Й. Мареша в цьому відношенні став камер-музикант Йоган Батист Гумпенхубер – віртуоз на панталеоні /удосконалений цимбал – прототип фортепіано/. Й. Гумпенхубер, який за свідченням Гінрікса, робив аранжування й написав кілька п'єс для рогового оркестру. До нас не дійшли твори Й. Гумпенхубера. Проте у згадуваній праці Гінрікса знаходимо уривки двох інших композиторів, що писали для рогової музики. Це: «Zarghetto» Тевеса (писав у гайднівському стилі) і «Менует» Карла Лау, з його

досить складною фігурацією /тридцять другими нотами у дискантовій теситурі/. Останній згодом став намісником Й. Мареша (рис. 2.6, 2.7).



Рис. 2.6. Повний роговий оркестр в Кобурзі

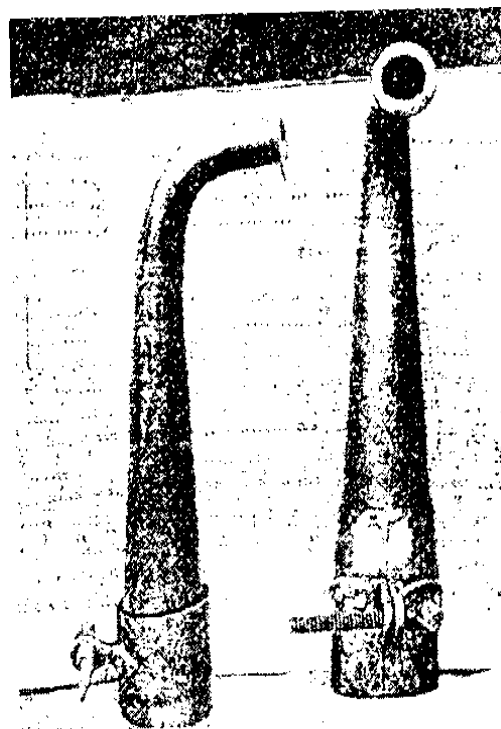


Рис. 2.7. Інструменти Кобурзького рогового оркестру на фоні оркестр. партії

### 2.3. КАРЕЛ ФОН ЛАУ

Карел фон Лау – відомий валторніст-віртуоз, як і Й. Мареш, чех за національністю. Карел фон Лау тривалий час керував оркестром рогової музики останнього гетьмана Лівобережної України Кирила Розумовського (1728-1802 рр.). Майже 20 років його творчий шлях, кар'єра, життя були пов'язані з Україною.

Дата, рік, місце народження Карела Лау – невідомі. У довідниках пишуть лише про те, що він народився у середині XVIII ст. та «родом з Богемії». Додавання до прізвища слова «фон» іноді є, а іноді його немає. Але якщо Карел Лау не приєднав його для надання додаткової вагомості своїй особі самовільно, то можна припустити, що він походив з дворянської родини, ймовірно не дуже багатой.

Приблизно від початку 70-х років XVIII ст. К. Лау – капельмейстер і валторніст Кирила Розумовського. Найімовірніші варіанти, зарахування його на службу такі: а) – Лау запропонував свої послуги Кирилу Розумовському (те ж саме, якщо Розумовський запросив Карела фон Лау до себе на службу); б) К. Розумовський познайомився з К. Лау в середині 60-х рр. за кордоном. Подорожуючи Європою (Німеччина, Франція, Італія та ін.), Розумовський знайомився з університетами, бібліотеками, бував на концертах та в опері, спілкувався з видатними вченими.

Тому музика, оперні вистави в цей період були одними з найважливіших сторінок життя Кирила Розумовського – музичного мецената. Запрошення К. Лау на посаду капельмейстера відбулося не раніше початку 1774 р.

Перша значна подія, пов'язана з музичною кар'єрою К. Лау, сталася 1775 р., коли Карел фон Лау у Розумовського керував виставою опери Раупаха «Альцеста» на текст Сумарокова в супроводі рогового оркестру. За тогочасною традицією в парі з оперою виконувався ще й балет «Діана та Ендиміон». За жанром це був мисливський балет, під час якого на сцені з'являлись навіть живі

звірі, а тому цілком можна припустити, що він, як і опера, виконувався в супроводі рогового оркестру. Не виключено, що у виставах брали участь обидва рогові оркестри – і Нарішкіна, і Розумовського. Можливо також, що Карел Лау диригував наришкінським оркестром. В «Альцесті» вперше застосовано роги принципово іншої конструкції – дерев'яні. Однак, за повідомленням М. Фіндейзена, винахідником дерев'яних рогів був Карел Лау, а за Вертковим – Йоган Мареш. Вірогідно, що співвітчизники Мареш та Лау були справжніми ентузіастами рогових оркестрів і допомагали один одному. І надалі творчі долі двох музикантів часто проходять поруч, досягнення та винаходи Й. Мареша застосовує К. Лау, і навпаки.

З подальших творчих успіхів К. Лау відомо, що він вишколив з оркестром Кирила Розумовського в 1776-1777 рр. низку уривків з модних тоді опер Мартіні «Генріх IV», Гульєльмі «Дезертир», Гретрі «Земіра та Азор», попури з народних пісень. Автор попури залишився невідомим (ймовірно, що ним міг бути Лау). І хоча ноти попури не дійшли до нас, можна бути певним, що якась частина пісень мала українське походження, що характерне для практики музичення того часу.

У 1781 р. Лау збирався залишити посаду капельмейстера рогового оркестру Розумовського. Цей відомий епізод з життя Карела Лау поки що єдиний з тих, що дає можливість характеризувати його темперамент та взаємини з патроном. Кирило Григорович, перебуваючи в Яготині, пише до сина Андрія, який був на дипломатичній службі в Італії, з проханням підшукати для нього капельмейстера, бо «мій Лау свій термін докінчив, давив, як скажений, щоб йому було вручено абшит, який, як тільки отримав, то розкався й зголосився продовжити в мене службу, скільки мені заманеться, тому я його на рік й найняв, відраховуючи від травня минулого року, отже, в пошуках такої людини квапитися нема потреби, проте зовсім забувати про це не слід». З цього коротенького свідчення Карел Лау постає людиною запальною, пристрасною, гарячкуватою, імпульсивною. Зрозуміле також небажання Розумовського

відпустити знаного спеціаліста-музиканта. Але згоду залишитися було отримано і капельмейстер, судячи з подальшого, ще декілька разів продовжував свій контракт.

К. Лау керував оркестром Розумовського до 1784 р., доки славетний роговий оркестр з 33 музикантів не був проданий за фантастичну ціну в 33000 крб. найбільшому магнату катерининських часів князю Г. Потьомкіну, який напередодні отримав чин генерал-фельдмаршала. Колишній оркестр Розумовського у Потьомкіна спочатку складався з 33, а згодом з 27 музикантів. При оркестрі була дитяча група, де навчалися 20 хлопчиків (Лау вчив їх разом із помічниками з числа дорослих музикантів). Доречі, звичайний термін навчання роговій музиці тривав щонайменше 3 роки.

Без сумніву, дитяча група була в складі оркестру ще за Розумовського. К. Лау, экс-капельмейстер экс-гетьмана, перейшов на службу до Потьомкіна разом з роговою капелою і займався своєю улюбленою справою. Про оркестр К. Лау говорили як про найкращий роговий оркестр. Один з перших концертів, що мав успіх і, як би сказали тепер, гарну пресу, відбувся 25 квітня 1785 р. Виконувались твори Сарті, зокрема ораторія на тексти псалмів Давидових (псалом №51 «Помилуй мя, Боже»). Рецензент писав про надзвичайний успіх музики й виконання. У концерті брав участь хор (8-голосний) звичайний та роговий оркестр, що привернуло особливу увагу й прихильність рецензента: «... незвичайна рогова музика була подібна до живого органа, гармонійні звуки якого було навдивовиж приємно слухати». Сарті, натхнений прекрасним звучанням рогового оркестру і майстерністю виконання, ще не раз використовував його у своїх творах. Це свідчить також і про визнання таланту Карела Лау – педагога і диригента.

У березні 1786 р. в Анічкіному палаці відбувся концерт австрійських валторністів братів Беків. Роговий оркестр Потьомкіна брав участь у цьому концерті і скоріш за все диригував ним Карел Лау.



Роговий оркестр Карела Лау брав участь в усіх урочистостях, які влаштовував «Переможець Тавриди». Для таких подій писали спеціальну музику. До святкової зустрічі кайзера австрійського Йосифа II, у 1787 р., у Херсоні було організовано концерт і роговий оркестр виконав написану з цієї нагоди фугу Сарті.

Ім'я Карела Лау пов'язане з серйозними планами Потьомкіна щодо організації в Україні у середині 1780-х – на початку 1790-х рр. музичного училища, університету та музичної академії в Катеринославі. Для цього світліший князь таврійській запрошував звідусіль видатних музикантів: передбачався приїзд М.Березовського, 1785 р. запросили І. Хандошкіна начальником Катеринославської музичної академії, а 1786 р. – Джузеппе Сарті директором. З Італії було запрошено також Конті, Дельфіно (віолончель), Бравора (спів), Джоліо (скрипка), Бранка (духові), Патта, Дель Окка (спів та клавесин) та ін. Працювати в новій академії мали представники й інших мистецтв: скульптор Ф.Шубін, балетмейстер Розетті. Готувався навіть приїзд В. Моцарта. Серед професорів запланованої музичної академії мав бути і Карел фон Лау. Достеменно невідомо у якій мірі плани Потьомкіна щодо музичної академії були реалізовані, однак, навіть після смерті світлішого князя, «університетські» гроші відраховувались.

У 1789 р. К. Лау запросили на посаду керівника Придворного (єгерського) рогового оркестру. Він заступив на цій посаді Й. Мареша. Цікаво що того ж року від Потьомкіна, з Катеринославської музичної академії в Петербург повернувся Хандошкін.

Наприкінці 1790-х рр. XVIII ст. діапазон звучання Придворного рогового оркестру було розширено до чотирьох з половиною октав. К. Вертков вважав, що ініціатором такого нововведення був Карел Лау. Щодо цього припущення є ряд заперечень як суб'єктивних, так і об'єктивних. К. Лау був досвідченим музикантом з європейською освітою. Якість, краса і надзвичайність звучання його рогової капели були насамперед пов'язані з належним професійним

вихованням музикантів, вдалою, неперевантаженою оркестровкою, а не дублюванням мелодійних ліній та звуків акордів у різних регістрах – як у нотах Придворного рогового оркестру, про які йдеться у Верткова. До того ж, на думку дослідника, ці ноти датовані не раніше 1795 року. Тоді ж, наприкінці 1790-х рр., Карел Лау вже був капельмейстером московського мисливського полку, а не Придворного рогового оркестру.

Що ж до того, хто першим змінив мідні роги на дерев'яні і пристосував до них клапани, є деякі факти, які перетягують шальки терезів на користь К. Лау. Дзбанівський, перший дослідник нотного зібрання Розумовських і перший завідувач Музичного відділу ВВУ (нині НБУ ім. В. І. Вернадського), описав фрагменти рогів, які раніше зберігалися в Яготині. Це три лучкуваті дерев'яні уламки, обтягнені зверху тонкою шкірою. Вони дудчасті, з шліфованою серединою і, очевидно, являють собою якраз ту частину рогу (мабуть, середню), на якій були клапани і наявні дірочки. На думку Дзбанівського, дерев'яний корпус (порівняно з мідним) мав пом'якшити тембр інструментів. Шкіра робила їх міцнішими за дерев'яні, стійкими до коливань температури й вологості.

На аналогічному французькому дерев'яному духовому інструменті обтягненому шкірою – серпенті (він так звався тому, що за формою був змієподібним) було легко виконувати динамічні відтінки (крещендо та димінуендо). А пристосування клапанів до цих рогів уможливило гру на кожному рогові не з одним, а з чотирма звуками. Зазвичай в інших рогових оркестрах кожен музикант грав на одному рогові (виготовленому з міді) і тільки одну ноту. Це призводило до фізіологічних вад (отруєння організму сполуками міді, хвороби легенів), ледь не до психічних захворювань. Людина себе ототожнювала з певним звуком («я – наришкінське до», інший – «я – наришкінське фа»). Іноді, для того щоб зменшити кількість виконавців, музиканти тримали одночасно декілька рогів і мали вчасно дмухнути саме у відповідний ріг, що також спричиняло психологічне напруження. В оркестрі

К. Лау. І відтоді як музиканти почали грати на вдосконалених інструментах, проблеми були звичними, як і в музикантів наших часів – красивий звук, належна гучність, ансамбль і т. ін. Удосконалена конструкція рогів робила його оркестр приємним за тембром, інтонаційно чистим і зручним для музикантів. До того ж, застосування клапанів на інструментах давало можливість зменшити кількісний склад оркестру до 8-10 виконавців.

Зрозуміло, що для рогового оркестру (як оркестру специфічного) треба було робити нові оркестровки та писати власну музику. К. Лау, безсумнівно, і перекладав твори, і робив обробки пісень, його перу належали концерти для валторни, які мали успіх, однак залишились невиданими, їх місцезнаходження невідоме. Його композиторська праця майже втрачена. Жодного твору К. Лау немає серед нотних зібрань Розумовських. Єдиний зразок композиторської спадщини Лау – фрагмент «Менуету», який було надруковано в додатку до роботи Генрихса, про нього йдеться у Верткова та Фіндейзена («Менует Карла Лау з дуже складною фігурацією /тридцять другими/ в дискантовому голосі»).

## **2.4. СИЛА ДЕМЕНТІЙ КАРЕЛІН**

З вітчизняних капельмейстерів рогової музики найбільш відомий Сила Дементій Карелін, який розпочав свою діяльність у 1782 році в якості кріпосного музиканта, але згодом відпущеного на волю. Він служив капельмейстером рогової музики в різних вельмож і багатіїв: камергера Ф. Вадковського, А. Шереметьєва, М. Димидова, про що можна дізнатись з його пояснення написаного у 1800 році, яке мало статус біографічного документа. Йоган Генрихс, який у згаданій вище праці налічує дев'ять капел рогової музики, визнає роговий оркестр Вадковського, яким керував Д. Карелін, найбільш досконалим:

«Онъ – читаємо у Генрихса, – отличался не только необыкновенной чистотой /Accuratesse/, съ которой онъ труднейшия пьесы даже въ

быстрейшихъ темпо исполняетъ. Но также мягкимъ /Sanften/ тономъ роговъ, благодаря отчасти ловкости музыкантовъ, но еще более благодаря качеству инструментовъ оныхъ» (рис. 2.8).

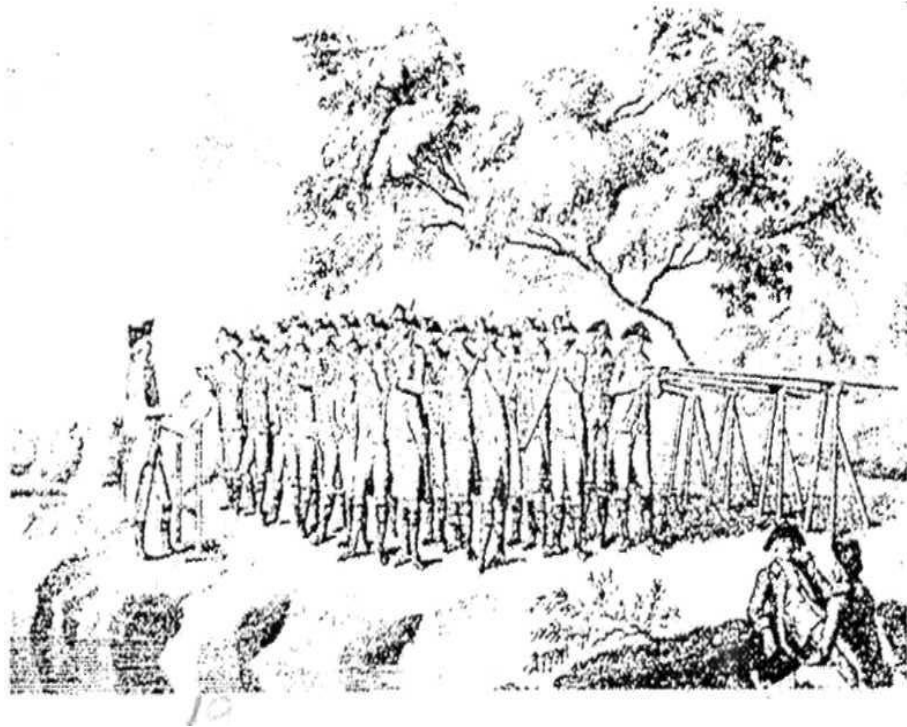


Рис. 2.8. Роговий оркестр Єкатери́ни ІІ, гравюра І.Nabholz, 1796.

Збереглися ноти рогової музики у двох збірках. Одна, маленького формату, під загальною назвою «Роговой музыки разные штучки и песенки» містить 19 невеликих творів різних назв. Друга, більшого формату, складається з сюїти з дванадцяти народних пісень та увертюри до опери Мартіні «Cosa gaга». Всі ці музичні твори представлені у вигляді оркестрових партій для восьми рогів від G великої октави до G малої октави. Всі вони написані у двоголосому складі, за винятком деяких кадансів або одного останнього акорду, який має іноді три або чотири голоси. Ладотональність цих творів – G-dur або e-moll.

За манерою письма обидві збірки можна віднести до кінця XVIII століття. Оркестрові партії окремих рогів написані на п'ятилінійному папері. Спочатку такі партії для рогових інструментів записувались на одній лінійці і тільки кріпак, капельмейстер Сила Карелін наприкінці XVIII століття ввів п'ятилінійну нотацію. Крім того, оперу Мартіні «Cosa gara», увертюра до якої є в другій збірці, написано у 1786 році. Автор її прибув до України в 1788 році і ще повинен був пройти певний час для того, щоб ця опера стала відомою /про її велику популярність свідчить до речі той факт, що увертюра подається без імені композитора/. Це чытко вказує на те, що збірки датуються 90-ми роками XVIII століття.

Перша збірка складається з 19-ти маленьких п'єс різної тривалості – від восьми до тридцяти тактів. В оркестровій партії рога Н є ще № 20 і 21, а в партії рога G є всього сімнадцять номерів. Деякі з цих п'єс мають певні назви, в інших лише визначаються темпи. №13 не має ніяких визначень /темпові позначення в оркестрових рогових партіях збігаються не завжди/. Наводимо повний список цих творів:

10. Marche.
11. Grave /вступ/; Andantino.
12. Allegretto /в партії рога D-Andante/.
13. Adagio – Air de chasse.
14. Allegro – Marche.
15. Andantino /в партії рога E-Andante/.
16. Air Russo.
17. Andantio /в партії рогів G, A, H-Andante/.
18. Allegretto.
19. Marche.
11. Allegro – Air de chasse.
12. Allegretto – Allemande.
13. –

14. Menuetto.

15. Andantion.

Allegretto.

Рондо.

Andante.

Andantino.

Увертюра до опери «Cosa гага» під час перекладу для рогового оркестру зазнала досить великих змін порівняно з її оригіналом. В оркестрових партіях для рогів її подано неповністю, лише в 79 тактах. Тому складається враження, що капельмейстер, перекладаючи увертюру, скористався першим повним кадансовим квартсекстакордом, до якого вдався, щоб закінчити твір, додавши до нього ще кілька тонічних акордів. Увертюра транспонована з C-dur у G-dur, її перенесено на півтори октави нижче, написано в двоголосому викладі, у той час як в оригіналі названий у переважно триголосий виклад. Для прикладу кілька тактів її оригіналу та клавіру з партитури для рогового оркестру:



## 2.5. НАЦІОНАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ РОГОВОЇ МУЗИКИ

Ще в доісторичні часи люди навчилися виготовляти труби з рогів вбитих на полюванні тварин, сухого очерету, дерева. Голосний звук, що його відтворював ріг, служив сигналом на війні, на полюванні, під час релігійних обрядів язичного культу давньої людини. Але найчастіше, вже з глибокої давнини, труби почали виготовляти з бронзи; таким чином, навіть у розкопках бронзового віку знаходимо металеві труби первісної людини. Спочатку їх виготовляли, імітуючи форму природних рогів, а згодом їм уже надавали різними способами вигнутих, пізніше випрямлених форм.

Пройшовши етапи еволюції, труби в наш час досить повно представлені у симфонічному оркестрі.

Розглядаючи докладніше форми труб у їх становленні й розвитку, з'ясуємо які з цих форм труб потрапили до території теперішньої України, за яких історичних обставин відбувалась така еволюція.

У стародавні часи на Русі широко використовувались роги буйвола /тура/, які слід вважати найдавнішими «зы» слов'янських труб.

Свідчення гри на рогах знаходимо в народних билинах і піснях. Так, наприклад, в билині про Василя Окулевича говориться:

*«Уж я смолоду охотника былъ коров пасти,  
Я охотникъ былъ играть во турей рогъ.  
Поиграть-ли мнѣ при скорой при смертушки!..  
Как онъ первой разъ-то затрубилъ во турей рогъ,  
Да и высокіи-то горы пошаталиси».*

Пастухи на Русі були постійними носіями і поширювачами гри на рогах та на рожках і свідченням цьому є те, що герой билини навчився грати «во турей рогъ», коли ще був пастухом.

У Чернігівській губернії пастушкові роги досить часто виготовлялись за формою натуральних тваринних рогів, а також з дерева, обкладеного зовні корою берези. Така імітація давнього натурального рогу була поширеною з-за браку природного матеріалу. Ріжок, зображений на рисунку 24, має довжину 40 см, діаметр розтрубу 0,055 м; чотири отвори для пальців дозволяють відтворювати мелодію в інтервалі давніх пісень – квінтів. Амбушюрної чашечки /мундштука/ немає: губи виконавця вкладаються прямо у вузький кінець інструмента. У даному екземплярі прилаштована кришечка з берези, яку призначено тільки для закриття мундштука від пилу, коли вже на інструменті не грають. Під час гри ця кришечка відгинається вбік. Через недосконалість



такого музичного «зряддя» і його первісного мундштука – амбушюра, з великим затрудненням відтворювали лише кілька нот:

Протоієрей Дм. Разумовський у працях 1-го Археологічного з'їзду у квітні 1869 року пише, що «пастуший рожокъ дѣлался изъ рога животного». Але зрештою й сама назва «рожок» свідчить про походження його від слова ріг, тільки у зменшеній формі, подібно до того, як західноєвропейський «corn» став основою появи зменшеної форм «cornet».



Рис. 2.9. Ріжок

У словнику П. Беринди ХУПст. /1627/ слово ріг перекладається: «крѣпость, сила, всего войска ушикованье»; там же: «рогъ христіанский – ушикованое войско христіанское до бою». У «Великоросійскомъ словаре конц. XVI – нач. XVII века» слово ріг також перекладається в його основному значенні, тобто як сила, фортеця; однак у слові орган / «въ писаній перечется сосудъ гудебный, якоже суть сія: труба, свирль, рогъ, тимпаны, кимвалы»/ ми зустрічаємо цю назву в її спеціальному значенні музичний інструмент.

В описі «жартівливого походу» 1714 року на весіллі князя – отця М. Зотова подається перелік слов'янських народних інструментів: «пять роговъ большихъ, да два почтовыхъ рожка... три трубы, три артилерійськіе рога, три пастушьихъ рога, да три егерскихъ».

У «Сборнике лицевомъ» XVIII ст., який належав П. Овчинникову, зображено «спокусу преподобного Ісаакія». Між фігурами граючих на різних інструментах і танцюючих біля нього бісів, чимало з них грають на рогах і трубах, зовнішній вигляд яких нагадує тваринні роги. В оригіналі роги замальовані жовтою фарбою, з червоними обідками /на малюнку їх затушовано/. Дерев'яні інструменти замальовано жовтим, червоним, синім і чорним кольорами.

Історичні свідчення давньослов'янської літератури про виконавців на трубах, про їхню гру в оркестрах під час урочистостей досить переконливі (рис. 2.10).

Про використання труб у різних громадських урочистостях можна робити висновок, беручи до уваги відписку в Посольський указ Астраханського воєводи князя Лобанова-Ростовського про кримського царевича Мурата Гірея, який прибув до Астрахані у жовтні 1586 року.

Перші відомості про труби в давній літописній літературі Київської Русі відносяться до XI століття /літопис Нестора «трубы, скоморохи, гусли и русолья»/, однак є і давніші згадки про труби датовані VI століттям, однак для слов'янського побуту вони не характерні.

Про спеціальне військове призначення труби згадується у XII столітті: в 1151 році, під час облоги Києва князями Георгієм Суздальським і Данилом Галицьким, у їх війську вже були труби і бубни, а київський літописець /за Соловецькому списком/ описує, що під час облоги Києва «... видьвше же се воеводы великаго полка, яко прыиде имъ уже помощь Божья, и наполнишася духа храбра, и вструбиша воя ихъ въ ратныя трубы, и въ сурны во многия, и удариша въ накры, нстьъ подающе и протчимъ полкамъ всъмъ, да готовятся скоро».



Рис. 2.10. «Спокуса преподобного Исаакія»

Літописець А. Висковатов пише: «Наружный видъ трубъ со временъ ихъ первоначального введенія въ словянскій военный бытъ въ подробности неизвѣстнъ, но, соображаясь съ трубами, существовавшими въ разныя времена у прочихъ европейскихъ народовъ, и съ некоторыми изображениями, сохранившимися на памятникахъ отечественной старины, должно полагать, что сперва оны были совсемъ прямыя, безъ изгибовъ или кольнъ. Въ послѣдствіи трубы делались изъ трехъ кольнъ, въ равномъ другъ отъ друга розстояніи расположенныхъ и скрыпленныхъ поперечными перемичками».

В одному з екземплярів «требника» XVIII ст. який містить список давнини, знаходимо вміщені питання й відповіді, що також свідчать про

використання труби і скоморохами. Запитував священник: «Слушаль еси скомороховъ или гусельников, или пель пьсни бьсовския, или слушаль еси иныхъ поющихъ?» Відповідає той, хто кається: «Согрьшихъ въ сладость, слушаю гудения гуслей и органовъ, и трубъ, и всякого скоморошества, бьсовскаго неистовства и за то имъ мзду давать».

Відомий дослідник Афанасьєв описує старовинну лубочну картину з поясненням: «...и рече грешнику сатана: любилъ еси въ мире различныя потьхи, игры; приведите же ему трубачей! Бьсы же начаше ему въ уши трубить въ трубы огненные; тогда изъ ушей, изъ очей, изъ ноздрей пройдетъ сквозь пламень огненный».

Відомі ще давніші згадки про труби, які датуються VI століттям, але для слов'янського побуту вони не характерні: візантійський дослідник Ософілакт Симокатський пише, що приблизно 591 року «... царскимъ телохранителямъ попалося трое словьянъ не имевшихъ при себе, никакого оружия но только кивары... Они говорили: кивары имьемъ при себе для того, что необыкли носиться зъ оружиемъ... играемъ на литрахъ, потому что не умемъ играть на трубахъ» (рис. 2.11).

Ріжок пастухів, який майже нічим не відрізнявся в різних країнах, мав свої особливі ознаки і у Київській Русі. Довжиною він дорівнював майже шостій частині німецького селянського пастушкового рогу; мав від п'яти до семи ігрових отворів, один внизу для великого пальця, нагадував більше «цинк», аніж ріг, виготовлявся з дерева, мав мундштук зверху штучно обвитий лубом. «Звук його – досить сильний, пронизливий і той, хто мав здорові селянські легені, міг багато дечого видобути з нього, – писав Я.Штелін, – чути його далеко, ледь не за цілу милю».

Цей інструмент використовували і на кораблях для супроводу співу гребців, що давало можливість підтримувати обраний ритм і не збиватися з нього.

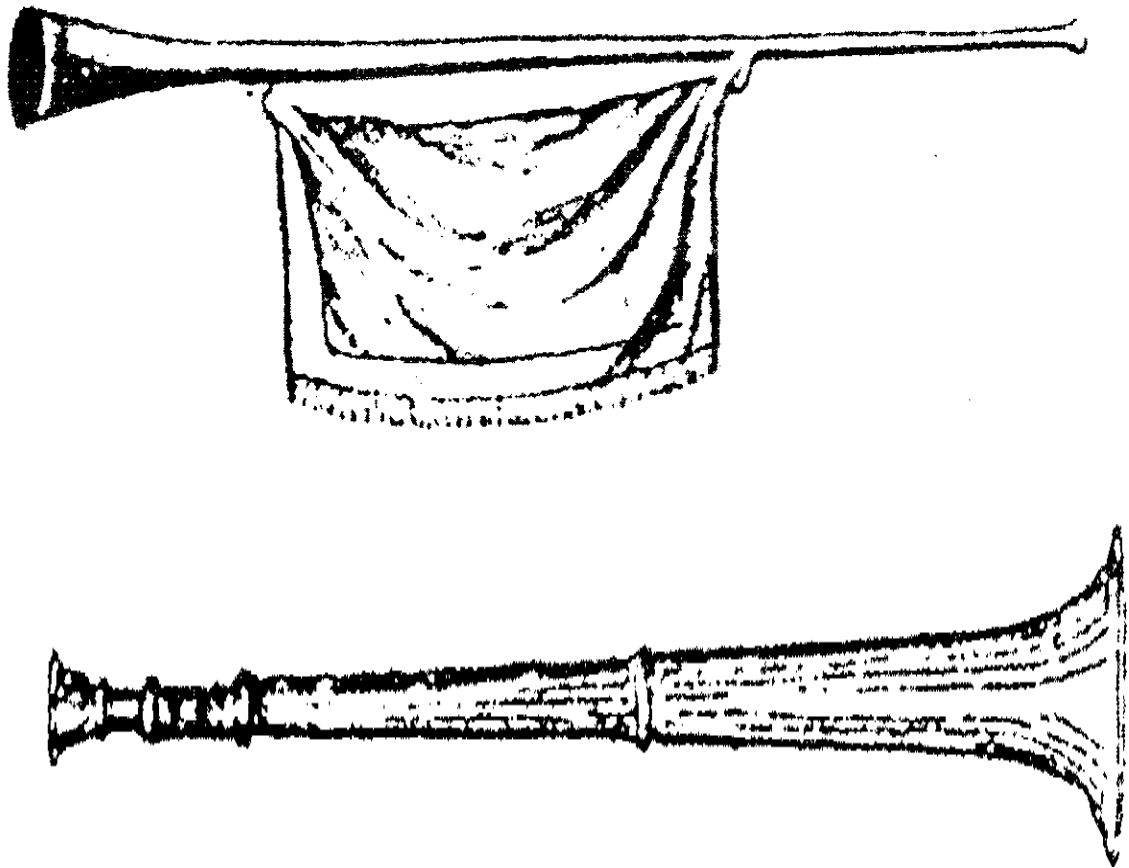


Рис. 2.11. Види труб

Звісно, були й виконавці на цьому, по суті грубому, примітивному інструменті, які досить професійно володіли ним, відтворюючи м'які оксамитові звуки, виконуючи ті мелодії, що їм наспівували.

Дудка або свиріль є зразком давніх інструментів у народній слов'янській музиці. Її походження не з'ясоване: вважають, що походить вона з Греції, або з Єгипту, бо на міських руїнах цих країн, особливо на посуді, монетах трапляються її зображення. На картинах жертвоприношення зображувався юнак з надутими щоками, який грає на двох тростинних дудках, тримаючи в одній руці одну дудку, а в другій – іншу.

Слов'янська дудка також утворена з двох тростинних або очеретяних трубок: з однієї тонкої і з другої товстої, які ще різняться й інтервалами – терцією, квартою, квінтою і навіть октавою. Інколи їх виготовляли однаковими

за діаметром і вони звучали в унісон. Обидві мають по три ігрові отвори, під час гри складається враження гри двох виконавців.

Розуміємо, що на такому подвійному інструменті нічого серйозного неможливо зіграти, окрім хіба що простих мелодій на зразок старовинних пісень і танців. Однак звучання дудки було досить дзвінким, її повністю вистачало для веселих сільських гулянь, під час яких вона часто використовувалась.

Волинка – інструмент, який посів останнє місце у слов'янській музиці. Вона досить проста, являє собою не що інше як «гудячий мішок», бо складається з свинячого або телячого капшука і двох, рідше трьох, тростинних дудок. Її тонкі трубки відтворюють світлі приємні звуки.

Мисливський ріг. Виготовлявся з дерева чи рогу тварини. Пізніше його виготовляли з міді, довжиною до 2-2,5 метрів, зверху його діаметр був невеликий, а донизу значно збільшувався. Верхній кінець рогу був трохи зігнутий, до нього прилаштовували мундштук. Такий ріг не мав ніяких ігрових отворів, він продукував лише два тони: один – верхньої октави, другий – нижньої. Роги такого типу використовувались тільки під час полювань. Оскільки популярними були великі собачі полювання, то були змушені використовувати кілька «зігранців» на тих рогах, які були різними за величиною, отже, й різними за інтонаційним звучанням. На таких рогах можна було виконувати різні музичні твори, але для цього потрібно було залучити не менше 30-50 виконавців. М. Привалов у своїй праці «Музыкальные духовые инструменты русскаго народа» так описує історію виникнення рогових оркестрів: «... Рога сей дьлаются величиною отъ 3-х дюймовъ до 9-ти футъ. Малых можетъ иметь человекъ до пяти, держа между пальцевъ на которыхъ не более какъ по одному. Вообщее всь сей рога подобраны и раздълены на полные и половинные тоны. Главное искусство въ сей музыкъ состоитъ въ сохранении вѣрности такта, ибо въ продолжение цѣлого концерта зостається иногда через 120 тактовъ произвести только одинъ тонъ въ 16-ю или 32-ю долю четверти

такта продолжающихся, почему и названа она иностранцами рабской музыки; и въ существъ своемъ это есть ни что иное, какъ большой натуральный органъ, имѣвший однако несравненно большие первобытности, чѣмъ искусственный».

## **2.6. ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ**

1. Витоки становлення національного стилю у професіональній музиці.
2. Оркестр рогової музики Таврійського палацу 1793 року.
3. Генезис рогового оркестру на Русі.
4. Роговий оркестр С. Нарішкіна.
5. Роговий оркестр Кирила Розумовського
6. Характеристика збірок Ф. Вадковського.
7. Перші історичні свідчення про роговий музичний інструментарій.
8. Роговий інструментарій у наукових працях XVI–XVIII ст.
9. Історичні свідчення давньослов'янської літератури про виконавців на трубах.
10. Військові труби на Русі.

## **ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ**

- 1 У кріпацьких оркестрах, ансамблях XVII–XVIII ст. переважав:
  - а) лірико-побутовий репертуар; б) композиції та аранжування Мареша, Лау, Сарті, Кареліна; в) репертуар німецьких композиторів; г) репертуар французьких композиторів.
- 2 Рогова музика, що ширилася на Русі понад 40 років мала право звучати на великих дійствах та урочистостях?
  - а) – так; б) – ні.
- 3 Які причини припинення активного існування рогової музики в 30-х роках XIX ст.:

а) обмеженість фінансування; б) значна самостійність музикантів;  
в) складна техніка виконання творів; г) жорстокі умови придворного життя.

4 Рогова музика на українську музичну культуру мала:

а) незначний вплив; б) дуже великий вплив; г) жодного впливу.

5 Для музиканта рогового оркестру найважливішим був:

а) правильний відлік пауз; б) знання нот; в) наявність власного інструменту.

6 Хто з капельмейстерів оркестру рогової музики увів п'ятилінійну нотацію:

а) Йоган Мареш; б) Карел фон Лау; в) Сила Дементій Карелін.

7 Завдяки якому відомому валторністу-віртуозу «зазвучав» оркестр рогової музики гетьмана Кирила Розумовського:

а) Йогану Марешу; б) Карелу фон Лау; в) Силі Дементію Кареліну.

8 Про військове призначення труби згадується у:

а) Початковому літописі; б) «Повісті минулих літ»; в) «Слові о полку Ігоревім»; г) Галицько-Волинському літописі.



## РОЗДІЛ III. МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ЦЕХИ

### 3.1. ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ЦЕХОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРАЦІ В УКРАЇНІ

Спільні форми виконавства започаткувались у прадавні часи, ще в докласовому суспільстві. Аналізуючи їх генезу, можна зробити висновок, що спільне інструментальне виконавство – це процес художньо-мистецького життя суспільства, який був притаманний усім народам. Кожен етнос, з розвитком інтелектуального й матеріального виробництва засобів відтворення звуків /музичного інструментарію/, досягав різного рівня виконавської майстерності.

Межа XVI-XVII століть у дослідженнях фахівців-інструментознавців /К. Вертков, І. Благодатов, І. Барсова, Б. Струве, Д. Рогаль-Левицький, І. Ямпольський та інші/ позначена початком історії оркестрової музики. Ще й дотепер існуючі інструментальні колективи не змогли увібрати в себе дефініцію оркестрового колективу через випадковість добору музичного інструментарію. Композитори не писали музики для якогось загально-прийнятого, стабільного складу інструментів /його ще не існувало/. Тому цілком стає зрозумілим надпис на титульних листах партитур тих давніх часів: «buone dacantare et suonare» /«придатні для співу та гри»/. Більше того, випадковий набір інструментів «програмувався» самим автором: «per ogni sortid instrument» /«для будь-яких інструментів»/.

Становлення і розвиток духового музичного інструментарію пов'язані з загальним процесом розвитку європейської музичної культури. Його зародження, як бачимо, сягає сивої давнини. Однак кристалізація самобутніх національних рис інструментального мистецтва починається у сповнену героїзму епоху визвольних рухів XVI–XVIII ст., коли в народній практиці музикування склались усталені норми піснетворення, виробились своєрідні прикмети стилю. Різноманітні жанри народної музичної творчості – пісня,

танець, дума – стають життєдайною основою розвитку української професійної інструментальної музики, в тому числі й духової.

До суттєвих чинників становлення музичного духового інструментарію слід також віднести формування нових жанрів /передусім опери і симфонії/, утвердження нового гомофонно-гармонійного складу, небувалий розквіт віртуозного інструментального виконавства, інструментальні реформи /головним чином духових інструментів/ ХІХ століття. Як засвідчує наше дослідження, виникнення і становлення музичного духового інструментарію – це закономірний процес еволюції української художньої культури, який спричинився до генези інструментального виконавства, з часом і до оркестрового.

Цеховий лад в Україні, як і українське ремісництво, досліджене неповно. Літописи князівських і козацьких часів та українські історичні джерела до другої половини ХІХ століття зовсім не містять інформації про ремісництво. Пам'ятки права (Руська Правда, Литовський Статут, грамоти великих князів литовських, королів польських та їх урядовців, польських і українських панів, українських гетьманів, козацьких старшин, архімандритів і єпископів) визначали ремісництво, як виробничу чи як окрему суспільно-правову групу. Такі визначення, а також археологічно-побутові пам'ятки свідчать про те, що ремісництво в Україні було численним й економічно значним прошарком від передісторичних і найдавніших князівських часів до новіших. З тих часів відомі численні ремісничі організації, які провадили не тільки професійно-економічну, але й культурно-просвітницьку діяльність. Ремісничі організації тісно взаємодіяли з церквою, яка переважно керувала тоді просвітництвом населення. Такий зв'язок та культурно-мистецьке значення українського ремісництва є у описі побуту ченця Климентія, написаному в 30-40-х роках ХVІІ ст. В інших народів подібних досліджень на той час не було.

Це свідчить про те, що ремісничі професії в Україні мали протягом ХVІІ ст. значне народне, господарське та культурне значення. Водночас

козацько-старшинські письменники XVII століття про ремісництво не згадують, а знаходимо детальний опис тільки у свідченнях ченців. Козацька старшина того часу культивувала закордонне ремісниче й мануфактурне виробництво, а чернецтво ж, надто дрібні монастирі, не стали на цей шлях, підтримуючи тісний зв'язок зі своїм українським ремісничим виробництвом. Такий зв'язок чернечого господарства зі своїм українським ремісництвом існував до часів Катерини II, коли секуляризація чернечих маєтностей знищила господарську самостійність чернецтва. Тоді ж старшина остаточно закріпачує селянство, перебираючи від нього потрібну для себе ремісничо-технічну силу.

Розвиток капіталістичної індустрії, особливо залізо-вугільної й текстильної, у Західній Європі протягом першої половини XIX ст. ще більше погіршив економічний стан ремісництва. Його самостійне організаційне буття загалом було припинене. Можна вважати, що утворення численних індустриально-виробничих закладів вплинуло на поширення в історичних дослідженнях першої половини XIX ст. ідей первісного господарського колективізму. Перенесена в Україну без відповідних господарсько-організаційних умов (важка й легка індустрія почали тут розвиватися з запізненням на півстоліття, порівняно з Західною Європою – в останню чверть XIX століття), ця теорія набуває замість соціально-економічного, переважно соціально-етичного змісту. Увага головним чином зверталась на «общину» і на братську організацію громадського життя народних верств у минулому і тільки незначною мірою на господарську діяльність колективних, спілкових виробничо-ремісничих закладів.

Українські історики починають виявляти братські цехові організації в 40-х роках XIX століття. 1841 року видрукувано невеличку статтю проф. Максимовича в збірнику «Кієвлянинь» – «О памятникахъ Луцкаго Крестовоздвиженскаго братства». Тоді ж львівський історик Зубрицький написав історію Львівського братства, що засвідчує акад. М. Грушевський. Системно вивчати українські братства розпочинали організовані в Києві й Вільнюсі

археографічні комісії. У 1843 р. віленська комісія серед інших матеріалів видрукувала статuti братств і цехів білоруських<sup>8</sup>. Київська комісія видрукувала в 1845 році – акти Луцького братства, в 1846 році – акти Київського Богоявленського братства, в 1852 році – акти Львівського братства, а 1859 року – акти інших братств Правобережної України<sup>9</sup>. Одночасно ця організація зацікавила й російських істориків. Історію Львівського братства, яку Зубрицький склав на початку 40-х років, видрукувано у «Журналі Министерства Народного Просвещения» року 1849.

Важливим було й те, що російська історична критика 1845 р.-визначила перші українські друки братських актів, як перелік в українській історіографії: після опису воєнних і політичних змагань козаків з поляками, татарами й турками українські історики робили спроби висвітлити внутрішній побут українського народу, який на протязі кількох віків зберігав такий же первісний уклад, який був подібний до первісного змісту російського народу, якого останній змінив, а може і перекрутив.

Таким чином, дослідницька робота українських (і білоруських) істориків над виявленням своїх братських і цехових організацій, змушена була служити російському громадянству та разом доводити первісну культурну, а не лише політичну, спорідненість двох (чи трьох) слов'янських народів. Отож, українсько-білоруським дослідженням відразу надавався російський соціально-політичний зміст.

Ставлячи питання про походження братств, російський критик вдався до кількох припущень: приклад європейських лицарських орденів, побіжні вияви добродійності, вплив козацтва, цехових організацій. Усіма цими припущеннями критик певною мірою заперечував свою попередню думку про

---

<sup>8</sup> «Собрание древних грамотъ и актовъ городовъ Вильны. Ковна, Трокъ, православныхъ монастырей, церквей, и по разнымъ предметамъ съ приложеніемъ грехъ литографированныхъ монаст.» (Вильно 1843)

<sup>9</sup> Памятники изданные Временною комиссією для разбора древнихъ актовъ. высочайше учрежденною при кievскомъ военномъ. подольскомъ и волынскомъ генераль-губернаторе. Т. I (Кіевъ, 1845). Т. II (Кіевъ 1846). Т. III (Кіевъ 1852). Т. IV (Кіевъ 1859).

спорідненість українських первісних громадсько-організаційних основ з російськими, бо російське громадянство не могло мати прикладу європейських орденів, впливу козацтва, цехів, а необґрунтовані бажання надто універсальні, щоб вважати їх за властиві самому лиш первісному слов'янству.

У середині 50 років ХІХ ст., ще за десять років після того як постала ця проблема, спробу пов'язати російські братчини з українськими й білоруськими братствами зробив найвидатніший на той час історик Соловйов, який за первісну громадську організацію, що з неї виникли братства, вважає братчини, відомі й поширені серед росіян з князівських часів. Вони походили від погансько-культових обрядів і були спільними для всіх слов'ян. Тому Соловйов вважає медоваріння, обіди основними властивості братств, всі інші – побічними й такими, що виникали в умовах суспільно-політичного побуту України й Литви ХVІ–ХVІІ століть.

Цех класичного зразка був самостійною організацією ремісників. Щодо ремісничої організації праці, то кожен цех діяв майже самостійно й окремо. За часів розквіту німецьких цехів у їхній компетенції перебувала загальноєкономічна політика німецьких міст. У Польщі такий цеховий лад натрапляв на великий опір з боку шляхти.

Однак з допомогою королівської влади і католицької церкви польські цехи зберегли свою компетенцію в ремісничих організаційних стосунках. Чималою мірою їм належала й організація ринку. Такі ж права цехи мали і в Україні, проте їх залежність від органів так званої королівської зверхності – воєвод, старост, а пізніше і козащини (полковників та сотників) була більшою, ніж у самій Польщі.

### **3.2. ЦЕХОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ**

Становище цехових організацій на Лівобережній Україні змінилося в 1785 р. З 1783 року Лівобережну Україну позбавлено автономії й

адміністративно переконструйовано за загальноросійськими зразками. У 1785 році видано «Городовое Положеніє». Пункти: 120, 121, 122, 123 у ньому декларували загальнообов'язковий цеховий устрій. Відтоді цехи на Лівобережній Україні підпорядковано загальноросійським правовим нормам. На Правобережжі сталося це тільки у 1840 році, коли чинні тут форми польського й литовського права були скасовані й замінені загальноросійськими. Отож, період історії цехового устрою в Україні від другої половини XVII в. до першої половини XIX ст. одночасно поєднував у собі дві формації. Одна характеризувалась повною адміністративною автономністю цехів, друга підлягала загально адміністративним органам, обмежувалась у промислово-економічних правах.

У 1799 видано «Уставъ Цеховъ», яким повністю скасовувався автономний устрій цехів, їхня виборна адміністрація. Цех ставав органом урядового догляду за тим, як майстри виконують фіскові й ремісничі повинності. «Уставъ Цеховъ» став чинним правом ремісництва в Україні до 1852 року. Ми розглянемо лише ті його принципові засади, якими охоплювались обидва ці законоположення і які стосувались організації праці. Обидва «законоположення» визначають учнів і підмайстрів, як наймані сили майстра, а не як «категорії» цеху. «Ремесленное Положеніє» ще ставить за обов'язок<sup>10</sup> майстрові вписати учня в книгу перед управними старшинами, хоча надає цьому вписанню формального значення, бо разом з цим вимагає від майстра, щоб той визначав умови праці учнів при двох свідках. «Уставъ Цеховъ» наказує записувати учня як маклера. Те ж саме стосувалось і підмайстрів. «Ремесленное Положеніє» санкціонує організацію підмайстрів типу «цехової господи» західноруських або краківських цехів. Наближаючи підмайстрів до становища найманих робітників, «Ремесленное Положеніє» разом з тим надає й нового статусу «господі», як організації

---

<sup>10</sup> Докладна аналіза «Ремесленного Положенія 1785 г.» «Устав цеховъ 1799 г.». Див. Федоровъ А. «Промысловое ученичество» . Одесса. 1892 р.; Симолинъ А. «Договор промысловаго ученичества» . Казань. 1911 р.

найманих робітників окремих майстрів, а не складової частини автономного цеху.

«Ремесленное Положеніє» в цілій низці пунктів фіксує економічні взаємини майстрів, підмайстрів і учнів, переносячи їх з компетенції автономічного цехового уряду до компетенції державних адміністративно-судових органів. Таким чином, «Ремесленное Положеніє» 1785 року механічно поєднує всі попередні цехові правила регламентації праці з уже новими і вільнішими капіталістичними взаєминами підприємців і робітників, притому останні набували реальної ваги, тоді як за першими зберігалась суто формальна функція.

У «Ремесленномъ Положеніи» цехове учнівство відтіснялось на задній план, перше ж місце відводилось підмайстрові з його організацією. Підмайстер і учень у деяких правилах ставляться поруч. Самостійна праця однакової мірі заборонялась і учневі і підмайстрові, для них однотипно регламентувалася заробітна плата, встановлювався трирічний термін учнівства і такий же термін стажування. Цим порушувались давні норми цехової організації за якими індивідуалізувався цей процес, залежно від цілої низки здібностей учня й підмайстра. «Ремесленное Положеніє» вносило новітні норми і новітній дух у цехову організацію праці, однак зберігало у повній силі організацію майстрів, залишаючи в їх компетенції пристосування нових економічних завдань ремісництва до традиційних внутрішніх конструктивних сил цеху. Зовнішню ремісничу організацію змінено лише частково. «Ремесленное Положеніє» виступало частиною «Городового Положенія», цехи залишались близькими до купецьких гільдій, зберігали статус складового елемента в загальноміському урядуванні, хоч і відтіснялись на задній план, порівняно з купецтвом. Їх спроможність у фінансово-економічній структурі міста укладач «Ремесленнаго Положенія» вважав реальним фактом і ремісничу організацію визначав як неодмінну складову частину загальноміської організації. Але статус ремісничої організації у загальній міській організації виявився новим. Цех, як організація

ремесел, безпосередньо вже не входив до системи міського урядування. Він підпорядковувався «Ремесленній Управі», яка об'єднувала всі цехи і забезпечувала стосунки міської організації з організаціями окремих ремесел.

«Ремесленна Управа» – службовий адміністративно-фінансовий орган, який координував накази міського уряду й виконавчі сили ремісничих організацій. Отож, організація ремісництва, як «організація праці» у «Положенні» 1785 р. не мала однозначних форм і була механічним сполученням двох різних, обопільно суперечних принципів організації.

У економічне життя, окрім деструкції, така організація нічого нового не змогла внести. Тому через 14 років кодексовано це «законоположення» – «Уставъ Цеховъ».

В «Уставі» чітко сформульована ідея організації дрібних промисловців, яка повинна не тільки не суперечити фабрично-заводській промисловості, але й допомагати їй.

Сама ремісничая майстерня стала ремісничою «фабрикою в малій степені». Тільки розмір виробництва і сфера поширення економічних зв'язків майстерні відрізняли її від фабрики. Майстерня класичної цехової системи була культурно-просвітницькою й технічно-економічною установою. Майстерня «Устава Цеховъ» стала виключно промисловим підприємством, яке надавало його власникові економічну вигоду – від фізичної праці не «машинами», а ручним приладдям.

### **3.3. ЦЕХОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ПРАВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ**

На Правобережній Україні цехи до 1840 року діяли на основі цехових статутів, які зберігались ще за польських часів від державного уряду. Ці статuti мали однакові основні положення, близькі до класичного зразкового цехового устрою. Такій схожості сприяло те, що цехові статuti були скопійовані зі статутів цехів Кам'янця-Подільського, Луцького. Так статут цеху Лятичівських



музик 1787 року запозичено з Кам'янець-Подільського цехового статуту. Статут Брусилівського музичного цеху взято зі статуту Луцького братства.

Статутами встановлювались лише принципів, стосовно учнів, дії: накази послуху цехмістра, шанування його родини; заборона понеділкування; необхідність своєї організації, яку очолював «товариш». Труднощі полягали в тому, що ще не ставши найманими робітниками, майстри зберігали традиційне становище складового елемента цеху. Статути встановлювали тільки обов'язковий запис у цеху не пізніше двох тижнів після того, як цехмістер приймав його в науку та визвілку його в підмайстри. Такі положення Лятичівського музичного цеху характерні і для цехів інших міст – не тільки державних, а й приватновласницьких.

У приватновласницьких цехах (Чурилівських 1765-1783 рр., Городокських 1773-1779 рр., Смотрицькому 1787 р., Брусилівському 1743 р.) регламентувалося найбільше цехове учнівство. Учні обов'язково вписувалися й виписувалися з цеху, до того ж давали свої або майстрові грошові та натуральні вклади. Про підмайстрів вказано тільки у статуті Чурилівських цехів і тільки статут музичного цеху дозволяв учневі, закінчивши науку, відразу стати майстром.

Практика «вендровки» учнів застерігалася в статутах приватновласницьких цехів. У Чурилівських цехах майстер, який приймав до себе «вендровного» підмайстра, повинен був оповістити про це цехмістра, заплативши до цехової скриньки один злотий, а цехмістрові – дванадцять грошів.

У своїй організації праці приватновласницькі цехи керувалися вимогами напівнатуральної господарської системи, яка була досить близькою до тієї, що склалася за давнього феодально-економічного ладу. Тому цехи яскравіше відображали форми саме цехової організації праці. До їх складу входили учні й майстри – два первісні елементи цехового ладу. Підмайстри ж були менш помітні. Праця організовувалася на персонально примусових основах і особистій регламентації у ній кожного члена цеху.

Особливе місце серед цехових приватновласницьких ремісницьких організацій мали цехи містечка Миньківці, Кам'янець-Подільського повіту. У завершеній формі зорганізував міський і цеховий лад у Миньківцях польський дідич Гнат Мархоцький наприкінці XIX століття. Миньковецький цеховий статут докладно нормував становище підмайстрів та учнів. На першому місці стояло учнівство. Встановлювався термін учнівства – 3-4 роки, платня за навчання – 60-80 злотих, що в інших тодішніх цехових організаціях України траплялось рідко. Забезпечення швидкого та якісного навчання для хлопця – головне, чого вимагали цехові правила. Пиятику, тощо під час уписування та «визвілку» учня заборонялася. Характер учнівства та його регламентація за Статутом миньковецьких цехів своїми формами близькі до класичних цехових зразків, хоча мали дещо інші засади, особливо стосовно правил Статуту підмайстрів.

Ці правила встановлювали порядок «вендровки» підмайстрів: заборонялося примушувати до «вендровки» своїх підмайстрів і дозволялось приймати чужих «вендровних» підмайстрів. Підмайстер мав право вибирати собі майстра. Заборонено порушувати дисципліну, «понеділкувати», ночувати «не вдома» (в майстра); заборонено, змовившись, підвищувати ціну, пиячити під час різних цехових церемоній; спеціально заборонено укладати братства. Підмайстрів зобов'язували бути на цехових квартальних сходках. Нарешті, майстрові дозволялось приймати в науку хлопців і брати до роботи челядників у будь-якій кількості. Таким чином, майстер, як і в «Уставе Цеховь», виступав у ролі невеличкого промисловця. Мотивувалося це потребою утримувати й далі поширювати цехи м. Миньківці.

Миньковецький цеховий статут, прийнятий ще феодальними нормами, багато в чому нагадував класичні цехові статути. Його регламентація всередині цехових взаємин зорієнтована на збільшення промислових вигод, а тому відображала тенденцію пристосування цехового статуту до нових форм економічного життя. Збільшення числа цехових, залучення до них «вендрую-

чих», намагання не втратити своїх підмайстрів, якнайшвидше навчати учнів, застереження майстрів від марнотратства, пиятик, нарешті, обмеження цехів, які, пильнуючи свої вигоди, підвищували ціни, – все це мало примножити прибутки Миньковецького маєтку, розвивати його господарську міць. Тим-то Миньковецькі цехи своїми нормативними тенденціями формально наближалися до *magisteriumiv*. Їх своєрідність полягала, зокрема, в тому, що *magisterium*'у раннього Середньовіччя, будучи частиною двору, розвинулися з двірської організації ремісництва переважно для того, щоб протидіяти ринковій конкуренції. Миньковецькі ж цехи деградували з цехів до організації магістратного типу в зв'язку з економічним підупадом Правобережної України кінця XVII і початку XIX століття. Головне їх завдання полягало у тому, щоб використати ринкову конкуренцію для вигоди, в основному, панського двору. Освічений польський діяч використовував економічний регрес сусідніх територій, економічно й навіть політично відмежовувався від них і діяв на підставах своєї патримоніальної економічної зверхності, що мало «дифузувати» найздоровіші сили з сусідніх територій на користь і вигоду своєї власної.

Порівнюючи конструктивні форми Миньковецької ремісничої організації й «Устава Цеховь», бачимо, що основні їх принципи мало чим відрізнялися один від одного. Обидва правові положення надавали ремісництву промислового характеру, не обмежуючи його у ринковій сфері. Внутрішня організаційна конструкція Миньковецьких цехів, як і російських, після дії «Устава Цеховь» 1799 р. давала можливість миньковецькому панові використати власний промисел в інтересах приватного панського двору, а цареві Павлові – скоритись цим же в інтересах Всеросійського дворянського двору. За нових умов цехові організації, які склались за феодального ладу, наприкінці своєї історії опинилися в смузі неофеодальних промислово-капіталістичних, політично-економічних змагань польського шляхтича-магната й російського дворянина. Невипадково ця тотожність конструктивних принципів двох ремісничих організацій сформувалась на основі двох різних правових систем:

польсько-литовської на Правобережній Україні й російської на Лівобережній. Спільне джерело, звідки запозичені організаційні форми, в обох випадках зосередилась у Західній Європі, де цеховий лад на той час руйнувався, вже виникали нові промислово-економічні стосунки й установи.

Усе ж немало власного, своєрідного, що мало вдовольнити економічні вимоги російсько-української території, внесли законодавці у нові норми ремісничої організації, які враховували інтереси самого ремісництва, навіть міста, брали до уваги тенденції економічного розвитку підвладної їм території.

Отож, організаційний стан цехів України у другій половині XVII і в першій половині XIX століття позначався підупадом цехової організації праці. Російська держава, як і приватні власники, намагалися використати цехи як промислові заклади, щоб повніше задовольнити потреби «сільської» території, сформованої на той час на засадах збіжжепродукційних. Цехи відривалися від міста. Ремісництво вступало у тісніший зв'язок з державною чи приватно-територіальною владою. Остання обмежувала їх фісково-поліційними обов'язками. Це ще більше послаблювало продуктивно-економічне становище цехів. Нарешті, вони стали державними фісковими, навіть потроху й поліційними органами, примусовими для промисловців-ремісників. Тоді ж втратили вони й будь-яке значення в організації праці.

Цех, як добровільне об'єднання майстрів-ремісників, зникав поволі, але не тільки через урядово-державні накази, а і через умови економічного розвитку території.

### 3.4. МУЗИЧНИЙ ПОБУТ УКРАЇНИ XVI-XIX СТОЛІТТЯ

Репертуар цехових музикантів складався з різноманітних інструментальних п'єс, що були традиційними в ритуалі певних народних звичаїв і обрядів. Серед них, можливо, виконувались і зразки, описані М. Грінченком у його розвідці «Українська народна інструментальна музика». «Ціла низка інструментальних мелодій супроводить народне весілля: тут і марші, які зустрічаються при різних весільних походах, тут і скрипкова мелодія, що награвється при прощанні молодої, вітальні мелодії гостям «на день добрий», чи інструментальне сповіщення перед хатою молодої, коли до неї приходить молодий зі своїм походом. Тут і спеціальні мелодії за вечерею в хаті молодої, коли у неї молодий з боярами, мелодії «при короваї» або «при вінку»<sup>11</sup>. Подібний перелік творів для обов'язкового виконання під час весільного обряду записано у Львівському статуті. Зокрема згадуються награвання «на вечерю» та «надобраніч», які обов'язково виконувались у певні дні гучних весіль, що тривали близько тижня.

У музичному побуті XVI–XIX століть поширилась танцювальна музика різних жанрів, зокрема українські народні танці й пісні-танці: гопак, метелиця, горлиця, зуб, санжарівка, третяк, гайдук, козачок, журавель, коломийка тощо. Більшість з названих танців, а також пісні-ігри або хороводи, які виконувались у супроводі інструментальної музики – хрещик, горюдуб – колоритно змальовані на сторінках «Енеїди» видатним знавцем історії, культури, побуту і мистецтва українського народу І. Котляревським. До репертуару цехових музикантів напевно входили і поширені в Україні танці інших народів: полька, краков'як, бариня, чардаш, полонез, кадрили та ін., які, до речі, звучали також у виставах «Вертепу»<sup>12</sup>. Деякі танцювальні мелодії та награви виконувались

---

<sup>11</sup> Грінченко М.О. Вибране. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С..56

<sup>12</sup> Там само.

окремими інструментами соло, інші – різними ансамблями, до складу яких найчастіше входили цимбали і скрипки. Вони згадуються в статуті Львівського музичного цеху та в гетьманському універсалі Стародубського музичного цеху від 1705 року, де зауважено, що до «веселої музики», тобто до інструментального ансамблю цехових музикантів входили скрипалі, цимбалісти, дудники.

Скрипалям і цимбалістам, як найбільш типовому угрупованню українських цехових музикантів, присвятив свій вірш «О музиках, меновите (а саме. – П.К.), о цимбалістах і скрипниках» український поет кінця XVII – початку XVIII ст. Климентій Зіновійв, який вважав, що музики працюють чесно, дотримуючись загальноприйнятих цехових звичаїв ремісників Середньовіччя. Поет схвалює їх ремесло, розкриває побут і основні функції музикантів<sup>13</sup>.

У добу Середньовіччя з'явилися різноманітні ремісничі цехи, що пов'язувалось із зародженням капіталістичних відносин у надрах феодалізму.

На Заході ремісничі об'єднання такого типу з'явилися вже в XI–XII ст., а в XIII–XIV ст. вони вже широко розвинулись. Цехи поширились по всій Польсько-Литовській державі, і на Лівобережній Україні. Одним з найбільш ранніх об'єднань музикантів у середньовічних містах Заходу було «Братство св. Миколи» (1288), засноване у Відні.

Українські братства утворювалися в тих містах, які мали магдебурзьке право, мали від литовських князів і польських королів грамоти на право «вільного самоврядування».

На Правобережжі до них належали Львів, Кам'янець-Подільський, Кременець, Житомир, Острог, Київ та ін., на Лівобережжі – Ніжин, Переяслав, Чернігів, Полтава, Гадяч, Стародуб і т. д. Українські міста одержали магдебурзьке право вже в XV–XVII ст.

---

<sup>13</sup> Зіновійв Климентій. Вірші. Приповісті посполиті. Київ : Наукова думка, 1971. С.13.

Історичні відомості виникнення різних ремісничих цехів в Україні датуються XV ст. Існування музичних цехів засвідчується документальними даними лише з кінця XVI ст. Спершу цехи виникали на Правобережжі, в Кам'янець-Подільському (1578 р.), Львові (1580 р.), містечку Степані на Волині (1614 р.), а потім на Лівобережній Україні: Полтаві (1662), Прилуках (1686), Стародуб і (1705), Ніжині (1780), Чернігові (1734), Літки (Літках) (1765), Харкові (1780).

Інколи музичний цех об'єднував музикантів цілого регіону, про що свідчить найдавніший документ з історії музичних цехів на Лівобережжі – «Універсал музикам на Задніпров'ї, організованим у цех наказом слухатись цехмістра Грицька Ілляшенка-Макушенка», виданий Богданом Хмельницьким у 1652 році в Чигирині 27 вересня<sup>14</sup>.

Універсал стосується українських народних музикантів, становить цікаву пам'ятку з історії української музичної культури: «Богдань Хмельницькій, гетмань зь Войскомъ Запорозкімь. Ознаймуемо симъ писаніємъ нашим кому о томъ видать належить і тотъ листъ нашъ оказанъ будетъ, меновите всимъ музикамъ на Заднепру будучимъ, и розказуемъ, абисте яко передь тимъ въ цеху томъ, которой осте учинили и цехмістра слухаючи, то єсть Грицька Ілляшенка, ни въ чомъ спротивни тому постановлена» не били и не отлучалися отъ онаго; чего всимъ полковшкомъ на Заднепрі будучимъ розказуемъ, абы гдебы-колвекъ, на сопротивляющихся вишменованый цехмістръ ускаржалъ, справедливость ченили и всего перестеригали, а мы онымъ тое в вічність отідаємо, де и повторе розказуемъ, иначей не было.

Дань сь Чигирина, дня 27 сентеврія року 1652. Богдань Хмельницькій, рука власная. І прито я угледивши, иж не барзе поблизу, жебимъ я самъ могль вшелякую пересторону межи вами учинить, теди я даю владзу Грицкови Макушенкові, цимбалісту, абись въ межи вами вшелякой порядокъ справоваль,

---

<sup>14</sup> Документа Богдана Хмельницкого / Упорядники І. Крип'якевич та І. Бутий. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1961. С. 275.

а непослушнаго позваляю скаратъ, прето абисте онаго во всем послушни были, яко мні самому».

Отже, універсал Богдана Хмельницького для музикантів «на Заднейру будучимъ» свідчить про те, що цей цех належав козацькій верхівці, а його члени – «цехмистру». Окрім того, універсал дає підстави стверджувати, що братства українських музикантів існували тут і раніше. Зокрема, промовистою з цього приводу виявилась фраза «абисте яко передъ темъ въ цеху томъ, которой-осте учинили...».

Цехи музикантів, як і інших ремісників, засновувались за різними грамотами, універсалами, привілеями польських королів і магнатів, верховних служителів православної, уніатської церкви та римсько-католицького костюлу. Цехи займалися професійними справами, водночас становлячи й релігійні братства. Цехові брати обов'язково повинні були відвідувати церковні богослужіння, брати участь у релігійних церемоніях, виконувати церковну музику. За пропуски і запізнення цехових братів суворо карали, інколи навіть ув'язнювали. Наприклад, у Львові, той що провинився, мусив відсидіти певний термін у в'язниці.

Звичай грати на трубах з ратуші під час різдвяних свят існував у Середньовіччі також в інших країнах, зокрема в Чехії. Його запозичили музиканти Старопігійського братства у Львові. Як свідчить Я. Ісаєвич, «братство продовжувало не лише хорову, а й інструментальну музику: на свята гра капели лунала з вежі Корнятка, всупереч єпископській забороні, 1722 року з будинку члена братства Семена Гребінки постійно грали музики»<sup>15</sup>.

Музикантські цехи об'єднували переважно музикантів-виконавців. Проте в Україні, як і в інших країнах, існували також цехи, до складу яких входили майстри, що виробляли музичні інструменти. Так, в Кам'янці-Подільському наприкінці XVI століття діяли гусярський і сопілкарський цехи. Вони згадуються у податкових списках від 1578 року, в яких записувались ремісники

---

<sup>15</sup> Українське музикознавство. Київ, 1971. Вип. 6. С. 52.



міста під трьома рубриками: «jus Meideburgensis» (польська община), «jus Rutenorum» (руська община) і «jus Armenorum» (вірменська община). Записи про названі цехи вміщувались у загальному переліку під рубрикою «jus Armenorum»<sup>16</sup>. Оскільки гусярський цех згадується серед металообробних, то можна припустити, що його ремісники виготовляли гуслі, можливо, гірські (від польського слова góra – гора). Що ж до сопілкарського цеху, то виділення конкретного музичного інструменту для його назви свідчить, що сопілки швидко поширювались у побуті. Немає також сумніву, що і в інших куточках України існували майстри музичних інструментів і вони також об'єднувались у цехові братства.

Про музикантські цехи та їх широке поширення в Україні впродовж XVII-XVIII століть можна судити на підставі фольклорних джерел. Зокрема, картинки побуту ремісників яскраво відображені в гумористичній «Пісні про Купер'яна», яку можна вважати своєрідним гімном цеховиків:

*Зібралася кумпанія невеличка, але чесна.*

*Їдні сіли по один бік, други сіли по другий бік*

*Купер'ян найстарший – посередині*

*Зібралися ми та всі тутечки,*

*Не простії люди, все реміснички:*

*То писарі, то малярідо ковалі, то слюсарі,*

*То музики, то звонарі, то шевчики, то крамарі,*

*Виновари, пивовари, Купер'ян – цехмейстер над соломою...*

---

<sup>16</sup> Сецинский Е. Материали для истории цеховъ въ Подолии. Кам'янець-Подольский, 1904. С. 15.

Цю пісню М. Лисенко записав від Олени Пчілки, вмістивши її в третьому випуску «Збірника українських народних пісень» (1876)<sup>17</sup>.

Свого розквіту музикантські цехи в Україні досягли в XVII–XVIII століттях. Більшість з них об'єднувала й українських народних музикантів. Крім того, в Україні діяли польські (у Львові, на Волині) і вірменські (в Кам'янці-Подільському) музикантські цехи. До складу Київського цеху, окрім українців, входили росіяни, а в XIX столітті і євреї. Цехові музиканти були переважно міщанами, проте подібні організації були й у містечках. Члени цехів у них мало чим різнилися від сільських музикантів.

Музикантські цехи відіграли значну роль у розвитку народної і професійної музики. Створені нею зразки передавалися від одного покоління до іншого. Вдосконалювалась майстерність гри на різного роду музичних інструментах. У середовищі цехових братств виникали нові форми музикування або ж виготовлялися різні види музичного інструментарію.

У другій половині XVII століття значення цехів у музичному житті українських міст помітно зменшується. Починають з'являтися міські, магістратські оркестри, кріпацькі оркестри, домашні ансамблі. У XIX столітті цехи занепадають у зв'язку з розвитком професійної музики, товариств, виконавських концертних організацій, спеціальних навчальних закладів.

### **3.5. СТАТУТ ЛЬВІВСЬКОГО ЦЕХУ МУЗИКАНТІВ КІНЦЯ XVII–XIX СТОЛІТТЯ**

Особливо чітко виявилась різниця у функціях цехових музикантів на Правобережній Україні, де інколи розподіл був за релігійним віруванням. Наприклад, музикантський цех у м. Степані на Волині частково належав до православного троїцького приходу, частково – до католицького костьолу

---

<sup>17</sup> У збірнику М.В. Лисенка (№ 40) зазначено в дужках : «Від лірників на Волині». Очевидно. Олена Пчілка чула пісню у даній місцевості.

(існував з початку XVII століття). Наприкінці XIX століття в Степані збереглися діючі і старанно підтримувані селянами общини 19 цехів, серед яких був і музикантський. Його правила збігаються з деякими пунктами Львівського статуту: на весілля, хрестини тощо, обиватель мав запрошувати цехових музикантів, яким за гру належала відповідна плата. Запрошувати музикантів з іншого населеного пункту вважалося злочином. У Львові, де значну роль у суспільно-політичному житті відігравав католицизм, українці, які хотіли вступити до цеху, змушені були «опапежуватись» (покатоличитись). Про українських ремісників з Правобережжя писав Іван Вишневецький: «... вь цехахь ремисньщкихь русину быги не достоить, доколе ся не попапежить»<sup>18</sup>.

Тому не дивно, що відділ так званої сербської музики у Львові, який складався з місцевих народних музикантів, належав до католицького братства, функції якого були іншими. Вони полягали в тому, що музиканти повинні були брати участь у світських народних забавах і святах; «... натомість ми музики сербські, посполито названі, а саме скрипалі, цимбалісти, трубачі та інші їм подібні... зобов'язуємось грати весілля на інструментах наших звичайних...»<sup>19</sup>.

Братства музикантів діяли за правилами, викладеними в статутах, які опрацьовувались членами цехів і затверджувалися міським урядом, або навіть королями чи гетьманами. Члени новостворених цехів складали свої правила, спираючись переважно на вже існуючі статuti музикантів інших міст, беручи собі за зразок статuti ремісничих об'єднань іншого фаху.

Тому в організаційній будові різних цехів було чимало спільного. Головні ж правила і обов'язки членів майже збігались у всіх відомих статутах. Основний зміст Львівського статуту:

- Усі музичні брати повинні мати одне приміщення і збиратись у ньому раз на два тижні; кожного буднього дня потрібно здавати до братської скриньки

---

<sup>18</sup> Сумцов Н.Ф. Іоань Вишневецькій. Киевская старина, 1885. Т. IV. С. 663.

<sup>19</sup> ЦДІА України у Львові, ф. 52. оп. 1. од. 36. 154. л. 3.

по 1 грошу. Хто захоче вступити до братства, має дати пів фунта воску на потреби братства.

- Усі члени цеху повинні ходити на службу Божу щодругої неділі, давати на неї гроші, потім збиратись у своєму приміщенні й обговорювати справи братства. Хто не був на богослужінні і не вніс пожертви, повинен відшкодувати це пів фунтом воску.

- За непослух – позбавлення волі й кара, яку старші брати знайдуть за доцільне. Покарані мають перебувати в ув'язненні доти, поки їх не виручать двоє з братів.

- Коли біля якогось з костьолів відбувається процесія, старші брати повинні призначити для відправи певних музикантів. Хто з призначених не з'явиться з інструментом або запізниться, карається тюрмою і внесенням пів фунта воску.

- Кожен з членів братства, який наважиться грати на весіллі з тим музикантом, який не належить до братства, карається ув'язненням і внесенням воску (пів фунта).

- Будь-хто з чужинців не має права грати в місті (хіба що не знав про існування тут братства і права). Тоді він може грати тиждень, але не більше, інакше буде каратись 20-ма грошима до братської скриньки, а також урядом міста.

- Якщо хто-небудь гратиме на весіллі, то мусить за кожним разом вносити із заробітку по два шеляги до братської скриньки (кожен тільки від себе).

- Жоден з братів не має права прийняти до науки хлопця, поки не представить його усім братчикам і від нього не заплатить до скриньки 12 грошів.

- Усі брати повинні бути на кожному похороні, якщо тільки їх повідомлять про це, і не повинні з похорону розходитись доти, поки тіло не поховають. Якщо хтось не буде присутнім або ж запізниться, то вносить пів

фунта воску й підлягає покаранню ув'язненням (хіба що є на те слушна причина).

- Коли хтось помер у нужді, не залишивши грошей для поховання, то брати повинні поховати таку особу самі, взявши гроші з братської скриньки.

- Вільний музикант, який побажає вступити до братства, повинен внести 12 золотих, а також представити того хто б засвідчив його чесність.

- Той, хто домовляється за плату за гру під час бесіди або на весіллі, завжди повинен повідомити про це старшого брата, щоб один другого не ошукав. Інакше він зобов'язаний буде внести безм'яну воску і відбути ув'язнення.

У документі йдеться також про те, що в майбутньому його можна буде «поправляти, відмінати, касувати, інше давати і писати». І справді, через 50 років до статуту внесено ще кілька правил:

1. На бенкетах, бесідах, весіллях, як католицьких, так і руських, і вірменських, не повинні грати євреї. Недотримання цього карається позбавленням інструментів. Хто з членів цеху наважиться грати з євреями, також підлягає покаранню таким же способом.

2. Від'їжджаючи куди-небудь, кожний братчик повинен повідомляти про це старших братів. Коли ж протягом року і шести тижнів не повернеться, то його відчислять з братства; для поновлення йому доведеться платити 12 золотих вступних.

3. За старших братів повинні обиратись: один музикант сербської і один італійської музики.

4. Міський уряд не повинен обтяжувати музикантів непередбаченими навантаженнями і податками, бо вони чесно служать святому католицькому костелу (Статут Львівського муз. цеху від 31. X. 1634 р.).

Передостанній з дописаних у 1634 році пунктів статуту засвідчував, що в XVII столітті Львівський цех об'єднував музикантів двох типів – сербської та італійської музики. «Сербська капела» складалась з музикантів нижчої

категорії, вони обслуговували різні побутові свята. Назва їх, можливо, походить від назви поширеного тоді музичного інструмента – сербські скрипки, які звались також сербою, сербиною, або сербськими гусями<sup>20</sup>.

«Італійська капела» об'єднувала місцевих музикантів-професіоналів, які виконували музику в «італійському стилі». Вони мали певну фахову освіту, їхня гра відповідала більш високим мистецьким вимогам.

Правила, що їх викладено у наведених документах, виявляють структуру, звичаї, функції цеху, вказують на обов'язки братчиків, їхню велику залежність від католицької церкви, уявлення про музичний побут Львова XVI–XVII ст., знайомлять з репертуаром, системою оплати їх праці.

На основі цих документів можна зробити висновок про подвійну роль музикантів у деяких окремих містах, що працювали «спершу на славу Божу, а потім для оздоблення міста», тобто виконували церковну й суто світську музику.

Очоловав цех цехмістер або старший брат, якого обирали з-поміж членів-братчиків, та ключник або підскарбій, що зберігав ключі від скриньки з документами, а також відповідав за майно та гроші, писар, який вів усю документацію братства. До нижчої категорії ремісників належали підмайстри, які вже навчилися ремеслу, але не внесли вступних грошей до загальної братської казни і воску на потреби цеху.

Майстри, члени цеху, мали право тримати учнів, яких вони навчали протягом кількох років і яких зобов'язані були вивести у підмайстри, а згодом і до рангу майстрів свого фаху. Цех був своєрідною школою професійної майстерності. Молодим поповненням цікавились усі члени об'єднання. У Львівському і Литківському статутах було навіть записано окремим пунктом, що перед тим, як брати до себе учня, майстер повинен спочатку представити його всьому братству.

---

<sup>20</sup> ЦДІА України, ф. 52. оп. 1. од. 36. 154; оригінал польською і латинню.

### 3.6. КИЇВСЬКИЙ ЦЕХ МУЗИКАНТІВ (КІНЕЦЬ XVII–XIX СТОЛІТТЯ)

У 1851 році, в Києві, дослідником М. Судієнком видано об'ємну працю, де подано географічний та історичний матеріал про Малу Русь, чимало цікавих описів народних звичаїв і обрядів, що торкаються глибокої давнини, серед яких відомості з музичної археології, етнографії та історії. Уже в ті давні часи побутувала думка про музикальність малоросів, про збереженість ними народних обрядів, які до сих пір не забулись і навіть частково культивуються.

«Молороссияне все склонны к музыке и обыкновенно на скрипках, на гусях, цимбалах, бандурах, и на дудках. Ни одной простой свадьбы без музыки не бывает. К пению они особливую имеют склонность и способность» (говориться в цій праці на сторінці 26), описано народні звичаї, яких сільське населення України дотримується й дотепер.

Особливу увагу у дослідженні привертає опис музичних цехів, звідки і припущення, що вони не мали російського походження. Музичний цех, як і всякий інший, був свого роду «братством», з власним цехмістром (капельмейстером), писарем, ключником (охоронцем цехової казни), які розбирали цехові справи і займалися відбором до цеху талановитої молоді. Так звані «справжні майстри» називались братчиками, а їх учні – молодиками; у великих цехах останні мали свого персонального цехмістра.

Музичні цехи мали свої знамена, запозичені від німецьких бюргерів, значки з назвою цеху, які використовувались для зібрання цехових майстрів у цеховий дім: пешку (значок) відносили ближньому майстру для передачі його іншому, останній повертав її знову в цеховий дім. Так значок ніжинської музикантської організації, який зберігся до наших днів у архівних матеріалах і який зображує флейту, свідчить, що цех складався виключно з виконавців на флейтових інструментах. Чи мали таку ж організацію інші категорії музикантів – залишається нез'ясованим.

Про деякі музикантські цехи трапляються короткі згадки в історичних джерелах, а інші – докладніше засвідчені стародавніми актами й документами. Так про Львівський цех і його статут відомо з копії привілеї 1580 року, званої й підтвердженої польським королем Владиславом IV у 1634 році. Серед братчиків були також інструменталісти: органісти, бубністи, музиканти, які грали на мідних духових інструментах – пузонах і дерев'яних – пищалках, шалмеях<sup>21</sup>. Статут львівських музикантів є найдавнішим документом такого типу, що зберігся до нашого часу.

Найбільше збереглося відомостей і документальних даних про цех музикантів у Києві, який став продовженням кращих художніх традицій Давньої Русі, що засвідчують побутуючий інструментарій та певні форми музикування.

Музичний цех у Києві, як і в багатьох містах України, об'єднував народних музикантів-професіоналів, мистецтво яких відіграло значну роль у побуті міщан та їх суспільно-громадському житті. Розквіт діяльності цеху припадає на кінець XVII та першу половину XVIII сторіч і проіснував аж до вісімдесятих років XIX століття. У розвитку народної і професійної музики йому відводиться неабияке значення, оскільки в подібних осередках зароджувались характерні склади ансамблів українських музичних інструментів, удосконалювалась виконавська майстерність, створювались зразки інструментальної музики, які за традицією усної народної творчості передавалися від одного покоління музикантів до іншого.

Київський музичний цех діяв наприкінці XVII століття, хоча народні музиканти об'єднувались значно раніше, можливо, навіть у той же час що і ремісники інших професій, які мали в Києві свої корпорації вже у XIV столітті. Міські музиканти розвивали своє мистецтво, граючи на різних інструментах. Їх запрошували до польських маєтків і дворів великих феодалів. Українські

---

<sup>21</sup> Статут львівського музикантського цеху від 31. X. 1634 р. Д1А України у Львові, ф. 9, оп. 1, од. зо. 385. С. 1199-1206: оригінал польською і латинською мовами.



музиканти славилися за межами України, працювали при дворі польських королів у Кракові наприкінці XIV – на початку XV століть. Це були: лірник, кілька гусярів, тамтаміст Білява, флейтисти Ходько, Паделен, Лук'ян, Андрейко, гобоїсти Герашко, Чурило та ін.

З київського перепису населення 1666 року відомо про нових музикантів-духовиків: Юська Шихмера – гобоїста і Степка Степанова – сина гобоїста.

З тих далеких часів залишились тільки окремі згадки про київських музикантів, про те, що духовна інструментальна музика була на той час досить поширеною в міському побуті Києва. Вони продовжували кращі художні традиції стародавньої Русі, що засвідчує використання відповідного інструментарію, певних форм музикування, склад інструментальних ансамблів тощо. Становлення та еволюція інструментальної музики в Україні пов'язана із загальним процесом розвитку української культури, яка формувалась протягом багатьох сторіч, її зародження сягає сивої давнини – доби Київської Русі і ще давніших часів, підтверджених історичними, літературними й художньо-літературними пам'ятниками, багатим археологічним матеріалом, що постійно поповнюється новими цінними знахідками, первісними музичними інструментами, знайденими на території сучасної України понад три тисячі років тому. Це кістяні флейти зі стоянки Молодове на Буковині і на могильнику Маріуполя, увесь музично-інструментальний ансамбль з кісток і бивнів мамонта, виявлений неподалік Чернігова київськими археологами.

У час формування національних рис національного стилю української інструментальної музики як окремої гілки слов'янської культури, народне музично-інструментальне мистецтво зазнало своєрідних особливостей. З'являються та набувають більшого поширення різновиди музичних інструментів таких як торбан, коза, дуда, басоля, цитра, тулумбас та ін. Властивості того чи іншого інструменту, технічне вміння виконавців користуватись ним суттєво впливали на характер мелодичних зразків тих часів. У міському побуті

з'являються нові форми музикування, розширюється жанрове коло української інструментальної музики.

Музиканти Київського музичного цеху, так само як і члени аналогічних об'єднань в інших містах України, робили свій вагомий внесок у загальну скарбницю художніх надбань сольного та інструментального виконавства, супроводжували музикою розмаїті народні ігри та розваги (новорічні забави «Коза» і «Маланка»), здійснювали музичне оформлення родинно-побутових свят, грали на вечорницях, у шинкових дворах, брали участь у народних театральних дійствах і, мабуть, не без впливу їхнього мистецтва виникла інструментальна музика у вертепних виставах, що набули великої популярності серед найширших верств міського й сільського населення України. Заможні й бідніші міщани запрошували цехових музикантів на відзначення свят, урочистих міських церемоній, зустрічей і проведів почесних гостей міста та ін. Міські музиканти також щоденно грали у певні години дня вранці, в полудень та увечері. Музика звучала з балкону Київської магістральної ратуші, служила для горожан своєрідним сигналом точного часу.

Цех мав своє приміщення, де збиралися члени братства на «сходки», знак із зображенням виробничих знарядь свого фаху, печатку і прапор («знам'я» або «хоругву») з вишитою емблемою. Емблемою Київського музичного цеху була квітка крокуса.

У діяльності цехових корпорацій виробилися традиційні форми оголошення і проведення зборів. Для скликання цехових братів на сходку використовувалась цешка, або цеха, тобто знак з емблемою того чи іншого музичного цеху. Наприклад ніжинським музикантам слугувала за цешку маленька мідна флейта, харківським – кілька музичних інструментів зображених разом. Цеховий знак київських музикантів знаходимо на печатці об'єднання з 1820 року – басоля, смичок, труба, нотний зошит.

Внутрішній розпорядок цеху, його обов'язки й права фіксувалися в «Ухвалі», тобто статуті, виданому Київським магістратом у 1677 році, який

порівняно з Львівським статутом музикантів був більш демократичним. Основна увага зосереджувалася на захисті професійних інтересів членів цеху, в той час як релігійні закони і звичаї по суті відігравали другорядну роль. Лише один із семи пунктів засвідчує належність музикантів до православної церкви.

За статутом Київського музичного цеху:

- Членам цехового братства дозволено обирати будь-кого з-поміж себе за «старшого брата».
- Музиканти повинні брати за свою працю помірну платню, не дуже високу.
- Приїжджі й мандруючі музиканти, а також і місцеві київські, які не входять до складу братства, не повинні грати ні на весіллях, ні в дворах міщанських, ані в шинкових домах.
- Коли хто-небудь з цехових музикантів домовиться за певну плату грати на весіллі і хтось йому стане на перешкоді, бажаючи за меншу суму зіграти, то останній повинен відіграти на весіллі безкоштовно, а гроші віддати музичному братству.
- Коли хтось із музикантів забажає вступити до братства, то він повинен буде внести до каси не більше талера.
- Всі цехові музики мусять за першим наказом старшого брата збиратися на сходку.
- Кожної п'ятниці всі вносять до братської каси по «осьмаку» на службу в церкві.

У пунктах «Ухвали» Київського цеху «проглядає тенденція до підтримки економічної рівності серед членів, а також «стримання їх матеріальних апетитів»<sup>22</sup>. Не випадково виник гетьманський універсал «Про передачу музичного цеху Київської ратуші і про встановлення тарифу за гру музикантів на весіллях і хрестинах», виданий у 1704 році. Вказується точна сума, яку

---

<sup>22</sup> Грінченко М.О. Матеріали до музичного словника. Цехи музичні на Україні. Рукописні фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР, ф. 36-4 од. зб. 500, арк. 3.

музиканти мали право брати за гру на весіллі, оскільки її розмір залежав від кількості днів. Наприклад за грання па гучних весіллях з дотриманням усіх ритуалів і виконанням відповідних музичних творів, кожен з музикантів міг отримати по 10 злотих, на менших весіллях – по 5 злотих, а на малих етах чи бесідах, що тривали не більше дня, музикант отримував два з половиною злотих<sup>23</sup>.

Гетьманський універсал 1704 р. є одним з найдавніших документів про музичний цех у Києві. Згодом він згадується досить часто в документах київського магістрату різних років XVIII ст. – початку XIX століття.

Про музичний цех у Києві маємо відомості з 1742 року, коли було зроблено його поіменний список, який вміщено у «присяжних листах київського населення великому князю Петру Федоровичу». В цеху тоді налічувалось 35 осіб. Порівняно з іншими, він був одним з найменш чисельних. Так, наприклад, у гончарному цеху було 48 осіб, у малярному – 69, кравецькому – 362, шевському – 485. При зіставленні кількості членів Київського музичного цеху з музичними цехами інших міст, з'ясується, що у Києві працювало найбільше музикантів. У Ніжині їх було 13 (за даними 1782 р.), у Чернігові – 8 (за ревізією 1734 р.) і 5 (у 1786 р.), у Стародубі – 7 (за ревізійною книгою з 1723 р.), у Харкові – 6 (за даними з 1798 р.)<sup>24</sup>.

Упродовж багатьох років згадується історія розвитку київського цеху. За 1762 рік повідомляється, що в музичному і бондарному цехах працювали 243 особи, а в 1766 році зберігся підпис цехмістра музичного цеху.

У відомостях 1790 року, в зв'язку з обставинами військового часу і озброєнням міщанського корпусу, вже йдеться про 27 музикантів, які входили до його складу разом з представниками інших цехів.

Діяльність Київського музичного цеху тривала до другої половини XIX ст. (1875 р.). У той час відбулося багато змін у цеховому устрої. У зв'язку з

---

<sup>23</sup> Центральний державний історичний архів УРСР у Києві, ф. 220, оп.2, од.зб. 86.

<sup>24</sup> Назаровский А. А. К истории киевского музыкального цеха. Приложение 2; 3 архіву української музики. Чернігівський цех музикантів. Музика. 1923. № 6-7. С. 37.

історичними умовами в Україні змінилися функції цехових організацій. Київські цехи стали діяти згідно з виданим у 1785 році «Городовым Положением», а потім у 1799 р. «Уставом цехов», яким скасовувався автономний устрій цехів і виборна адміністрація. Музичний цех став підлягати київській «Управе Ремесленных цехов», яку було засновано у 1802 році. Управу очолював голова, якого вибирали представники кожного цеху. З 1835 р. «Ремесленная управа» підпорядковувалась міській Думі. Згодом ремісниче управління реорганізовано, а київські цехи ліквідовано<sup>25</sup>.

Останні документи про Київський музичний цех датуються 18 і 22 грудня 1875 р. Це «Общественный приговор» і «Удостоверение» Л. Туманчука, якого призначили експертом «...в знанні свого музикального искусства», надавали йому право стежити за музикантами, що перебувають в місті Києві.

У ХІХ ст. до цехів приписують усе міське населення незалежно від наявності ремісничого фаху. В архівних матеріалах натрапляємо на документи, які свідчать про факти давнього цехового побуту й устрою.

На їх основі можна стверджувати, що цілої низки правил, сформульованих цеховими майстрами в Статуті 1677 р., київські музиканти дотримувались у своїй діяльності упродовж всього існування цеху, тобто більше двох століть. У багатьох документах стверджується, що тільки ті музиканти, які одержали свідоцтво майстра, мали право грати в місті Києві та його околицях. За цим строго стежила київська «Управа Ремісничих цехів». Якщо з'ясовувалось, що музиканти «незаконно производят музику», то їх карали грошовим штрафом, що передбачалось статутом Київського музичного цеху кінця ХVІІІ ст.

Значну увагу музиканти київського цеху приділяли навчанню. Музикантам, які хотіли отримати свідоцтво, члени музичного цеху влаштовували відповідний екзамен. Документи ХІХ ст. свідчать про те, що

---

<sup>25</sup> Центральный государственный исторический архив в Киеве. Путеводитель. Раздел III. Фонды органов самоуправления. Київ, 1958. С. 278.

музиканти київського цеху опанували нові професії – гру на різних загальноєвропейських інструментах: фортепіано, кларнеті, флейті, віолончелі, контрабасі та ін.

Це підтверджується списком міщан які займалися музикою, тобто йдеться про музикантів Києва та його околиць, Канівського, Васильківського, Радомиського повітів тощо. Деякі музиканти належали до ремісничих фахових цехів.

Значну увагу музиканти київського цеху приділяли навчанню, про що, зокрема, свідчать такі рядки з документів: «Видя худое учение малолетных у мастера, отдать их несмотря на договор другому рачительнейшему и искуснейшему..» Музикантам, які хотіли отримати свідоцтво, члени музичного цеху влаштовували відповідний екзамен.

### **3.7. ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ**

Історичні витoki оркестрової музики.

Національне ремісництво та цеховий лад в Україні.

Характеристика «Уставу цехів» та «Ремесленного Положення» 1799 року.

Статут Кам'янець-Подільського цеху.

Статут Луцького цеху.

Миньковецький цеховий статут.

Репертуар цехових музикантів кінця XVII – початку XIX ст.

Універсал Богдана Хмельницького.

Ставропігійське музичне братство у Львові.

Статут Львівського музичного цеху.

Формування національного стилю української інструментальної цехової музики.

Організація музичних цехових корпорацій.

Гетьманський універсал 1704 року.

## ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ

Чи є чинниками становлення духового інструментарію:

а) гомофонно-гармонічний склад; б) віртуозне інструментальне виконавство; в) інструментальні реформи.

Ремісничі організації провадили лише:

а) культурно-просвітницьку діяльність; б) професійно-економічну.

Початок системного вивчення українських братств належить:

а) Київській і Вільнюській археографічній комісіям; б) Львівському братству; в) братству Правобережної України; г) Київському богоявленському братству.

Чи можна пов'язати російські братчини з українськими та білоруськими братствами?

Становище цехових організацій на Лівобережній Україні змінилося у:

а) 1783 році; б) 178; році; в) 1785 році; г) 1786 році.

«Ремесленним Положенням 1785 г.» дозволялося:

а) поєднувати попередні цехові правила регламентації з новими капіталістичними взаєминами підприємців і робітників; б) зберігати суто формальну функцію попередніх цехових правил регламентації; в) керуватися тільки новими капіталістичними взаєминами підприємців і робітників.

Цех, як організація ремесел:

а) входив до системи міського урядування; б) безпосередньо не входив до системи міського урядування; в) не підпорядковувався «Ремесленній Управі».

Цехи Правобережної України діяли на основі:

а) цехових статутів, що збереглися за польських часів від державного уряду; б) цехових організацій Лівобережної України; в) класичних європейських зразках цехового устрою.

Що таке «практика «вендровки»?

«Братство св. Миколи» – найбільш раннє об'єднання музикантів у середньовічних містах Заходу було засноване:

а) у XIII ст., Відень; б) XV ст., Краків; в) XIV ст., Зальцбург.

Чи існували братства українських музикантів до «Універсалу», виданого Богданом Хмельницьким: а) так; б) ні.

Братства українських музикантів грали:

а) тільки хорову музику; б) тільки інструментальну музику; в) хорову та інструментальну музику.

Період розквіту музикантських цехів в Україні припадає на:

а) XVII століття; б) кінець XVII – початок XVIII століття; в) XVII–XVIII століття.

Статут Львівського музичного цеху об'єднував «Сербську капелу» та «Італійську капелу». Яка з них працювала «...на славу Божу», а яка «... для оздоблення міста»?



## **РОЗДІЛ ІV. ГЕНЕЗИС ДУХОВОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В УКРАЇНСЬКІЙ ОРКЕСТРОВО-ВИКОНАВСЬКІЙ КУЛЬТУРІ XVIII-XIX СТОЛІТТЯ**

### **4.1. ОСНОВИ НАЦІОНАЛЬНО-ІСТОРИЧНОЇ СВОЄРІДНОСТІ ДУХОВОЇ МУЗИКИ**

XVIII століття залишило відбиток на терені світової історії як період стрімкого розвитку й поширення оркестрово-виконавської культури в Західній Європі. Оркестри, інструментальні капели, оперні театри продовжують діяти при дворах коронованих осіб, представників дворянства й вищого духовенства. Така інтенсивність культурно-мистецького життя не могла залишитись осторонь України, де представники елітарних верств суспільства виявляли великий інтерес до музики. Нові суспільно-громадські відносини сприяли демократизації культурного життя, яке зосереджувалось здебільшого у містах. Відкриваються театри, влаштовуються публічні виступи оркестрів, а поширення концертної справи сприяє появі поміщицьких капел.

У писемних джерелах XVIII – першої половини XIX століть можна віднайти свідчення того, що в українському міському побуті величезна увага приділялась музиці, яка звучала у відкритому просторі під час різних багатолюдних святкувань, гулянь, різних процесій, супроводі інструментальною музикою, оформленні ефектних видовищ. Враховуючи великий емоційний вплив подібних видовищ на населення, духовенство систематично влаштовувало пишні релігійні процесії у містах.

Всупереч забороні католицької верхівки, подібні процесії провадили й православні братства. У Львові в них брали участь навіть школярі, у Києві відбувалися урочисті походи студентів Київської духовної академії які, граючи на духових інструментах, проходили через усе місто – від Печерської Лаври чи

Софійського собору на Поділлі до Братського монастиря у вербну суботу і перед іспитами.

Інструментальна музика не пов'язувалась з православною службою. У Київській Академії-колегії їй викладанню приділяли ще менше часу аніж навчанню співу. Конкретних даних, аж до початку ХІХ ст. про неї немає.

До запровадження в Академії оркестрового класу спричинилось визнання за музикою її культурно-просвітницької важливості, однак академічного оркестру наприкінці ХVІІІ століття не існувало. Новий клас, який у цей час створювався, не був обов'язковим для всіх, а тільки для зацікавлених осіб.

Виконуючи волю митрополита, академічне правління сприяло організації навчання інструментальної музики для студентів Академії. За словесним дозволом 15 жовтня 1808 року на посаду капелмейстера запросили дворянина Київського повіту Савелія Цисарського. З ним було укладено відповідну угоду, яка зобов'язувала по кілька разів на тиждень навчати учнів гри на духових інструментах, організувати оркестр і працювати з ним над оркестровим репертуаром. Мабуть, завдяки особливій увазі, яку приділяв митрополит Гавриїл організації інструментальних колективів в Академії, академічне правління зі свого боку пильно стежило за тим, як проходив процес навчання гри на музичних інструментах. Супер-інтендантові Калістрату Соколовському було поставлено в обов'язок наглядати за роботою класу й вести звітність. Савелій Цисарський недовго обіймав посаду викладача інструментального класу. В травні 1814 року він подав прохання про звільнення. На його місце згодом призначали студентів, які добре володіли інструментами.

Вагоме значення надавалось музиці при урочистих зустрічах і проводах «високих осіб», певні документи про подорожі цариць Єлизавети і Катерини ІІ до України містять нотатки стосовно їх музичного оформлення.

Різні міські торжества також не обходились без музики. У Києві, на щорічних оглядах збройного корпусу з міщан і почесних купців, грали духові оркестри, а в 1768 році при корпусі організовано міську інструментальну

капелу. Подібні святкування відбувались і в інших містах: у Полтаві, на честь сторіччя перемоги над шведами, при відкритті у 1811 році пам'ятника Слави, після урочистого походу центральною вулицею міста на уступах монументу розмістилась поділена на два «хори» духовна музика.

## **4.2. ПЕРШІ РЕНЕСАНСИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ПОБУТУ**

Відомо, що «цитаделлю» перших ренесансів українського музичного побуту стали так звані братства, спеціальні школи, які, починаючи з XVI століття, густою мережею охоплювали культурні центри як Правобережної, так і Лівобережної України.

Одночасно з поширенням кобзарями й лірниками по всій території України народного героїчного епосу, відбувався (у значній мірі завдяки зусиллям братчиків) процес демократизації та гуманізації культової професійної музики. У співацьке мистецтво української православної церкви могутнім потоком вливається принципово новий світський струмінь.

Ідеологія гуманізму у співацькому мистецтві знаходить своє відображення в посиленні уваги до людських емоцій, у зростанні образної виразності людського голосу, в проникненні у церковну мелодію. Запрошуючи вправних умільців до себе на службу, бояри обіцяли їм велику платню й добрий харч, проте далеко не завжди дотримувались цих умов. Роль діячів української культури (як духовної, так і світської) значно зросла за часів Петра I. Високе становище посідали українці і в Синоді, і в штаті придворного духовенства: у їхніх руках перебувала майже вся духовна освіта Росії – від церковних шкіл до Академії. Загальновідома діяльність у Росії одного з найосвіченіших діячів того часу Феофана Прокоповича. Петро I зробив його своїм сподвижником у боротьбі з реакційним духовенством. Придворна капела постійно поповню-

валася як окремим музикантами-українцями, так і цілими їхніми гуртами. Так у 1713 році з України взяли до двору весь оркестр, який налічував 21 виконавця.

Після приєднання України до Росії російсько-українські зв'язки помітно поживилися, набули такого характеру, що дає підстави вести мову не тільки про взаємовпливи, а й значний вплив українських діячів на розвиток російської культури. Найбільше це позначилося на освіті.

Загальновідомо, що в Україні наприкінці XVII століття писемність і освіта досягли більшого розвитку, ніж у Росії. В Україні, на початку другої половини XVII ст. вже склались свої культурно-просвітницькі традиції. Не випадково у 1654 році Богдан Хмельницький радив московському урядові сприйняти Київський братський монастир як центр освіти. Звідси й особлива важливість для Москви київських традицій у сфері освіти. На кшталт українських братських шкіл розвивається мережа монастирських шкіл і в Росії. Часто вчителями у них працюють українці, вихованці Київського та інших українських училищ.

Становлення і розвиток інструментальної музики пов'язані з загальним процесом розвитку української культури. Її зародження сягає у сиву давнину. Проте прояв самобутніх національних рис цього виду мистецтва починається у сповнену героїзму епоху визвольних рухів XVI–XVIII століть, коли в народній практиці музикування склались установлені норми піснетворення, виробились своєрідні прикмети стилю. Різноманітні жанри народної музичної творчості – пісня, танок, дума стають животворною основою розвитку української професійної музики, в тому числі духової.

В історії української культури кожна доба яскрава тими соціально-економічними умовами, за яких вона виникла й реалізується. Найвищий розквіт кріпацтва припадає на другу половину XVIII ст., особливо на першу половину XIX ст. Література й образотворче мистецтво цієї епохи усією своєю історією пов'язані з «панською садибою», з резиденцією великого магната чи дрібного поміщика. Не меншою мірою з цією тематикою поєднані й інші види мистецтва

– музика, театр, балет. Власне кріпацтво створило певні умови для мистецького розквіту, бо пан, щоб "осолодити" собі сільське життя, заводив близько сотні породистих коней, сотні добрих собак і швейцарську худобу; нерідко власного поета, архітектора, артиста, садівника, капельмейстера, художника. Виростали розкішні магнатські палаци, французькі й англійські парки, класичні будівлі місцевих театрів, знаходимо свідчення існування у тодішніх панських маєтках кріпацьких інструментальних і вокальних капел, театрів, балетів. Об'ємна панська резиденція Щенських-Потоцьких сформувалась у Тульчині, якою володів Станіслав Щенський-Потоцький (1753-1805 рр.). У нього склався хороший на той час оркестр, а капельмейстером працював відомий у Польщі музикант і композитор Феррарі, який вважався першим «компаністом». У резиденції одного з найвідоміших польських магнатів кінця XVIII ст. фінансиста Прота Потоцького в м. Ямполі на Поділлі діяла не тільки капела, але й музична школа.

На Лівобережжі однією з перших аматорів музики була родина Розумовських. Олексій Розумовський (1709-1771 рр.) за допомогою групи українських музикантів у Петербурзькому дворі отримав звання першого магната імперії. У нього працював великий кріпацький оркестр, який мав вплив на тодішню музику при російському дворі. Коли у Петербурзі зазвучала перша італійська опера, якою диригував Франческо Араїя і вперше поставлено його дві опери (1755-56 р.р.) з російським текстом («Цефел і Покріс», «Селевк»), то серед оркестрантів ми натрапляємо на п'ятьох музикантів Розумовського. Як зазначає біограф Араїї, той написав обидві опери під впливом моди на російські й українські мотиви, що їх дотримувався О. Розумовський.

Мода на власні театри й оркестри особливо розвинулась за часів Катерини II. Одним з власників великого хору й оркестру був фельдмаршал Румянцев-Задунайський, який проживав у маєтку Вишеньки, Новгород-Сіверського повіту. Одночасно з ним у м. Срібному на Полтавщині, у маєтку камергера Будлянського також організовано кріпацький оркестр. Особливо

активно діяв на освітньо-музичній ниві найбільший магнат катериненських часів граф Потьомкін, який власне став родоначальником українського рогового оркестру. Після його смерті капела рогової музики перейшла до його капельмейстера В. Попова (1744-1882), багатого полтавського поміщика, власника Решетилівки, який утримував роговий оркестр, що складався із 60-ти музикантів. Від В. Попова оркестр перейшов до М. Комбурля, також багатого поміщика, власника розкішного маєтку Хотина на Харківщині. М. Комбурлей зарекомендував себе великим любителем музики, запросив з Німеччини талановитого капельмейстера Франца Блюма. Згодом же, коли М. Комбурля призначено губернатором Волині (1805 року), він переїхав до Житомира.

У 1797 році урочисто відкривали Заславське (Житомирщина) намісництво. Спеціально збудовано великий дерев'яний палац, у якому розмістилося дві тисячі волинської шляхти. На хорах палацу розташувався чималий духовий оркестр, що налічував понад 200 чоловік. Оркестр Комбурля об'єднався з оркестром поміщика Томського. Були також запрошені два полкові оркестри. Диригував цим зведеним оркестром Август Герке – уродженець Польщі, який часто концертував у Києві.

Наприкінці 90-х років XVIII ст. сенатор граф Ільїнський створив також великий оркестр у м. Романові на Волині, який складався з запрошених музикантів «що неабиякий хист мали». Музична капела з 16 музикантів була і у відомого українського магната Дмитра Трощинського (1754-1829 рр.), власника 70 000 десятин землі. Він проживав у маєтку Кобинці на Миргородщині. Там у нього був театр, у якому активну участь брав батько Миколи Гоголя.

У Прилуцькому повіті на Полтавщині магнат Ракович мав власну «капелю» з 23 музикантів. У Батурині, відомому маєтку останнього гетьмана Кирила Розумовського, також сформовано численну капелу. Полтавський губернатор Рєпнін, бажаючи організувати хороший оркестр, звернувся у 1817 році до управителя батуринської економії з листом, щоб відрядити з Батурина

капельмейстера Чухнова, який і організував у Полтаві великий духовий оркестр.

Князь Рєпін до свого маєтку в Яготині Переяславського повіту запросив у 1815 році відомого німецького музиканта Моріца Гуптмана (1792-1868 рр.), щоб той допоміг відкрити музичну школу для навчання дітей. Згодом Моріц Гуптман переїхав разом з Рєпіним до Полтави, де й працював до 1820 року. Чимало кріпацьких капел було створено і на Харківщині.

Навіть південні степи України, які на той час тільки ще заселялись, також мали кілька панських осель з «капеліями». Відомо, що в 1810 році поміщик Кушковський запропонував Одеському театрові свій власний оркестр.

Невеличку капелу мав власник кріпацької трупи, аматор театру князь Шоховський. У 1810 році він виступив як антрепренер Одеського театру, зобов'язавшись ставити драми, балети, опери, утримувати частину оркестру.

Колишній маєток Румянцева-Задунайського в Качанівці у першій половині XIX ст. став справжнім культурним осередком де бували великий М. Глінка, Т. Шевченко, М. Гоголь, М. Костомаров, В. Маяковський, І. Рєпін та інші. Така культурницька ситуація сприяла появі збірки української старовини, яка тепер зберігається у музеї Тарнавського що вважається окрасою Чернігова. Григорій Тарнавський виявився великим цінителем музичного мистецтва. У так званому «їдальному покої» Качанівського палацу, за колонами, було виділене спеціальне місце для розміщення оркестру.

Єдиним, можливо, полотном, на якому зображено учасників кріпацької капели в Україні є картина В. Штернберга «Гра в піжмурки», де відтворено постать славного Калинича, першого скрипаля й диригента (капельмейстера) капели Тарнавського – людину середнього віку, в довгому сірому пальто й високому кашкеті. Біля регента один з музикантів тієї ж капели, теж у довгому вбранні й, нарешті, група музикантів з духовими інструментами. Одні з них грають, інші спостерігають за грою.

Бібліограф Пономарьов, описуючи своє перебування на Київських контрактах, перелічує численні концерти братів Венявських, валторніста Міланського оркестру Джорджані, скрипаля Контського (учня Паганіні), вечірні концерти, ранкові концерти Г. Галагана, які мали назву «Музичний ранок». Вісім музикантів виконували музику на різних духових та струнних інструментах, часто міняючи їх, чудовий підбір репертуару і надзвичайна чіткість виконання.

У Білій Церкві Київського повіту, в маєтку графа Браницького також була своя капела, для якої спеціально спорудили концертний будинок у розкішному парку «Олександрія». Він простояв до 20-х років ХХ століття, в історичному музеї збереглася його фотографія. Серед майна колишнього маєтку Браницького варті особливої уваги духові й струнні музичні інструменти, які датуються, мабуть, кінцем ХVІІІ – початком ХІХ століття (особливо струнні) виготовлені місцевими майстрами.

У художній літературі кріпацька капела описана у повісті Тараса Шевченка «Музикант». Місцем події, хоч і не названої автором, є Галаганівський маєток Дехтяри Прилуцького повіту. Герой оповідання, музикант-флейтист і прекрасний артист, змушений поєднувати чудове виконання на інструменті витончених мелодій, з примхами панської сваволі; зла доля кидає його з місця на місце.

Подібно до Галаганівських капел у Сокиринцях і Дехтярах, довго проіснувала інструментальна капела Марковичів у селі Сварикові, поблизу Глухова. Вона виявилась, мабуть, однією з найстаріших, оскільки сам маєток належав Марковичам більше двох століть. «Свариковці», як їх називали постійно, брали участь у різних вечірках і виставах як бальний оркестр, постійно конкуруючий з місцевим єврейським оркестром. Свариківський оркестр вважався кращим.

Капели Галагана й Марковичів були, мабуть, лебединою піснею кріпацької музики в Україні. Сам Галаган кількома роками пізніше став одним з



видатних діячів звільнення селян від кріпацтва. З ліквідацією кріпацтва не стало й капел. Подальша доля музикантів, які брали участь у капелах, невідома. Чи переходили вони до міських оркестрів, чи повертались до своєї родини, чи брались за інструменти тільки на селянських весіллях, чи приносили з собою класичні п'єси європейської музики, чи повертали до рідного краю національні українські мелодії, які тоді культивувались переважно при дрібніших панських дворах? Чіткої відповіді на ці запитання немає.

#### **4.3. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КЛАСИ ГЛУХІВСЬКОЇ ШКОЛИ СПІВУ**

Набір півчих і музик до двору в XVIII столітті провадився системно, через гетьманів, офіційно. Новобранців звозили до резиденції гетьмана, а вже звідти, спорядивши їх усім необхідним, відправляли до Петербурга. Участь урядників при такому відборі ставала необхідною, бо самі півчі не вельми охоче йшли на царську службу, їхні батьки не бажали віддавати своїх дітей на довгу, а може й вічну розлуку. Петербурзькі посланці не сприймалися народом, оскільки при відборі півчих часто траплялися несправедливості. Зразком становлення й розвитку національної музичної культури стала спеціальна школа півчих у Глухові, що на Сумщині. Школа повинна була готувати співаків для «відправки» на службу до імператорської придворної капели. Однак у структурі школи функціонували й інструментальні класи, в яких навчали грі на музичних інструментах, зокрема й на духових. Відомості про школу збереглися в деяких документах XVIII ст., в урядових постулатах, у справах Малоросійської колегії та деяких історичних працях. Часткові дослідження можна знайти в книзі К. Харламповича «Малороссийские влияния на великорусскую церковную жизнь», де мова ведеться тільки про період пов'язаний з відкриттям, а точніше – з узаконенням уже заснованої школи, наказом Анни Іоанівни (1738р.). Коли ж школа припинила своє існування, – не з'ясовано. Безсумнівно

однак, що школа поповнювала штат придворних співаків і музикантів протягом майже трьох десятиріч XVIII ст. (30-50 роки).

Коли в 1728 році Катерина Іоанівна зажадала, щоб гетьман Д. Апостол дав її служителю універсал «для сыскания двух певчих альцест», гетьман такого універсалу не дав, аргументуючи такий вчинок неправильною поведінкою царських чиновників. Необхідних «альцестів», а також двох дискантів, що їх вимагали, спровадили до двору не відразу, вирішивши спершу їх підучити.

Очевидно з цього почалася Глухівська школа. Бо вже тоді, тобто в 1728 році, почали у Глухові, в резиденції гетьмана, навчати, поряд з півчима, музикантів перед відправленням їх до Петербурга. Вимоги спровадити до двору півчих і музикантів стали частішими, через що гетьман Апостол надав цій справі більш організованого характеру. За його вказівкою архієреї українських міст змушені були надсилати всіх здібних до музики хлопчаків у Глухів, а вже звідти (очевидно після певного навчання) їх спроваджувано до Петербурга.

1738 року видано царський указ про започаткування у Глухові спеціальної школи підготовки придворних музикантів, визначено умови утримання й навчання учнів. Мабуть цей указ тільки узаконював школу, що вже існувала. Доказом є те, що й раніше, до 1738 року, на утримання школи виділялись державні кошти. П. Єфименко у статті наводить такі цифри: 1736 р. на школу було виділено 50 крб., 1737-го – 100 крб., а 1728 року – вже 250 крб. і всі кошти казенних прибутків малоросів, з розрахунку по 3 копійки за день на утримання кожного з півчих, а також на витрати за одяг і взуття учнів та утримання регента.

У серпні 1738 року, за місяць до указу про створення школи, вибрали й відправили до двору Анни одинадцять кращих з дев'ятнадцяти оркестрантів, які навчалися в Глухові. З ними поїхав і їх вчитель, капельмейстер Федір Яворівський. Коли оркестранти прибули до Петербурга, було видано царський указ на ім'я майора лейбгвардії Шипова, якому доручалась організація і

упорядкування школи. З тексту указу зрозуміло, що йдеться про її реорганізацію, про налагодження всієї справи.

В указі зазначається, що «из оставшихся за отсылкою сюда игрецов, и оставить одного регента, который бы в пении четверогласном и партесном был совершенно искусен, и учредить небольшую школу, в которую набирать по всей Малой России из церковников, также из казачьих и мещанских детей и прочих и содержать всегда в той школе до двадцати человек, выбирая, чтобы самые лучшие игрецы были, а при том, сыскав искусных мастеров из иностранных и из Малороссии, велеть из оных же учеников обучать и стройной музыке, а именно: на трубе, на флейтах, дабы могли на оных инструментах с нот игратьщ которые пению, также и на духовой музыке обучены будут, и с тех во вся годы лучших присилать ко двору ея императорского величества человек по десять, а на те места паки вновь набирать, и пока те учителя в школе обучать будут, давать им надлежащее жалованье, а ученикам определить на пропитание и платье, и обувь сколько потребно по рассуждению его, майора Шипова, из доходов»<sup>26</sup>.

У царському указі було визначено тільки загальні настанови: про певну кількість учнів і про кількість тих, кого направляють до двору на навчання як співові, так й інструментальній музиці, про державне утримання школи. На основі указу в канцелярії міністерського управління справами малоросів визначено конкретні умови утримування школи:

У Глухові вибудувати для школи спеціальний будинок «две горницы с комнаты да пекарню»; для роботи на кухні тримати «двух баб и одного мужика».

Для навчання знайти умілого регента, «человека доброго в пении и в составлении нот искусного».

Знайти 20 учнів, вибрати їх із церковних хорів (через Чернігівську консисторію та архієпископів Київського та Переяславського) і з Ніжинського

---

<sup>26</sup> Київская старина. 1888. Т. XXV. С. 437.

та Чернігівського полків. Коли ж буде знайдено учнів та регента, влаштувати відбір: «Из тех хлопцев выбрав, оставить угодных в Глухове при школе, а именно регента одного, хлопцев лучших голосов семнадцать да для игранья на духовой музыке приискать мастеров духовых артистов из малороссов, умеющих играть на флейте, чтобы на оных инструментах из показанных хлопцев семь человек обучали духовой музыке по ноте» (отже, увесь штат школи – з 20 душ: 17 учнів, 1 регент, 2 навчителі – інструменталісти) (Кієвская старіна, 1888. Т.ХХV. С. 437).

Для утримання школи асигнувалось по 100 карбованців на рік з розрахунку: регентові – 50 крб., басистові одному – 5 крб., усім учням (беручи до уваги того ж таки басиста) на взуття, шапки тощо – по 2 карбованці. За добре навчання видавати, як заохочення, по 10 копійок на місяць кожному. Платня педагогам, гобоїсту і флейтисту – по 20 крб. на рік. На свічки для школи – по 5 карбованців. На харчування всіх разом з учителями – по копійці на день та борошна по півосьминній на місяць, крупів по 2 гарнці.

Для дотримання порядку в школі виділити з глухівського гарнізону унтер-офіцера «к смотрению оной и чтобы ученики не своеволили и не гуляли».

Справою організації школи клопотався управитель Малоросії Румянцев. Він відрядив глухівського капельмейстера й чотирьох музикантів, які залишились у школі, до всіх полків для набору хлопців. Вибраних музикантів наказувалось спровадити до нього в Переяслав для апробації.

Було набрано близько вісімдесяти душ, з них придатними визнано тридцять трьох: двох басистів, п'ятьох гобоїстів, шістьох трубачів, чотирьох флейтистів, шістнадцять зарахували до півчих.

Незабаром музикантів направили до Глухова (мабуть це пов'язано з переїздом туди Румянцева).

Немає більш чи менш певних і систематизованих даних про діяльність школи в наступні роки. Поза сумнівом, вона існувала протягом кількох десятків років, бо збереглись свідчення про музикантів, які направлялись зі школи до

Петербурга. Придворна капела впродовж 40-50-х років поповнювалась за усталеним порядком: щорічно з глухівської школи привозили до Петербурга групу музикантів, до того ж добирались хлопчики з гарними голосами з різних міст і сіл України. Систематично провадились поїздки досвідчених музикантів капели за пошуками нових талантів. Духовні й світські власті повинні були всіляко сприяти пошукам добрих музикантів.

Система таких відряджень за українськими музикантами зберігалась дуже довго. З такою місією прибув до України і М. Глінка, який у 1838 році привіз до Петербурга, з відібраними ним музикантами і С. Гулака- Артемовського.

У XVIII столітті дорослих музикантів відправляли до Петербурга, а підлітків – до Глухівської школи. Збереглося свідчення 1758 року, коли до України відряджено півчого Степана Андріївського. Він відправив до Петербурга музикантів Івана Середу, Івана Новомлинського, одного флейтиста, а набраних 13 хлопчиків відрядив до Глухова у школу.

Немає даних які дозволили б мати повне уявлення про цю школу. Не можна з точністю сказати, кого саме з півчих було привезено з Глухівської школи, хто потрапив до неї за звичайним набором. Про Бортнянського відомо, що він вчився в Глухівській школі, однак чи так було насправді документально нічим не засвідчується. Бортнянський народився в Глухові, звідки (1758 р.) семирічним хлоп'ям його привезено до Петербурзької капели. Можливо, що якийсь час він навчався у Глухівській школі. Нема також точних свідчень і про Марка Полторацького, директора придворної капели, який приїхав до Петербурга з України в другій половині XVIII століття. Нічого ми не знаємо і про вчителів школи. Можна лише припускати, що протягом кількох років там регентом працював Федір Яворівський.

Варте, на наш погляд, уваги життя музикантів у Петербурзі. Якщо у XVIII столітті півчі часто перебували у скрутному становищі, то у Петербурзі придворні півчі жили безтурботно. Вони мешкали при царському палаці, мали

гарний казенний одяг і харч. Видатним майстрам призначалась досить велика платня (до 500 крб. на рік).

Доля самої школи поки що залишається невідомою. Після 1758 року про неї вже ніхто не пише. Відомо тільки, що набори музикантів в Україні продовжувались, але Глухів втратив свою попередню місію. Так у 1880-90 роках центром набору музикантів уже названо Новгород-Сіверський. Проте й Глухівська школа зберегла свої традиції, особливо в доборі хлопчиків і у тривалому навчанні співаків, які після закінчення могли зараховуватись до професійного хору.

Незаперечне значення Глухівської школи у розвитку музичної освіти в Україні. Уявлення про систему навчання в Глухівській школі, про педагогічні методи у їх зв'язку з попередніми українськими традиціями і, нарешті, про те нове, що вело до подальшого розвитку музичної педагогіки є об'єктом дослідження.

#### **4.4. МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КАПЕЛИ «КРІПОСНИЦЬКОЇ» ДОБИ**

У Західній Європі капелою називали невелику будівлю, окрему чи прибудовану до церкви, в якій відбувались церковні відправи (звідси й походить слово «каплиця»). Ця назва потім перейшла і на тих співаків, які співали в каплицях під час відправи. Капели у Західній Європі були спочатку лише вокальними. Тільки згодом ця назва перейшла на оркестри. Приблизно такий же процес відбувався і в Польщі. При російському дворі у XVIII ст. була «придворная певческая капела», а поряд з нею – «придворный певческий хорь».

В Україні слово «капела» відоме і в літературній мові XVIII століття<sup>27</sup>. У канцелярських документах вживався термін «капелія», в народному мовленні так само, а народ під цією назвою розумів, здається, «оркестр». Коли ж у 1768

---

<sup>27</sup> Дневникъ генер. Хорунжого Николая Ханенка (1727-1753). Київ, 1884. С. 27.

році Київський магістрат організував свій постійний оркестр, що складався виключно з музикантів, без участі співаків, то його названо «капелією». На початку ХІХ ст. на Лівобережжі капелами нерідко іменували оркестри. Крім названих термінів, в Україні у ХVІІІ ст. як для оркестру, так і для хору використовувався термін «музика». Першого січня 1748 року в Петербурзі «итальянская вокальная и инструментальная играла музыка». У кінці ХVІІІ ст. цю назву ще зберігала Чернігівська архиєрейська півча: «Есть у меня изъ вновь поступившихъ въ музыку не последние голоса», – пише владика Чернігівський у 1790 році київському генерал-губернаторові Кречетнікову<sup>28</sup>. Називає він «музикою» також і придворний хор. У російських часописах теж використовували термін «Хор музыки», чи просто «хори», що означало оркестри.

Про музикантів, утримуваних українським панством, збереглась вкрай обмежена інформація. Відомо, наприклад, що гетьман Брюховецький під час свого перебування в Москві у вересні 1665 року мав при собі оркестр; у гетьмана Мазепи, коли він у 1669 році також перебував у Москві, було 10 трубачів і 5 музикантів; Любомирським, який мав великі маєтки на Правобережжі у 1645 році організовано капелу, однак цей оркестр перебував постійно у Вісричу, в західній, польській частині Галичини, резиденції Любомирського.

До її складу входили польські, італійські музиканти та вихідці з Полонного, що на Волині. Одна з найстаріших згадок про панські капели в Україні датується 1728 роком.

Капела М. Корсака, відомого стародубського багатія, не була за тих часів військовою в Україні. Подібну капелу утримував і гетьман Данило Апостол. У 1735 році створений оркестр Андрієм Полуботком у Михайлівці.

Найкращою приватною в Україні вважалася капела Розумовського, яка мала значний вплив і на стан тодішньої музики при російському дворі.

---

<sup>28</sup> Щербаківський Д. Набір півчих в 1790 р. в Малоросії до придвор. Акапели. Музика. 1924. № 13. С. 40.

До її складу входили польські, італійські музиканти та вихідці з Полонного, що на Волині. Одна з найстаріших згадок про панські капели в Україні датується 1728 роком.

Капела М. Корсака, відомого стародубського багатія, не була за тих часів військовою в Україні. Подібну капелу утримував і гетьман Данило Апостол. У 1735 році створений оркестр Андрієм Полуботком у Михайлівці.

Найкращою приватною в Україні вважалася капела Розумовського, яка мала значний вплив і на стан тодішньої музики при російському дворі.

За царювання Катерини II прославилась інструментальна капела Румянцева-Задунайського. Під час подорожування Катерини у 1787 році на Південь, Румянцев приймав царицю в себе у Вишеньках, на Чернігівщині. Під час парадного обіду «гремела духовая графская музика», яка пізніше забавляла імператрицю під час її довгого перебування у Києві<sup>29</sup>.

Оркестр графа Румянцева грав під час зустрічі великого князя Павла й Марії Федорівни, які 1781 року приїжджали до Києва.

Капели великих магнатів були досить об'ємними за кількісним складом, а капела фаворита імператриці Катерини Потьомкіна, налічувала до двохсот музикантів малоросів.

З великомагнатських, на Правобережжі, відома капела пана Мархоцького, який у своєму маєтку в Манківцях на Поділлі кожного року під час обжинок влаштовував свято Царери, за що й переслідувався духовенством. На святкування сходились тисячі селян, святково одягнуті, кращі господарі виходили з плугами; син Мархоцького робив першу борозну; дочка його, зодягнена у відповідне вбрання, їхала під час урочистого походу на спеціальній колісниці, за нею йшов хор парубків, учасники якого навчались у Миньковецькій «Музичній Академії».

---

<sup>29</sup> Кондаков Н. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. *Записки императорского Русского археологического общества*. СПб., 1888. Т. 3. С. 6–7.



Цей хор виконував особливий репертуар, скомпонований самим паном-дідичем. За хором їхав великий віз, запряжений волами, на ньому розміщувався дворовий оркестр. Гра оркестру чергувалась зі співом хору<sup>30</sup>.

У XVII і XVIII століттях утримували оркестри, переважно, заможне панство, якого було не так уже й багато, а з кінця XVIII століття оркестри почали «входити в моду» і у середовищі представників середнього статку дворянства.

Найвідомішими були: добірна духова музика у князя Михайла Любомирського в Дубно, якою він розважав приїждже панство на дубенські контракти (в 1797 році їх перенесено до Києва ); подстолича Прушинського з Пустомит і Антонія Урбановського в Цепчевичах на Волинському Поліссі.

У графа Олександра Ходкевича працював «невеликий, але добре організований театр і добірний оркестр під орудою віртуоза – флейтиста й композитора Каршмідта»<sup>31</sup>.

Надзвичайно популярними у кінці XVIII століття були власні оркестри. До такої «модної затії» вдавався і дехто з російського офіцерства. У місті Корці на Волині корпусний генерал Леванедов тримав велику челядь, мав не тільки свій театр, але й прекрасний оркестр при ньому. Майор Муравйов, який також служив у Корці, утримував свій двір, мав численну кількість дворових і добірний оркестр з двома дорого оплачуваними капельмейстерами-італійцями.

Кінець XVIII – початок XIX століть відзначений також відомостями про капели в Лівобережній Україні. Так у селі Сокирницях Іван Галаган у 1779 році організував оркестр, а в 1808 році його син, Григорій Галаган, часто буваючи у Фрілова-Багріїва (поблизу Сокириниць), також мав свій оркестр і театр. Крім музикантів для оркестру, також велася підготовка акторів для балету.

---

<sup>30</sup> Круль П.Ф. Духовий інструментарій з історії музичної культури України. Івано-Франківськ : ПНУ імені Василя Стефаника, 2013. 219 с.

<sup>31</sup> Там само. С. 169.

Багатий матеріал про музично-інструментальні кріпацькі капели знаходимо у «записках» В. Ярославського. Найбільше сказано про капелу В. Попова – управителя канцелярії Потьомкіна, який створив великий оркестр духової та рогової музики. Згодом оркестр перейшов до Комбурля<sup>32</sup>. Автор «Записок» слухав цей оркестр під час перебування в Хотині у Комбурля і наводить цілу низку відомостей. Також згадує, що в 1797 році у селі Босах Сумського повіту на Харківщині, в палаці генеральші П. Штеричевої разом з ним проживав і капельмейстер, який готував музикантів для домашньої капели. Повідомляє про існування оркестру в селі Бугайці Ізюмського повіту у губернського маршалка В. Донца-Захоржевського. Згадує Ярославський про оркестр Шидловського у Старому Мерчику Харківської губернії близько 1804 року. Кінця XVIII століття стосується й звістка про домашній оркестр князів Оболонських у селі Оболонь на Полтавщині, де уславилась балами вередлива пані Оболонська<sup>33</sup>.

Полковник Дмитро Ширай, ад'ютант фельдмаршала князя А. Голіцина, мав великий оркестр і театр. Оркестр налічував 200 осіб. Актори й музиканти добирались з його підлеглих. «Они играли хорошо, одевались богато, были воспитаны все, были ловки, знали искусства, играли, говорили на иностранных языкахъ. ...Умирая же Ширай (помер 1809 року) отпустилъ на свободу около 200 душъ (очевидно акторів й музикантів), подаривъ имъ всю наличность в доме, стоящую до 20000 рублей»<sup>34</sup>. Можливо, що саме цим 1804 роком датовані статистичні відомості про панські капели на Полтавщині.

За цими відомостями у всій Полтавській губернії в 1804 році налічувалось аж 144 панські музичні капели:

в Гадяцькому повіті капели у панів Масюкова й Черниша;

в Миргородському – Гартмана;

---

<sup>32</sup> Круль П.Ф. Духовий інструментарій з історії музичної культури України. Івано-Франківськ : ПНУ імені Василя Стефаника, 2013. С. 175.

<sup>33</sup> Круль П.Ф. Генезис духового та ударного виконавства України : автореф. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2000. 32 с.

<sup>34</sup> Там само.

Прилуцькому – Петра Горленка та майора Григорія Галагана;  
в Лубенському – у майора Івана Боярського в с. Високому Горбі;  
в Кобиляцькому – в ротмістра Шашина та повітового маршалка Чарби;  
в Золотоноському – у В. Неплюєва в Чернобаївській волості;  
в Хорольському – князів Оболонських в Оболоні, у Вишняках –  
Пламенцової та Остап'ї у Базилевського;  
в Полтавському – у Попова<sup>35</sup>.

Такі відомості, безперечно неповні, бо у Роменському, Переяславському, Костянтиноградському, Пирятинському, Лохвицькому й Кременчуцькому повітах не зафіксовано жодної капели, незважаючи на те, що там були маєтки досить заможних поміщиків Полтавської губернії.

#### **4.5. КАПЕЛА ГРАФА РОЗУМОВСЬКОГО**

У 1749 році, спеціально виданий «камер – кур'єрський» журнал з нагоди «шествія» цариці Єлизавети з Москви до Києва сповіщав, що окрім військової музики Лубенського полку та італійської капели, викликаної з Москви, декілька разів згадує і про «музику малоросів», яка грала на трубах, гобоях і сопілях під час перебування цариці в Глухові. Серед оркестрів, безумовно, були й поміщицькі музиканти Щоправда, «малороссийская инструментальная музыка», яка для «увеселения Ея Императорскаго Величества представлена была» у домі Ніжинського війта Терповіота, могла являти собою й свобідний ніжинській оркестр. Водночас «инструментальная музыка», яка грала в ніжинському палаці Розумовського під час обіду цариці, а також «слышима была» в його розкішному палаці у Козельці під час парадних обідів і балів, що їх

---

<sup>35</sup> Записки В.И. Ярославского. Киевская старина. 1887. Т. LIV. С. 112.

влаштував колишній співак придворної капели з нагоди свого таємного шлюбу з царицею, безумовно, належала О. Розумовському<sup>36</sup>.

Капела Розумовського зарекомендувала себе найкращою приватною капелою не тільки в Україні. Капельмейстер оркестру Розумовського Карел фон Лау постійно працював над удосконаленням виконавської майстерності музикантів, навчаючи їх основним канонам музичного мистецтва.

Кваліфікований оркестр Кирила Розумовського грав кожної неділі, коли після церкви збиралась старшина на обід: «...на службе были въ гетьманскомъ монастире, и потомъ въ дворце обѣдали, а по обѣдни вся музыка инструментальная играла»<sup>37</sup>.

Одними з перших і найкращих в Україні оркестрів були ті, що належали Розумовським.

Високий рівень професіоналізму, сфера застосування, становище музикантів, широкі хронологічні межі їх існування і час найбільшого розквіту кріпацьких музичних колективів. Цю справу Розумовські започаткували в 30-х роках XVIII століття, коли син реєстрового козака, півчий придворної співацької капели у Петербурзі Олексій Розум став графом Розумовським.

У подальшому справа з музикою особливо розгорнулася у молодшого брата О. Розумовського – Кирила, який володів численними маєтками в Україні: в Батурині, Козельці, Почені, Яготині тощо, був гетьманом України (1751-1765 років).

У відділі нотних видань НБУ імені В. І. Вернадського збереглися ноти для оркестру Кирила Розумовського, які складаються з двох збірок. Ці музичні твори представлені у вигляді оркестрових партій для восьми рогів від G великої октави до G малої октави. Всі вони написані у двоголосному складі, за

---

<sup>36</sup> Круль П.Ф. Духовий інструментарій з історії музичної культури України. Івано-Франківськ : ПНУ імені Василя Стефаника, 2013. 219 с.

<sup>37</sup> Івченко Л. Карел Лау – капельмейстер екс-гетьмана Кирила Розумовського. Хроніка, 2000. Україна–Чехія. Ч. 1. Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв України, 1999. С. 154-170.

винятком деяких кадансів або одного останнього акорду, який має іноді три або чотири голоси. Ладотональність цих творів – G-dur або e-moll.

У Почені, маєтку Розумовського, за власними свідченнями його писаря, функціонував прекрасний хор, яким керував вільнонайманий Абросимов. Власного оркестру Розумовського в Почені не було, на балах у нього грав запрошений духовий оркестр генерал-майора Денисьєва. На жаль, крім прізвищ власників цих оркестрів більше ніяких матеріалів майже не збереглося.

#### **4.6. ЕТАПИ РОЗВИТКУ «КРІПАЦЬКИХ» ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КАПЕЛ**

Європейський, переважно класичний, репертуар був взірцем для панських оркестрів, при чому італійський репертуар, який на перших порах переважав, пізніше поступається місцем німецькому. Наскільки багатим був західно-європейський репертуар панських капел видно вже з нотної бібліотеки оркестру Розумовського, що складався з кількох сотень томів майже виключно європейських композиторів. Вона зберігалась спочатку в м. Яготині на Полтавщині, тепер її перевезено до Національної Бібліотеки України у Києві.

На Правобережжі, при царюванні Олександра I, створено духовий оркестр у Теофіполі на Волині у поміщика Сопеги (з Яблонських), що складався з 15 музикантів, серед яких було кілька німців, а решта – кріпаки. Історичні записи 30-х років XIX століття свідчать про початок занепаду й розпаду кріпосницьких оркестрових капел перед скасуванням кріпосного права.

Цікаве свідчення про кріпацькі капели в 30-40-х роках XIX століття подає в своїх «Записках» П. Селецький (Київський губернський предводитель дворянства), який описує свою зустріч з Т. Шевченком у Яготині в князя Репніна. Він хотів навіть створити за пропозицією Варвари Миколаївни Репніної оперу «Мазепа», лібрето до якої мав написати Т. Шевченко. Однак цей задум не реалізувався, бо Т. Шевченко, як свідчить П. Селецький, уявляв собі Мазепу

поборником незалежності у боротьбі з деспотизмом Петра I і не захотів писати лібрето на «общедоступном язике» на чому наполягав Селецький.

Кріпацький оркестр у Сокиринцях заклав ще Іван, дід Петра Галагана, якого підтримував і його батько, Григорій. Петро Григорович при розподілі з братом Павлом спадщини, взяв до себе в с. Дехтярі оркестр, від якого брат охоче відмовився. Збільшив кількість музикантів до 30 і більше осіб, виписав із Німеччини добрих капельмейстерів та інструменти, нічого не шкодував для розвитку оркестру. Капела Петра Галагана виявилась однією з найкращих кріпацьких капел в Україні.

Мемуари Г. Галагана описують також музику в Сокиринцях у Павла Галагана, батька автора мемуарів. Сокиринецькі свята відбувались не без допомоги дехтярівських солістів, з часом вони пережили панщину і оркестр став професійним ще у вісімдесятих роках XIX століття .

Є свідчення й того, що навіть після скасування кріпацтва деякі пани залишали у себе не тільки хори, але й балети. Матеріал з історії кріпацьких (поміщицьких) оркестрів духової музики в Україні за останні століття панщини, дозволяє визначити три доби в розвитку кріпацьких оркестрів і хорів.

Перша доба охоплює період від початку існування оркестрів і хорів до кінця царювання Катерини II. Тоді оркестри і хори утримували переважно велике панство, особливо магнати.

Друга доба тривала від кінця царювання Катерини II до початку тридцятих років XIX ст. Мода створювати власні оркестри й хори дуже поширились у дворянсько-поміщицькому середовищі Правобережної та Лівобережної України. На Правобережжі панство, після розподілу Польщі, залишало столиці, великі міста, інші центри, бо раніше їх там тримали державні й урядові справи. З часом роз'їхались по своїх маєтках, де панство проводило час у постійних балах і забавах. На Лівобережжі українська старшина, після того як Катерина II остаточно закріпачила селян і надала дворянству «жалувані» грамоти, настирливо прагнула якнайшвидше уподібнитися до

справжніх родовитих дворян і панів-поміщиків, зрівнятися з ними. Тому українська старшина надміру заводила у своїх маєтках – палацах оранжереї (теплиці), робила виїзди, набирала велику челядь, створювала оркестри і т. п. Сторінки мемуарів того періоду особливо рясніють згадками про духову музику в приміщеннях та палацах багатьох панів.

Третя доба історії панських капел починається у тридцятих роках ХІХ століття. Писемні джерела засвідчують цей етап як початок занепаду капел. Число капел значно зменшується у зв'язку з:

- Конфіскацією сотень панських маєтків на Правобережжі після розгрому польського повстання 1830 року;

- Загальною кризою багатьох поміщицьких господарств у зв'язку з розпадом кріпацтва і великою заборгованістю їхніх власників;

- Конкуренцією вільнонайманих єврейських і чеських оркестрів, а також військових оркестрів (користування їхніми послугами коштувало значно дешевше, ніж утримання власних оркестрів).

- Все це призводило до занепаду капел, однак зовсім не перешкоджало деяким поміщикам, справжнім аматорам і знавцям музики, (таким як Галаган) мати у себе прекрасні оркестри й хори, які не тільки не занепадали, а навіть досить активно розвивались і удосконалювались.

Що ж до соціального складу капел, то більшість музикантів і хористів, звичайно, походила з селян-кріпаків. Траплялись і вільнонаймані, особливо на Лівобережжі, де після повстання Хмельницького панщину було зліквідовано і процес відновлення кріпацтва проходив повільно, остаточно завершившись тільки за царювання Катерини ІІ. Серед вільнонайманих було чимало німців, здебільшого у панів Правобережної України, щоправда, тільки в складі оркестрів, а не хорів. Кілька німців працювали і в оркестрі Сопеги в Теофіполі. Оркестр із 24 осіб п. Стецького на Волині також складався виключно з німців, однак хор сформовано тільки з козаків. Сенатор Ільїнський (також на Правобережжі) утримував своїм коштом окремі трупи – німецьку, італійську,

французьку й польську. На Лівобережжі працювала тільки одна французька трупа – в Глухові, яку, здається, виписав двір молодого гетьмана Кирила Розумовського.

Відсоток вільнонайманих був особливо об'ємний серед капельмейстерів, де постійно натрапляємо на німецькі прізвища: капельмейстер Іоган – в Андрія Полуботка 1739 року, Карел фон Лау – у Розумовського, Блюм – у Комбурля, Краузе – у Галагана, Август Герке – у Ганського, Каршмідт – у Олександра Ходкевича. Хором Розумовського в Почені диригував вільнонайманий Абросимов.

Ці капельмейстери й диригенти виховували музикантів та співаків для панських капел, а також і для ширших музично-вокальних організацій: музична школа Прота Потоцького в Ямполі, «музична академія» у пана Мархоцького в Миньківцях (за гучною назвою «академія» ховалась організація скромнішого змісту).

Пани часто не задовольнялись домашнім вихованням своїх музикантів і посилали їх навчатись за кордон. Так чинив зі своїми хлопцями й дівчатами сенатор Ільїнський, посылаючи їх до Італії; так поступав і Каменський, а перший скрипаль Галаганового оркестру Артем три роки вчився у Німеччині на кошти пана, брав лекції у Лінінського в Дрездені.

Із двох головних типів капел – оркестру й хору, кількісно переважали оркестри. За реєстрацією 1801 року із 14 капел на Полтавщині було тільки дві вокальні, решта ж – або інструментальні, або ж змішаного складу. Що ж до хорів, то їх утримували або побожні пани для співу під час відправи у церкві, або справжні аматори співу. Без оркестру, чи взагалі без музики, не обходилася жодна вечірка, ні один бал, до яких таким охоче було панство.

За складом своїх інструментів панські оркестри були дуже різні: у Марковича (1739 р.) скрипка і валторна, у Попова – оркестр скрипковий, духовий і роговий, у Булюбаша – мідні ударні інструменти, у Денисьєва – оркестр духовий, у Галагана – скрипковий і роговий, у Лобанова – роговий та ін.



Особливий інтерес становить проблема репертуару панських капел.

Князь Долгорукий, про якого вже йшлося, залишив опис загальної схеми концертів великопанських. Згадуючи як вітав його в Батурині англієць, управитель гр. Розумовського, він розповідав, що під час застілля співали духовні канти, потім італійські і, нарешті, пісні малоросів. Оцю послідовність, початок – духовні канти, середина програми – твори європейської музики, а наприкінці – твори з українських пісень, можна вважати типовою ознакою концертів панських капел; її породжено традицією XVIII століття, а, можливо, ще й до цього.

Європейський класичний репертуар вважався основним для панських оркестрів, власне італійський репертуар який на перших порах переважав, пізніше поступається місцем німецькому. «Партитура» оркестру І. Томари складалася з увертюр та арій опер Белліні, Галлева, Доніцетті, Мейєрбера, Моцарта тощо, зовсім не маючи творів російських композиторів. Хор князя Юрія Голіцина (1851 р.) у Воронежі, під час концерту співав Россіні, Моцарта, Гайдна, Каливоду, Бортнянського. Наскільки обширним і багатим був західноєвропейський репертуар панських капел, видно вже з нотної бібліотеки оркестру Розумовського, який складався з кількох сотень томів майже виключно європейських композиторів. Таке зібрання заслуговує неабиякої наукової уваги, дослідження.

Не маючи змоги докладно проаналізувати репертуар капел, вдамося до тих матеріалів, які витлумачують український елемент у репертуарі панських оркестрів.

Свої оркестри панство використовувало найчастіше на балах та вечірках. Тому такі оркестри повинні були знати і виконувати найрізноманітніший репертуар. Українське панство між іншими танками танцювало і під мотиви українських народних пісень (особливо на Лівобережжі). Об'єктивні вказівки подають камер-кур'єрські журнали, які видано під час подорожі Єлизавети 1744 року й Катерини 1787 року на Україну.

Перший журнал 1744 року нотує таке: «Отправлялась... свадьба Лубенского полку судьи Андрея Павловского, потомъ... балъ... при которомъ Ея Величество изволила забавляться смотрениемъ малороссийскихъ танцевъ». Про другий день «забави» написано: «Пополудни былъ для помянутыхъ гостей малороссийский балъ, а потомъ вечерний столъ, после котораго для увеселения Ея Императорского Величества еще несколько малороссийские танцы продолжались»<sup>38</sup>.

Під час подорожі Катерини 1787 року в Новгород-Сіверському на балу, який відбувся з приводу прибуття цариці, українські танці особливо дивували й цікавили посланників.

Наприкінці XVIII ст. у Києві, де окрім українського проживало польське й російське панство, на балах крім контрдансів і менуетів танцювали й «метелицю», «голубця» і «козачка». У Н. Капніста в Менжалєї на Миргородщині в 1812 р. «оканчивался балъ всегда матрадурой и малороссийскимъ танцемъ «горлицей».

Те ж саме трохи пізніше простежувалось і у повітового маршала Булюбаша: у нього на балах танок «грос-фатер», якого завело в моду військо, що поверталось з-за кордону після перемоги над Наполеоном, перемежовувався з «метелицею» і «журавлем».

Усе ж панські оркестри виконували не тільки українські танки; місцеві капельмейстери нерідко вдавались до композицій на народні українські мотиви (щоправда, інколи не дуже мудрих варіацій).

Про український репертуар домашнього театру Д. Трощинського, для якого писав п'єси Гоголь-батько і про українські вистави трупи Ширая, яка виступала в Київському театрі на початку XIX ст. відомо, що у них виконувались «малороссийския песни», якими закінчувався концерт капели Розумовського і які слухав у Батурині князь Долгорукий.

---

<sup>38</sup> Журнал шествія... С. 116–117.

У великого українського панства ще залишалась національна свідомість, а разом з нею культивувався й український театр, українська пісня, українська національна стихія. Вона панувала серед Лівобережного панства навіть ще в кінці царювання Миколи I.

Домінування національної свідомості серед Лівобережного дворянства була очевидним. Українські пісні переважали в репертуарі хору Селецького. Однак царювання Миколи I виявилось фактично добою завмирання української стихії серед українського панства. Його наступні покоління вже масово були зрусифіковані. Це підтверджено мемуарами відомого київського професора А. Романовича-Словатинського, молодість якого припадає на сорокові – п'ятдесяті роки минулого сторіччя. За його словами батько був прихильником відомого В. Лукашевича, баришпільського поміщика, якого за сепаратизм ув'язнено у Петропавлівській фортеці. Сам же він із захопленням згадує про маленького «Павлуся Галагана, говорившаго только по малороссийски», про те, що вся родина Романовичів-Словатинських обожнювала пісні малоросів, які співалися від світанку до вечора; що він сам, будучи малим хлопцем, складав вірші про «рідну Україну».

Правобережне панство, його національна свідомість більше ополячувались, переймали або наближались до католицизму. Зацікавлення народною українською піснею було значно слабшим, ніж на Лівобережжі. Розширилась самосвідомість української шляхти тільки на початку XIX ст., у добу романтизму в польській поезії.

Питання репертуару кріпацьких капел заслуговує спеціального розгляду, оскільки воно з'ясовує та виявляє рівень і глибінь не тільки музичних, але й культурних інтересів українського панства, широчінь розвитку місцевої музичної культури й музичної продукції, натяк про яку містять відомості про капели Будлянського і Галагана.

Відомий пан В. Попов влаштовував кожної неділі гулянки для своїх селян у Решетилівці поблизу Полтави, його капела потрапила до реєстру капел на

Полтавщині у 1814 р. Звісно, не часто траплялись такі «добрі пани», які піклувалися долею селян-кріпаків, що поповнювали ряди панських музикантів і співаків. Не квітами було всипане й життя тих віртуозів-кріпаків, які своєю грою й співами вносили стільки високохудожньої насолоди у панські свята й будні, такі характерні для панства кріпацької доби. Ні європейське виховання, ні талант не спиняли пана, не змушували його забути в артистові свого кріпака. У мемуарах збереглися і такі факти, що відкривають завісу над тим закулісним внутрішнім життям, яке починалось для артистів-кріпаків, коли опускались їхні інструменти і замовкали чудові звуки симфоній.

В. Ярославський, наприклад, оповідає про такий випадок з Віталієм Сурдиною, чудовим флейтистом пана Шидловського у с. Старому Мерчику на Харківщині. Шидловський, вирушаючи у різних справах до Петербурга, брав із собою В. Сурдину. Скориставшись з однієї такої подорожі, Сурдина вніс до Військової колегії гроші і купив собі капітанський чин. Патент на цей чин надійшов до Харкова вже після повернення Сурдини з Петербурга, на ім'я пана Шидловського. І перш ніж передати цей патент Сурдині, пан відвів музиканта до конюшні, наказав роздягнути його і бити різками за те, що той не просив у нього дозволу на купівлю чину. Шидловський вважався паном «добрим», через що справа закінчилась тим, що з часом він навіть зробив Сурдину управителем маєтку своєї сестри. Але траплялись випадки, коли подібні справи закінчувались трагічно.

Люблячи слухати добру музику й танцювати під її супровід, пани не дуже піклувалися про те, щоб нагодувати музикантів. Останнім інколи доводилося вдаватись до оригінальних способів нагадати панам, про їх потреби.

Князь Шаліков із захопленням описує одну з таких ідилій у Спиридоновій Буді у Д. Ширая під час балу, який проводився на честь генерал-губернатора Куракіна і продовжувався 6 днів за участю близько ста гостей. У ній брали участь, з одного боку – гості, а з другого – артистки Ширайвського балету. З-поміж актрис-кріпачок мемуарист згадує Маренкову, Дроздову, Косаневську,

Кодищеву, які, на його думку, були б окрасою найблисучішої сцени. Деякі гості розважались з танцюристками не без вигоди для пана Ширая, який створив цей кріпацький гарем. Подібний характер гарему мали хор і оркестр в одного пана поблизу м. Рівного .

І все ж творчість кріпацьких капел, долаючи станові бар'єри, благодійно впливала на музичні смаки «вищих» верств населення. Постійне звучання народної музики в побуті створювало ту атмосферу, в якій зародилося і потім розвивалося національне професіональне музичне мистецтво. Крім того, музика з панських покоїв, хоч і дуже обмежено, все ж проникала у «нижчі» верстви населення і засвоювалась ними.

У тій нескладній музиці своєрідно поєднувались життєдайні компоненти. У її масовості, в насиченості національними стильовими засадами крилася одна з плідних передумов майбутнього інтенсивного розвитку української професійної інструментальної музики.

#### **4.7. ТЕМИ ДЛЯ САМОСТІЙНОГО ОПРАЦЮВАННЯ**

1. Аналіз писемних джерел XVIII – першої половини XIX століття.
2. Інструментальна музика в Київській Академії – колегії XIX століття.
3. Національні риси інструментального мистецтва кінця XVI–XVIII століття.
4. Оркестр О. Розумовського.
5. Діяльність Малоросійської урядової колегії XVIII століття.
6. Спеціальна школа підготовки придворних музикантів у Глухові.
7. Роль І. Глінки у професійному становленні С. Гулака-Артемовського.
8. Музична освіта у Глухівській школі, підготовка придворних музикантів.
9. Інструментальна капела Румянцева-Задунайського.
10. Характеристика приватних оркестрів в Україні кінця XVIII століття.

11. Роль Г. Галагана у розвитку «кріпацьких» інструментальних капел.
12. Оркестрові партитури «кріпацьких» інструментальних капел.
13. Проблеми репертуару «кріпацьких» інструментальних капел.

## **ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ**

Запровадження у Київській Академії-колегії оркестрового класу відбулося завдяки:

а) вимозі духовенства; б) вимозі коронованих осіб; в) визнання музики, її культурно-просвітницької значимості.

Наприкінці XVII століття писемність і освіта в Україні:

а) не розвивалася; б) вже мала свої культурно-просвітницькі традиції; в) досягла високого розвитку і Київський братський монастир міг претендувати на «центр освіти» в Україні.

Чи могла «кріпосницька доба» створити певні умови для мистецького розквіту: а) так; б) ні.

Створення Глухівської школи співу відбулося завдяки:

а) наказу Анни Іоанівни (1738 р.); б) Катерини Іоанівни (1728 р.); в) наказного гетьмана Д. Апостола (1735 р.); г) наказного управителя Малоросії Румянцева (1740 р.).

Найкращою приватною капелою на Лівобережжі у XVIII столітті була:

а) капела графа Розумовського; б) капела гетьмана І. Мазепи; в) капела М. Корсака; г) капела гетьмана Д. Апостола.

Капела графа Розумовського зарекомендована найкращою:

а) тільки в Україні; б) тільки на Лівобережжі; в) в Україні і Росії; г) тільки на Правобережжі.

Перший і найкращі в Україні оркестри Розумовських були:

а) кріпацькими музичними колективами; б) колективами професіоналів-іноземців; в) колективами вільнонайманих музикантів.

Переважали у соціальному складі капели:

а) селяни-кріпаки; б) вільнонаймані музиканти; в) іноземці (німці, італійці, французи, поляки).

За складом своїх інструментів панські оркестри були: а) однорідні; б) дуже різні.

Репертуар панських капел був:

а) європейський, класичний; б) італійський; в) німецький; г) російські, українські народні мотиви.

**РОЗДІЛ V. МУЗИЧНИЙ ФОНД УКРАЇНИ (КОЛЕКЦІЯ)**

Справа №		<i>Назва справа</i>	Рік	кількість арк.		
4	МФ 4/1	<b>Алжнєв</b> <i>Спогади Матінки-Землі.</i> Симфонієтта. Для ударних, брас-квартету, синтезатора і фп. Партитура. Авториз. репрографія з автографу.	[1988]	18	3285	
20	МФ 4/11	<b>Белінський</b> <i>Спомини.</i> Фантазія. Для 3-х музик [кларнета, вібрафону і фп.]. Партитура. Рукопис з правкою автора. [Еп.:] <i>І довелось колись мені / В чужій далекій стороні / Заплакати...</i> (Шевченко Т. Г.)	до 1992	12	3400	
28	МФ2-4/9	<b>Бібік</b> [№ 2.] Для флейти з КО. У 3 ч. Ор. 51. Партитура. Автограф.	[1983]	31	1563	
75	МФ 4/21	<b>Босва</b> <i>Пастораль.</i> Для флейти, КО і фп. Партитура. Автограф.	до 1993	6	3696	
92	МФ2-4/31	<b>Верещагін</b> <i>Три посвяти:</i> 1. <i>Володимирові Турбовському.</i> 2. <i>Миколі Дєснову.</i> 3. <i>Юрію Дондакову.</i> Для флейти, гобоя і фагота. Партитура. Автограф.	1980-1981	11	884	



94	МФ2-4/32	<i>Сонатина-collage.</i> Для кларнета in B і фп. Партитура. Автограф.	б/д	6	1589	
103	МФ2-4/35	<b>Віленський</b> (1.) <i>Блюз.</i> (2.) <i>Рег-тайм.</i> Для флейти і гітари. Автограф.	б/д	2 + 4	1720, 1721	
101	МФ4/22	<i>Концерт = Concerto.</i> Для гітари з флейтою і КО. У 3 ч. Партитура. Репрографія з автографу.	б/д	28	3030	У Довіднику А.Мухи Концерт для гітари і КО, датований 1990 р.
111	МФ2-4/42	<b>Гаврилець</b> <i>Квінтет.</i> Для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни. У 4 ч. Партитура. Автограф.	[1990]	15	2683	
112	МФ4/24	<i>Квартет саксофонів.</i> У 3 ч. Партитура. Автограф.	[1991]	17	3471	
113	МФ4/398	<i>Рансодія-діалог.</i> Для флейти і фп. Репрографія з автографу.	1992	6	3650	
144	МФ2-4/57	<b>Гнатовська</b> <i>Интермеццо.</i> Для гобоя і фп. + партія гобоя. Автограф.	1986	7 + 3	1566, 1566-a	
145	МФ2-4/55	<i>Легенда.</i> Для тромбону і фп. + партія тромбона. Автограф.	1986	8 + 2	1600	
147	МФ2-4/54	<i>Andante.</i> Для тромбону і фп. Автограф.	б/д	3	2563	

168	МФ 1/17	<b>Гомоляка</b> Концерт № 2. Для валторни з оркестром. Партитура. Репрографія з автографу. (Без закінчення.)	б/д	7	[2988]	
169	МФ ?	Для фагота з оркестром. У 2 ч. + партія фагота. Автограф.	б/д	18 + 4	б/н	
170	МФ ?	Для тромбону з СО. Партитура. Рукопис.	б/д	38	б/н	
		<i>Для гобоя і фп.</i>				
171	МФ ?	<i>Маленькое интермеццо.</i> + партія гобоя. Автограф.	б/д	5 + 2	б/н	
176	МФ 4/47	<b>Гончаренко</b> <i>Три эскиза.</i> Для гобоя і КО. Партитура. Репрографія з автографу.	до 1990	10	2959	
201	МФ ?	<b>Грабовський</b> <i>Concerto Misterioso.</i> Для 9-ти інструментів. Партитура. Репрографія з автографу. [Присв.:] <i>Пам'яті Катерини Білокур,</i> <i>генія народного малярства України,</i> <i>присвячується.</i>	травень – серпень 1977	40	б/н	
207	МФ 4/49	<b>Гржибовський</b> <i>Этюды = [Сім етюдів].</i> Для кларнета соло. Репрографія. [Присв.:] <i>Сергею Низкодубу.</i>	[1990]	10	3242	
210	МФ 4/50	<b>ГУБА</b> <i>Духовний диптих:</i> 1. <i>Біля безименного хреста.</i> 2. <i>Боже, спаси.</i> Для 2-х гобоїв, 2-х валторн, СтрО, мішаного хору і сопрано. Автор тексту – <b>Губа В. П.</b> Партитура. Репрографія з автографу.	1986	8	3455	

220	МФ 4/55	<i>Epistola = Эпистола. (для флейти)</i> Репрографія з автографу.	12 – 13 січня 1978	4	2958	
236	МФ2- 4/73	<b>Губанов</b> Соната. У 3 ч.: 1. <i>Каприччио.</i> 2. <i>Романс.</i> 3. <i>Вечное движение.</i> Для кларнета і фп. + партія кларнета. Автограф.	1986	13 + 4	1582	
		<b>ГУБАРЕНКО</b> Концерт-поема				
252	МФ 1/28	Для фаготу з оркестром. Ор. 44. Партитура. Автограф.	1992	11	3546-а	
253	МФ 1/28	<i>Te same.</i> Клавір. Репрографія.	1992	19	3546	
262	МФ 4/64	<b>Гугель</b> <i>Елегія.</i> Для фп. і кларнета. Репрографія.	1981	12	2956	
		<b>Дремлюга</b> ...концерти				
303	МФ2- 3/30	№ 2. C-dur. Для труби і СО. Партитура. Автограф.	1985	34	1482	За Довідником А.Мухи – 1977 р.
304	МФ2- 3/30	<i>Te same.</i> Клавір + партія труби.	11 березня 1977	10 + 2	1482	
305	МФ 1/31	Для гобоя і СО. Партитура. Автограф.	1992	31	3647	
		<b>Дума Людмила Степанівна</b> <b>1959 р. нар.</b>				
		Для валторни і КО				
309	МФ 1/33	<i>Концерт.</i> У 3 ч. Партитура. Репрографія.	[1989]	34	2809	

		Для інструментів в супр. фп.				
310	МФ 4/79	<i>Соната-рапсодія.</i> Для флейти. Партитура. Репрографія.	[1988]	9	3038	
		<b>Єфремов Володимир Іванович</b> <b>1953 р. нар.</b>				
		Для КО				
320	МФ 4/82	<i>Рондо.</i> Для кларнета і СтрО. Партитура. Автограф.	до 1990	8	3189	
		Для квартету саксофоністів				
322	МФ 4/84	<i>Експромт.</i> Партитура. Репрографія.	11 лист. 1989	6	3431	
		<b>Жилінський</b> Для фаготу з фп.				
331	МФ2- 4/94	<i>Фаготина.</i> П'єса. + партія фагота. Автограф.	б/д	6 + 2	1588, 1588-а	
		...дерев'яних духових і фп.				
341	МФ 4/88	<b>Журавицький Вадим Михайлович</b> <i>Соната.</i> У 3 ч. Для альтової флейти. Репрографія.	20 грудня 1989	19	3155	
342	МФ2- 4/95	<i>Лирическая пьеса.</i> Для саксофона (кларнета). Партитура. Репрографія.	29 квітня 1987	8	2678	
371	МФ 4/94	<b>Загорцев</b> № 5. Для квартету саксофонів, фп. і струнних. Партитура. Чорн. автограф.	б/д	30	3234	
372	МФ 1/37	<i>Симфонія тривоги = Die Sinfonie des Alarmes = [Симфонія "Тривоги"].</i> Для флейти, саксофона-альта, ударних, фп. і струнних. Партитура. Репрографія.	1986 – 1987	31	2955	За Довідником А.Мухи – 1988 р.

		Для саксофона-альта і фп.				
374	МФ2-4/107-а	<i>Интермеццо.</i> [Автограф.]	1986	6	1538	
		<b>Зажитько Сергій Іванович</b> <b>1962 р. нар.</b>				
		Ансамбль				
377	МФ 4/96	<i>Stretta.</i> Для 6 інструментів [флейти, кларнета, фп., 2-х скрипок, віолончелі]. У 4 ч. Партитура. Репрографія з автографу.	1990	7	3475	За Довідником А.Мухи – 1991 р.
		<b>Золкін Анатолій Іванович</b> Для саксофона-альта і фп.				
385	МФ 4/99	<i>Соната.</i> Репрографія з автографу.	1989	32	3123	
392	МФ2-4/109	<b>Золотухін</b> <i>Концерт-поема.</i> Для саксофона-альта з оркестром. Клавір + партія саксофона. Репрографія з автографу з рук. правкою.	24 січня 1983	28 + 5	б/н	
409	МФ 4/105	<b>Зубицький</b> <i>Шість медитацій.</i> Для флейти і баяна. За <i>Meditatione Бодлера Ш.</i> Переклад рос. мовою – <i>Донської М.:</i> [ <i>Будь мудрою, скорбь моя...</i> ]. Репрографія з автографу. [Присв.:] <i>Сержу Клемену, Catherine Chassain.</i>	10 червня 1984	32	2962	
		<b>Іванов Валентин Гаврилович</b> <b>1936 р. нар.</b>				
435	МФ2-4/118	<i>У монумента скорбящей матери.</i> Поема. Для 4-х тромбонів і ударних. Партитура. Рукопис.	до 1985	16	1786	
474	МФ2-4/137	<b>Іщенко Юрій Якович</b> <i>Квартет.</i> Для флейти, гобоя, валторни і фагота. У 3 ч. Партитура. Автограф.	25 вересня 1982	23	1326	

486	МФ2-4/123	<i>Соната.</i> Для гобоя і фп. У 3 ч. + партія гобоя. Репрографія. [Присв.:] <i>Городу-побратиму</i> <i>Братиславе.</i>	б/д	29 + 11	1200	
487	МФ2-4/125	<i>Andante cantabile.</i> Для валторни in F і фп. + партія валторни. Автограф.	[1986]	4 + 2	1610	
488	МФ2-4/140	<i>Былина.</i> Для валторни і фп. + партія валторни. Автограф.	б/д	8 + 2	1611, 1611-а	
489	МФ 4/111	<i>Маленька рапсодія.</i> Для кларнета і фп. + партія кларнета. Репрографія з автографу.	б/д	9 + 6	1637	
490	МФ2-4/134	<i>Соната.</i> Для альтового саксофону і фп. У 3 ч. + партія саксофону. Репрографія з автографу.	б/д	12 + 3	2148	
491	МФ2-4/133	<i>Соната.</i> Для кларнета і фп. Репрографія з автографу.	б/д	19	2342	
492	МФ2-4/141	<i>Анданте и Аллегро.</i> Для саксофона-тенора і фп. Партитура. Репрографія з автографу.	б/д	8	2710, 2711	
493	МФ 4/117	<i>Соната.</i> Для фагота і фп. У 4 ч. + партія фагота. Репрографія з автографу.	б/д	31 + 8	3039	
494	МФ 4/114	<i>Соната.</i> Для англійського ріжка і фп. У 4 ч. Репрографія з автографу.	б/д	24	3560	
		...мідних духових				

495	МФ 4/112	<i>Соната.</i> Для тромбона і фп. У 3 ч. + партія тромбона. Репрографія з автографу.	8 вересня – 2 лист. 1987	21 + 6	3277	
516	МФ 4/121	<i>Канерштейн</i> <i>Концерт.</i> Для фп., квінтету духових і ударних інструментів. У 3 ч. Партитура. Репрографія з автографу з рук. правкою. (Арк. № 57: перелік виконань твору.)	[1988]	57	3067	
549	МФ 4/140	<i>Кива</i> <i>Фольк-музика.</i> Септет. [Для струнних, дерев'яних духових і фп.] Партитура. Репрографія з автографу.	1990	11	2965	
596	МФ 4/148	<i>Кириліна</i> <i>Камерна симфонія № 1.</i> Для струнних, ударних і фп. Партитура. Репрографія.	травень – жовтень 1991	28	3446	
597	МФ2- 4/170	<i>Механическое пианино.</i> Для електромюзичних інструментів (гітари, бас- гітари, барабанів, 2-х синтезаторів). Партитура. Автограф.	б/д	3	1517	
599	МФ2- 4/169	<i>П'еса.</i> Для саксофону і ЕА. Партитура. Автограф.	б/д	3	1549	
600	МФ 4/155	<i>Квартет.</i> Для чотирьох саксофонів (кларнета і 3-х саксофонів). У 3 ч. Партитура. Репрографія.	квітень 1990	35	3121	
		...флейти в супр. фп.				
604	МФ 4/157	<i>Соната.</i> У 2 ч. Партитура. Репрографія.	до 1989	14	2925	

		<b>Ковалінас Микола Анатолійович</b> <b>1964 р. нар.</b>				
617	МФ 4/164	<i>Concertino-1991.</i> У 4 ч.: 1. 1000. 2. 900. 3. 90. 4. 1. Для фагота і 9-ти віолончелей. Партитура. Автограф. [Присв.:] Олексію Ткачуку.	1991	33	3537	
631	МФ2- 4/179	<b>Колодуб Жанна</b> <i>Концерт (Драматический).</i> Для труби і КО. Партитура + клавір. Автограф.	22 травня 1985, 22 травня 1984	38 + 12	1505	
634	МФ2- 4/178	<i>Братское коло.</i> Для флейти і СтрО. Клавір. Автограф.	б/д	6	1587	
636	МФ ?	<i>Концертино = Concertino.</i> Для гобоя і струнних. Редакція – <b>Ліббі С. Г.</b> (Libby Cynthia Green). Партитура + клавір + партії. Репрографія з автографу, копія з видання. (Партитура у 2-х прим.) (Копія з видання – 3 дарчим написом НБУВ від 17 квітня 2000 р.)	б/д	14 + 19 + 12 + 15	2775	
637a		<i>Українська сюїта (Триптих).</i> Для квінцета духових. Партитура + партії. Репрографія з автографа, автограф.	1984	32 + 10	б/н	
639	МФ 4/170	<i>Чотири імпровізації :</i> № 1 Дума ; №№ 2, 3, 4 – в стилі блюз. Для гобоя, гітари і фп. Партитура. Автограф, репрографія з автографу.	1993	20	3662	



640	МФ 4/173	<p><i>Обробки ірландських народних пісень:</i>  9. <i>Кукушечка, милая.</i>  10. <i>Застольная песня.</i>  11. <i>Последняя роза лета.</i>  Для голосу, флейти і фп. (№ 1);  для голосу і фп. (№№2, 3).  Автор тексту – <b>Мур Т.</b>  Партитура.  Автограф, репрографія, маш. з правкою,  маш.</p>	б/д	4 + 5 + 4	3769	
640а		<p><i>Строкати картинки.</i>  Сюїта.  Для 2-х гобоїв і фаготу.  У 5 ч.  Партитура.  Комп. набір.  На зв. арк. № 14: біографія, відгуки на  виконання творів, список творів для  дерев'яних духових соло та ансамблів  Колодуб Ж. Ю.</p>	б/д	14	б/н	
640г		<p><i>Легенда = Legend.</i>  Для флейти і фп.  + партія флейти.  Комп. набір.</p>	б/д	7 + 3	б/н	
641	МФ2- 4/181	<p><i>Лирическое интермеццо.</i>  Для труби і фп.  + партія труби.  Автограф.</p>	б/д	6 + 2	1618	
641а		<p><i>Слов'янське коло = Slavonik kolo.</i>  Для флейти і фп.  Комп. набір.  (Нова редакція.)</p>	б/д	6	б/н	
		<p><b>Колодуб Левко</b>  Концерти</p>				
649	МФ2- 3/56	<p><i>Svoni passati.</i>  Для труби in B з оркестром.  У 3 ч.  Партитура.  Автограф.</p>	8 травня 1982	47	1126	
650	МФ2- 3/156	<p><i>Українське концертно.</i>  Для 2-х валторн і [СО або ДО].  У 3 ч.  Партитура.  Автограф.</p>	20 грудня 1985	38	1732	

651	МФ2-3/59	<i>Епічне концертино.</i> Для труби і СО. Клавір + партія труби. Автограф.	[30 жовтня 1986]	10 + 2	1617	
652	МФ2-3/60	Для тромбону у супр. великого ДО. У 3 ч. Партитура. Автограф.	б/д	57	2133	
653	МФ2-3/61	Для тромбону у супр. СО. У 3 ч. Партитура. Автограф.	б/д	56	2132	
657	МФ2-3/57	<i>Ескіз в молдавському стилі.</i> Для солюючої групи кларнетів і ДО. Партитура. Автограф.	[вересень] 1981	15	352	
658	МФ 1/60/1	<i>10 українських маршів.</i> Партитура. Репрографія з автографу.	1985 – 1991	1(обкл.) + 10 + 7 + 6 + 9 + 7 + 8 + 7 + 10 + 8 + 8	3358	
659	МФ 1/60/2	<i>Твори для ДО:</i> 1. Колонний марш № 1. 2. Марш чорноморців (Колонний марш № 2). 3. Крокосмейстерський марш (В стилі старовинних цехових зустрічних маршів). 4. Швидкий марш № 3. 5. Швидкий марш № 4 (Концертний). 6. Швидкий марш № 5 (Вчена коза). 7. Швидкий марш № 6. 8. Вечірнє танго. 9. Нічне інтермецо. 10. Український диксиленд (Казав мені батько...) Партитура. Репрографія з автографу.	1985 – 1992	2 (обкл.) + 10 + 10 + 6 + 12 + 10 + 7 + 10 + 9 + 9 + 11	3358	

660	МФ2- 3/58	<i>Святкова увертюра.</i> Партитура. Автограф.	17 лютого 1986	33	1471	
661	МФ 1/37-б	<i>Швидкий мари № 7.</i> Партитура. Репрографія з автографу. [Присв.:] <i>Присвячується духовому оркестрові ветеранів м. Бостон та його багаторічному керівникові Доротті Хілл.</i>	7 січня 1991	12	б/н	
662	МФ 1/137-а	<i>Сільські вечорниці.</i> Українська сюїта. У 5 ч.: 4. <i>Тихий вечір.</i> 5. <i>Дівоча пісня.</i> 6. <i>Жарти парубоцькі.</i> 7. <i>Казка.</i> 8. <i>Ігрища.</i> Партитура. Репрографія з автографу.	б/д	28	б/н	
663	МФ2- 4/177	<i>Концертино.</i> Для 4-х саксофонів. У 3 ч. Партитура. Автограф.	1985	10	1733	
		<i>Для інструментів соло, в супр. фп.</i>				
664	МФ2- 4/176	<i>Українські витинанки.</i> Для гобою соло. Автограф.	до 1986	2	1536	
666	МФ2- 4/175	<i>Гуцульські старосвітські награвання.</i> Для сопілки і фп. + партія сопілки. Автограф.	1987	4 + 2	2353	
		Оркестровка, перекладення				
667	МФ 1/59	<b>Борне Ф.</b> <i>Фантазія на теми опери Бізе Ж. 'Кармен'.</i> Для флейти і [СО]. Партитура. Автограф.	б/д	45	3666	

675	МФ2-4/187	<p><b>Корнілевич</b>  <b>Камерна кантата</b>  У 3 ч.:</p> <p>1. [Любит? Не любит? ...].  2. [Уже второй. Должно быть ты легла...].  3. [Море уходит всячь...].  Для баритону, СтрО і ударних.  Автор тексту – <b>Маяковський В. В.</b>  Партитура.  Автограф.</p>	жовтень 1988	11	2621	
		Ансамбль				
676	МФ2-4/186	<p><i>Пьеса.</i>  Для квінтету духових.  Партитура.  Автограф.</p>	б/д	15	2511	
701	МФ2-4/184	<p><b>Костін</b>  <i>Марія: [Так на диво просто...].</i>  Для сопрано, дитячого хору, труби, струнного квартету і органу.  Автор тексту – <b>Луків М. В.</b>  Партитура.  Репрографія з автографу.  [Присв.:] <i>Марії Бієшу.</i></p>	серпень 1987	5	2158	
		<b>Костицин Євген Юрійович</b> <b>1963 р. нар.</b>				
704	МФ 4/179	<p><b>Kostiz in E = Костицин Є. Ю.</b>  <i>Quartet of flutes = Квартет.</i>  Для чотирьох флейт.  Партитура.  Репрографія.</p>	до 1992	10	3388	
718	МФ 1/67	<p><b>Красотов</b>  <i>Концерт.</i>  Для труби з СО.  У 3 ч.  Партитура.  Авториз. репрографія.</p>	квітень 1991	137	3391	

721	МФ2-4/193	<i>Концертний квінтет.</i> Для флейти, гобоя, скрипки, віолончелі і сепбало (harpsihord-verginal). У 3 ч. Партитура. Автограф. [Присв.:] Ансамблю «Пастораль» Одеської філармонії посвящується.	до 1987	26	2037	
724	МФ 4/181	<i>Концертна скочна.</i> Для кларнета з фп. + партія кларнета. Репрографія з автографу. [Присв.:] <i>Игорю Юзефовичу.</i>	до 1990	14 + 4	3177	
728	МФ 4/184	<b>Ланюк</b> <i>Камерна музика.</i> Для 21 інструменту [струнних, фп., клавесину і ударних інструментів]. У 3 ч. Варіанти. Партитура. Рукопис, репрографія. (2 прим.)	[1977 / 1989], 1991	39 + 35	3001	
746	МФ ?	<b>Ланінський</b> <i>Фольк-концерт = Concerto festivo = Wolc-concerto.</i> Для марімби з оркестром. Партитура. Автограф.	2 травня 1990	75	б/н	
		Для великого ДО				
750	МФ3-1/7	<i>Український концертний марш.</i> Партитура. Автограф.	20 жовтня 1983	16	1737	
		<b>Лебедєв Олександр Миколайович</b> <b>1938 р. нар.</b>				
759	МФ2-4/196	<i>Веселая прогулка.</i> Для ударних, ксилофона, фп. і бас-гітари (контрабаса). Партитура. Автограф.	до 1985	6	1506	

772	МФ 4/207	<p><b>Левкович</b></p> <p>Камерна кантата № 6. У 4 ч.:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Душа</i>: [Душа моя, печальница...].</li> <li>2. <i>Ветер</i>: [Я кончился, а ты жива...].</li> <li>3. <i>Нобелевская премия</i>: [Я пропал, как зверь в загоне...].</li> <li>4. <i>Зимняя ночь</i>: [Мело, мело по всей земле...].</li> </ol> <p>Для баритона, фп., ударних, флейти і 11 струнних.</p> <p>Автор тексту – <b>Пастернак Б. Л.</b></p> <p>Партитура.</p> <p>Репрографія з рук. правкою.</p>	12 грудня 1989	37	б/н	
		...флейти у супр. фп.				
787	МФ2- 4/208	<p><i>Сонатина.</i></p> <p>[Автограф.]</p>	б/д	6	1556	
796	МФ 4/208	<p><b>Лосєв-Красицький</b></p> <p><i>Розовый мир</i>: Экологическая сюита.</p> <p>Для СтрО, квартету тромбонів, мішаного хору.</p> <p>Партитура.</p> <p>Репрографія.</p>	б/д	7	3211	
		Для сопранового саксофона				
802	МФ 4/209	<p><i>Заклинание.</i></p> <p>Автограф.</p>	б/д	2	3383	
801	МФ 1/137	<p><i>Труба Армстронга</i>: [Великий Сагмо был в поту...].</p> <p>Для голосу і джазового оркестру.</p> <p>Автор тексту – <b>Євтушенко Є. О.</b></p> <p>Партитура (дирекціон).</p> <p>Репрографія з автографу.</p>	до 1991	16	б/н	
		<p><b>Луньов Святослав Ігоревич</b></p> <p><b>1964 р. нар.</b></p>				
803	МФ 4/215	<p><i>Игра для квинтета.</i></p> <p>Для квінтету духових.</p> <p>У 3 ч.</p> <p>Партитура.</p> <p>Автограф.</p>	до 1992	14	3429	

809	МФ2-4/214	<p><b>Льонко</b>  <i>Маленький дивертисмент.</i>  У 4 ч.:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Minuetto.</i></li> <li>2. <i>Intermedio.</i></li> <li>3. <i>Adagio.</i></li> <li>4. <i>Giga.</i></li> </ol> <p>Для флейти, гобоя, фагота.  Партитура.  [Автограф].</p>		12	881	
810	МФ4/189	<p><i>Simfonie-Concerto stretto.</i>  Для брас-квінтету і органу.  Партитура.  Автограф.</p>	березень 1993	38	3655	
847	МФ2-4/235	<p><b>Мартон</b>  <i>Сюїта.</i>  Для квінтету духових інструментів.  У 6 ч.  Партитура.  Автограф.</p>	до 1986	25	1942	

		<b>Панов Ігор Андрійович</b> <b>1958 р. нар.</b>				
953	МФ2- 4/263	<p><i>Строфы о Мужестве.</i>          Семь стихотворений:          Preludio.</p> <p>1. <i>Гитара:</i> [<i>Начинается плач гитары...</i>].          Автор тексту – <b>Лорка Ф. Г.</b>          Переклад рос. мовою – <b>Цвєтасва М. І.</b></p> <p>2. <i>Из письма:</i> [<i>Может быть, я погибну в бою...</i>].          Автор тексту – <b>Аполлінер Г.</b>          Переклад рос. мовою –  <b>Антокольский П. Г.</b></p> <p>3. <i>На смерть Лорки:</i> [<i>По улице длинной...</i>].          Автор тексту – <b>Мачадо А.</b>          Переклад – <b>Горська.</b></p> <p>4. <i>Эпитафия:</i> [<i>Он уходил по улице длинной...</i>].          Автор тексту – <b>Мачадо А.</b>          Переклад – <b>Горська.</b></p> <p>5. <i>Шесть струн:</i> [<i>Гитара, и во сне твои слезы слышу...</i>].          Автор тексту – <b>Лорка Ф. Г.</b>          Переклад рос. мовою – <b>Самаєв.</b></p> <p>6. <i>Вопль:</i> [<i>На желтой башне колокол звонит...</i>].          Автор тексту – <b>Лорка Ф. Г.</b>          Переклад рос. мовою – <b>Самаєв.</b></p> <p>7. <i>К живым:</i> [<i>Умирал я со всеми кто умер...</i>].          Автор тексту – <b>Неруда П.</b>          Переклад рос. мовою – <b>Альберті Р.</b>          Для драматичного сопрано, органу, гітари, віолончелі, там-тама і дзвонів.          Партитура.          Автограф, маш.          [Присв.:] <i>Галине Коньковой.</i></p>	червень 1986	31 + 6	1944	
		<b>Пацера Віталій Володимирович</b> <b>1936 р. нар.</b>				
956	МФ 4/249	<p><i>Арія.</i>          Для тромбона у супр. фп.          Автограф.</p>	до 1992	6	3551	



		<b>Птушкін Володимир Михайлович</b> <b>1949 р. нар.</b>				
1017	МФ 4/259	<i>Весенние пасторали.</i> У 4 ч.: 1. [ <i>Напрасно век с природой в состязаньи... = Даремно час з природою в змаганні...</i> ]. Автор тексту – <b>Мікеланджело Буонаротті.</b> 2. [ <i>Ты, апрель, живишь леса, дней краса... = Квітню, ти додав краси у ліси...</i> ]. Автор тексту – <b>Белло Р.</b> 3. [ <i>Нет, ни камея, золотом одета... = Ані камея у красі незнаній...</i> ]. Автор тексту – <b>Ронсар П. де.</b> 4. [ <i>На рассвете в мае... = На світанні в травні...</i> ]. Автор тексту – <b>Вега Лоне де.</b> Переклад укр. мовою – <b>Цацко І.</b> Для дитячого хору, тенора, чотирьох труб, органу і ударних. Партитура. Репрографія, маш. (Не повністю.)	до 1991	23 + 4×2	3363, 3454	
1018	МФ 4/260	<i>Автограф.</i> Варіанти для жіночого (дитячого) хору, солістів і органу; для дитячого (жіночого) хору [або сопрано і гобоя], органу [фп.]. Партитура. Репрографія. (2 прим.)	до 1992	7 + 6	3637	

1023	МФ 1/94	<p><i>Симфонія № 1 'Камерная'.</i> У 6 ч.:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Календарь: [Давно ли покупали календарь...].</i></li> <li>2. <i>Человек, строящий воздушные замки:</i> [Он лежит на траве под сосной...].</li> <li>3. <i>Попытка оправдания: [О все эти строки...].</i></li> <li>4. <i>Все уже круг друзей... .</i></li> <li>5. <i>Долг: [Сам платил за себя...].</i></li> <li>6. <i>Каждый выбирает для себя... .</i></li> </ol> <p>Для баритону, флейти, валторни, фп., струнных і ударних. Автор тексту – <b>Левітанський Ю.</b> Партитура. Репрографія з автографу. [Присв.:] <i>Посвящается А. Г. Шарову.</i></p>	до 1993	41	3785	
1033	МФ2- 4/284	<p><b><i>Рибальченко</i></b> <i>Скерцо.</i> Для 3-х тромбонів. Партитура. Автограф.</p>	б/д	4	921	
1036	МФ2- 4/289	<p><b><i>Рождественський</i></b> <i>Юмореска.</i> Для гобою і фп. + партія гобоя. Рукопис.</p>	1984	7	б/н	
1037	МФ2- 4/288	<p><i>Концертний вальс.</i> Для труби і фп. + партія труби. Автограф.</p>	до 1986	6 + 2	б/н	
1041	МФ 4/133	<p><b><i>Розова</i></b> <i>Концерт-поема.</i> Для флейти, струнных, фп. і ударних. Партитура. Автограф.</p>	1 серпня – 8 жовтня 1989	39	2995	
1043	МФ 4/130	<p><i>3 п'єси.</i> Для англійського ріжка і фп. Репрографія з автографу.</p>	28 жовтня 1990 – квітень 1991	5	3364	

1044	МФ 4/128	<i>Соната.</i> Для кларнета і фп. Репрографія з автографу.	11 лист. 1990 – 4 лютого 1991	41	3244	
		<b><i>Рудянський</i></b> Для квінтету духових інструментів				
1055	МФ2- 4/290	<i>Дві п'єси.</i> Партитура. Авториз. рукопис.	до 1986	22	1560, 1561	
		<b><i>Рунчак Володимир Петрович</i></b> <b><i>1960 р. нар.</i></b>				
		Симфонії				
1056	МФ 1/97	<i>Страсти по Владиславу = Passione dal Vladislav.</i> Для солюючого баяну, струнних, мідних, ударних, клавішних, чтеця, рок-групи і відеоряду. Партитура. Репрографія з автографу з рук. правкою. [Присв.:] <i>Памяти композитора Владислава Золотарева, трагически ушедшего из жизни в тридцать три года.</i>	[1982 – 1988]	41	3445	За Довідни- ком А.Мухи – 1989 р.
1059	МФ 4/275	<i>Ното ludens I, II, III.</i> Для 2-х солістів: флейти соло, фп. соло, дуету флейти і фп. Репрографія з автографу.	[1991 – 1992]	25	3480	
1064	МФ2- 4/292	<i>Концерт.</i> Для саксофона-альта і КО. У 4 ч. Партитура. Автограф.	[1987]	35	2701	
1065	МФ 4/270	<i>Contra spem spero = Без надії сподіваюсь.</i> Для квартету саксофонів. Партитура. Репрографія з автографу. [Присв.:] <i>Пам'яті Лесі Українки.</i>	4 – 9 лютого 1990	15	?	

1066	МФ 4/265	<i>Фолькконцерт № 2 (piccolo) Відповідь запорізьких козаків турецькому султану Ахмету III. Для квартету ударних. Партитура. Репрографія з автографу.</i>	[1991]	17	3719	
1068	МФ 4/273	<i>Тетрадь фаготиста. Концертні п'єси. Для фагота соло, фагота з фп., ансамбля фаготів. Партитура. Репрографія.</i>	[1981 – 1988]	25	2945	
1071	МФ 4/271	<i>На смерть Ісуса. Церковний розспів = Cantus canonicus. У 4 ч.: 1. Ісусова смерть. 2. Похорони Ісуса. 3. Воскресіння та... 4. Вознесення Ісуса на небо. Для жіночого хору, читця і труби. Згідно Євангелії від святого Луки. Репрографія з автографу.</i>	23 січня 1991	12	3583	
1097	МФ2- 4/297	<b>Сильвестров</b> <i>Лесная музыка. У 3 ч.: 1. [Что за места в лесу? ...]. 2. [О леса голоса – места!...]. 3. [А что ж ? – Лишь это слушается!...]. Для сопрано, валторни, фп. Автор тексту – <b>Айгі Г.</b> Партитура. Репрографія з автографу.</i>	1977 – 3 вересня 1078	15	2572	
1099	МФ2- 4/298	<i>Мистерия. Для флейти і ударних. Репрографія з автографу. [Присв.:] Severino Yarrelloni gewidmet.</i>	1964	11	1350	
1152	МФ2- 4/305	<b>Станкович</b> <i>Камерна симфонія № 3. Для флейти і струнних. Партитура. Репрографія з автографу. [Присв.:] Моей жене.</i>	1982	22	576	

1175	МФ2-4/312	<p><b>Стенурко</b> Триптих: 1. <i>Марія з України – № 62276: [Марія Яремівна друга освенцімського...].</i> 2. <i>Цвинтар-хмарочос: [Люди, дивні мурахи!...].</i> 3. <i>Баладарозплющених дитячих очей: [Я хочу бачити світ розплющеними очима...].</i></p> <p>Для сопрано соло, мішаного хору, 2-х тромбонів, органу і синтезатора. Автор тексту – <b>Драч І. Ф.</b> Партитура. Автограф. [Присв.:] <i>Дітям моїм – Андрію та Жені.</i></p>	лютий 1988	17	2682	
1179	МФ 1/110	<p><i>Поэма.</i> Для труби і СО. Партитура. Автограф. [Присв.:] <i>Профессору Н. В. Бердыеву.</i></p>	до 1990	35	3070	
1182	МФ2-4/311	<p><i>Поэма.</i> Для труби і фп. Репрографія з автографу. [Присв.:] <i>Профессору Н. В. Бердыеву.</i></p>	б/д	9	1637	
		<p><b>Теличко Віктор Федорович</b> <b>1957 р. нар.</b></p>				
1208	МФ 4/315	<p><i>Соната.</i> Для флейти соло. [Автограф.]</p>	1990	5	3193	
		<p><b>Турнієв Сергій Петрович</b> <b>1955 р. нар.</b></p>				
1223	МФ 1/117	<p><i>Концерт.</i> Для гобоя, фагота і КО. У 2 ч. Партитура. Авториз. репрографія.</p>	грудень 1990	56	3149	
		***				
1224	МФ2-4/315	<p><i>Скерцо.</i> Для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни. Партитура. Автограф.</p>	1983	12	1987	

1225	МФ 4/323	<i>Три пасторали.</i> Для квінтету духових інструментів. Партитура. Рукопис.	до 1989	28	2857	
1269	МФ2- 4/332	<b>Фрейдлін</b> <i>Готические витражи:</i> <i>Первый витраж:</i> (1.) <i>Куранты.</i> (2.) <i>Секвенция.</i> (3.) <i>Диафония.</i> (4.) <i>Хорал.</i> (5.) <i>Антифон.</i> <i>Второй витраж:</i> (1.) <i>Баллада.</i> (2.) <i>Пастурель.</i> (3.) <i>Рондо.</i> <i>Третий витраж:</i> (1.) <i>Куранты.</i> (2.) <i>Ричеркар.</i> (3.) <i>Мадригал.</i> (4.) <i>Торжественный канон.</i> Концерт. Для шести виконавців [флейти, 2-х скрипок, альту, віолончелі, фп.]. Партитура. Автограф.	вересень 1985	38	2544	
		<b>Хуторянський Ігор Миколайович</b> <b>1924 – 1984</b>				
1273	МФ2- 3/127	<i>Ноктюрн.</i> Для валторни і СО. Партитура. Автограф.	1958	13	1076	

1296	МФ2-4/336	<p><b>Цегляр</b>  <i>История флейты-пуританки.</i>  Квінтет. У 5 ч.:  1. <i>Васильковая дорога.</i>  2. <i>Солнечный зайчик в волосах.</i>  3. <i>Новолуние.</i>  4. <i>Театр камней – усталый город.</i>  5. <i>Преданная пастораль.</i>  Для флейты, гобоя, скрипки, віолончелі і клавесина.  Автор епіграфів – <b>Ражніков В.</b>  Партитура.  Автограф.</p>	до 1984	21	1050	
1297	МФ 4/337	<p><i>Квартет.</i>  Для 4-х саксофонів.  У 5 ч.  Партитура.  Авториз. репрографія.  [На тит.:] <i>Исполняли Василевич и К°</i>  <i>(для Здоренко).</i></p>	жовтень – лист. 1988	20	3072	
1299	МФ 4/331	<p><i>Ночной преферанс = Nacht-preferenense.</i>  Квартет.  Для органу, флейти, віолончелі і ударних.  Партитура.  Репрографія з автографу.</p>	жовтень – лист. 1991	20	3632	
1300	МФ 4/334	<p><i>Пейзаж с гобоем = Landscape with oboe.</i>  Соната.  Для гобоя і фп.  Репрографія.</p>	1988	17	2924	
1362	МФ2-4/348	<p><b>Штогаренко</b>  <i>Дивертисмент (Концерт).</i>  Для флейти і струнних.  У 3 ч.  Перекладення для флейти і фп. –  <b>Кудряшов О. С.</b>  Клавір.  Автограф.  (3 зошити.)</p>	до 1986	22	1477	
		<p><b>Шукайло</b>  Для кларнета і фп.</p>				

1371	МФ2-4/353	<i>Романс.</i> + партія кларнета. Репрографія з рук. правкою.	до 1989	5 + 1	2782	
1377	МФ2-4/354	<b>Шумейко</b> <i>Quartetto saxofonico.</i> Для квартету саксофоністів. У 5 ч. Партитура. Автограф. [Присв.:] <i>Юрчику Василевичу, і всьому товариству кривному сердешному.</i>	б/д	31	2363	
1379	МФ4/359	<i>Прелюдія і фуга.</i> Для 2-х саксофонів і баскларнета. Партитура. Автограф. [На тит.:] <i>Голоси саксофонів можуть виконувати: soprano-corno ingl. / ob. Alto-cl. A (або cl. B з клапаном Dis); голос бас-кларнета може виконувати факгот.</i>	б/д	8	3196	
1380	МФ4/360	<i>Інтродукція, фуга і постлюдія.</i> Для 2-х альтових саксофонів і баскларнета. Партитура. Автограф. [На тит.:] <i>Партії альтових саксофонів можуть виконувати кларнети.</i>	б/д	8	3196	
1382	МФ2-4/356	<i>Соната.</i> Для флейти й клавесина. Автограф.	б/д	12	1300	
		<b>Шутенко Кім Олександрович</b> <b>1932 р. нар.</b>				
1386	МФ4/361	<i>Скерцо.</i> Для фагота з фп. + партія фагота. [Автограф.]	до 1989	4 + 2	2858	



1390	МФ 4/365	<p><b>Шух</b> <i>В один из летних дней.</i> Сюїта. У 7 ч.:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Отправление загородного экипажа.</i></li> <li>2. <i>Прелесть дорожных пейзажей.</i></li> <li>3. <i>Завтрак под сенью деревьев.</i></li> <li>4. <i>Резвые игры детей вокруг куста орешника.</i></li> <li>5. <i>Разговор пастушьих свирелей.</i></li> <li>6. <i>Встреча со старым шарманщиком.</i></li> <li>7. <i>Танцы на закате дня и прогулка к озеру.</i></li> </ol> <p>Для квінтету духових. Партитура. [Автограф.]</p>	1984	21	3098	
1405	МФ 4/385	<p><b>Щетинський</b> <i>Пересечения = Intersections =</i> [<i>Перетини</i>].</p> <p>Для оркестру [дерев'яних духових і ударних] і солюючого гобоя. Партитура. Авториз. репрографія.</p>	[1988]	37	2994	
1409	МФ 4/375	<p><i>Квинтет.</i> Для флейти, гобоя, кларнета, фагота, валторни. У 4 ч. Партитура. Автограф.</p>	1985 – 1987	13	2888	
1410	МФ 4/378	<p><i>Путь к медитации = Way to Meditation</i> = [<i>Шлях до медитації</i>].</p> <p>Для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фп. У 2 ч. Партитура. Репрографія.</p>	[1990]	26	3365	
1417	МФ 4/383	<p><i>Соната.</i> Для кларнета і фп. Репрографія. [Присв.:] <i>Сергею Низкодубу.</i></p>	до 1993	22	3755	
1422	МФ2- 4/366	<p><b>Яворик</b> <i>Рондо.</i> Для саксофона-альта. + партія саксофона-альта. Авториз. рукопис.</p>	1986	8 + 2	1756-a	

1423	МФ2-4/365	<i>Сонатина.</i> Для гобоя. У 3 ч. Авториз. рукопис.	до 1986	14	1757	
1453	МФ2-3/151	<b>Яковчук</b> <i>Присвята.</i> Концертіно. Для саксофона-альта і ЕО. Партитура (дирекціон). Автограф.	22 січня 1985	16	1411	
		Для КО				
1454	МФ 4/389	<i>Біоритми.</i> Камерна симфонія. У 2 ч. Для струнних і ударних. Партитура. Автограф.	1986 – 1988	34	2915	
1457	МФ2-4/375	<i>Народна сценка.</i> Для квартету дерев'яних духових. Партитура. Рукопис. (Не повністю: відсутня середина твору.)	до 1985	6	1533	
1458	МФ2-4/376	<i>Гумористичний танок</i> Для ансамблю дерев'яних духових і фп. Партитура. Авториз. рук.	2 березня 1979	8	1535	
		<b>Яровинський Павло Борисович</b> <b>1954 р. нар.</b>				
1491	МФ2-4/382	<i>Три акварели.</i> Для кларнету і фп. Автограф.	до 1985	7	2676	
1492	МФ2-4/383	<i>Две пьесы.</i> Для флейти і фп. Партитура. Автограф.	до 1985	10	2673	

## ВИСНОВКИ

Довготривалим і складним виявився історичний шлях етногенези духового інструментарію, починаючи з найвіддаленіших його витоків і закінчуючи першою половиною ХІХ століття, тобто початком інструментальної реформи, яку у цей час проведено в Європі.

Проаналізований історичний період можна умовно розділити на два великі етапи. Витоки першого сягають глибокої минувшини. Уже в прадавню епоху зароджувались початкові форми ансамблевого і сольного музикування, формувались і загалом сформувались усі прототипи сучасного духового інструментарію. В епоху Середньовіччя розвиток інструментального виконавства обмежувався духовенством, переважно культивувався побутовими формами музикування. Значне зрушення в цій галузі відбулося у Західній Європі в епоху Відродження, що не змогло не позначитись й на Сході, в якій музикування зумовлювалося зростанням міщанської культури, появою нових форм світського музичного життя. Основу чисельних інструментальних ансамблів складали різноманітні види старовинних духових інструментів: поперечні і продовгуваті флейти, помери, шалмеї, бомбарди, цинки, труби, сурни, тромбони і т. д. Спеціальних партій не було створено для кожного з інструментів.

До найдавніших зразків музичних інструментів, виявлених на території України, належать сопілки найвіддаленіших від нас епох. Спадщина східнослов'янських племен, культурні впливи сусідніх народів і надбання давньокиївської доби стали важливими складниками культури. Це була знаменна епоха в культурі східних слов'ян. Розвинувся своєрідний архітектурний і живописний стиль, високого рівня досягли різні види ужиткового мистецтва й художнього ремесла. Поступово створюється народне мистецтво скоморохів. У давньоруській літературі й образотворчому мистецтві, в народних піснях і казках усе частіше заявляє

про себе образ і творчість народного професійного музиканта, актора, скомороха, умільця й виконавця музичних витворів на різних народних інструментах, серед яких, усе частіше використовуються й духові інструменти.

У давнину великої громадської ваги набула військова музика. Під звуки труб, сурн, барабанів, бубнів і літавр князі водили своє військо у походи. Закличні сигнали чулися на полях битви, під час штурму замкових стін. Кожен військовий підрозділ мав у своєму складі певну кількість військових музичних інструментів. Недарма в літописах кількісний склад певних частин війська визначався за кількістю названих у ній труб, бубнів і знамен. На мініатюрах із зображенням взяття замкових укріплень, облоги міст часто наявні зображення трубачів, барабанщиків, бубністів та інших музикантів.

Духовий інструментарій, його функціональне застосування в різних формах музикування засвідчує високий рівень інструментально-духового мистецтва, всієї давньоруської музичної культури, багатогранність якої, її зміст, жанри й форми інтенсивно розвивалася на ґрунті народної творчості, склавши ту життєдайну основу, на якій і розбудовувалась у минулому українська музична культура.

У XV і XVI століттях виконавство на духових інструментах розвивалось обмежено, лише в окремих формах. Мистецтво скоморохів різними способами витіснялось з музичного побуту, ставало все більш небажаним для світських осіб, оскільки їх творчість висміювала представників правлячих верств населення. Інколи такі виступи безпосередньо приводили до активних дій народних мас проти своїх властей.

Еволюція духового інструментарію в XVII столітті відзначалась своєю складністю, а в багатьох випадках навіть суперечливістю бо, з одного боку, продовжувався розквіт неймовірно зростаючих духових

інструментів, з'являлись нові їхні розгалуження. З другого боку, особливо наприкінці століття, все більш помітно посилювалась інструментальна реформа. На зміну численним застарілим типам інструментів з'являлись більш удосконалені, що увібрали в себе кращі якості своїх старих попередників, які поступово зникали з музичного побуту. Обидва ці явища не були зовсім відокремлені, виступали складниками одного процесу, співіснували, нерідко переплітались одні з одними.

У другій половині XVII століття з'являються нові територіальні осередки, в яких інтенсивно розвивається інструментальна духовна музика. Це музичні цехи в українських містах, музика в козацькому війську. Їх роль і характер у різні історичні періоди були різними. На Запорізькій Січі музиканти грали під час походів і святкувань перемоги, ними скликались військові ради, «музично оформлювались» певні події. Саме в козацькому середовищі сформувались характерні риси української інструментальної музики, зокрема духової /специфічний інструментарій, стильові й жанрові особливості пов'язані з фольклором/.

Після зруйнування Запорізької Січі функції українських музикантів-духовиків змінились. На Лівобережжі їх переведено до військових корпусів при магістратах. Їх завданням була гра під час різних державних урочистостей. На Правобережжі музикантів змушували розважати коронованих осіб і магнатів.

Інструментальні ансамблі, оркестри духових інструментів /"капелії"/ при міських магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах тощо, безперечно, залишили чималий відбиток на тлі історії української національності музичної культури. Час найбільшої їх активності припадає на XVIII століття, хоча окремі колективи виникли раніше – наприкінці XVII століття, інші ж продовжували свою діяльність аж до середини XIX століття.

З ростом поміщицьких оркестрів до домашнього музикування все більше залучаються кріпосні селяни. Іноземці-капельмейстери навчають інструментальній музиці селянських дітей окремо, або у спеціальних школах, які створювались у великих містах.

Роль поміщицьких оркестрів у життєдайності національної музичної культури добре відома. Вже до початку ХІХ століття кріпосні музиканти склали один з основних резервів національного виконавства на духових інструментах.

Духовий музичний інструментарій акцентував на історичній важливості тієї епохи, під час якої пророблялись перші варіанти експерименту застосування в оркестрі народної художньої творчості, коли формувались основи оркестрового стилю з її тенденцією до принципів народної колоритності, пісенності, психологічності й художньої образності.

Багатогранна еволюція духових інструментів у сфері народної творчості, певна річ, не могла не сприяти формуванню сольо-виконавського стилю. Спираючись на народнопісенну творчість, системою художніх засобів визначились і певні виконавські способи, формувалася окремий генофонд української духової виконавської школи.

Роль духових інструментів в історії української музичної культури, поза всяким сумнівом, досить вагома, суттєва. Композитор, виконавець-педагог та інструментальний майстер упродовж століть визначали мистецтво гри на духових та ударних інструментах, стимулювали його розвиток. У сольних, камерних, оркестрових творах композитори з плином часу ставили перед виконавцями все складніші художні завдання. Відточуючи майстерність володіння інструментом, музиканти-духовики знаходили нові способи гри, звертались до найбільш прогресивних конструкцій інструментів, над удосконаленням яких постійно працювала допитлива думка інструментальних майстрів.

В основу історичної генези виражальних, віртуозних й конструктивних якостей духових і ударних інструментів перш за все закладено їхню оркестрову сутність. У цьому найбільше виявляється своєрідність історії духового виконавства та історії струнно-смичкового і фортепіанного мистецтва. Функції духових інструментів в усій їхній певності реалізуються в самому оркестрі. Його роль змінювалась, зростала чи зменшувалась залежно від власне музичних і багатьох соціальних, не музичних чинників. Тільки на широкому соціальному тлі можна збагнути історичні основи музично-інструментальної культури українського народу, логіку розвитку в ній інструментально-виражальних засобів. Генезис духового інструментарію історично змінювався. Так за часів романтизму в мистецтві зростає вокальність інструменталізму, змінюється тембр музично-образних творів «тембральна інтонаційність»; тонке одухотворення інструментальних регістрів у їхній багатогранності звукових можливостей. Кристалізуючись у музиці композиторів-романтиків, трансформувалось у галузі інструментального строю до створення конструкцій, які б відповідали постійним запитам творчості. Але це уже тема окремого дослідження, в якому Інструментальна реформа XIX століття є явищем історичним, глибинно закономірним, підготовленим довготривалим процесом розвитку музичної культури. Адже перевтілення флейтово-язичкових і мундштучних інструментів не тільки хронологічний збіг з зміною музично-стильових періодів, з переходом від класицизму до романтизму, але й у всіх своїх деталях є відповіддю художньо-естетичним запитам творчості, можливостям його подальшого процесу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. История древнегреческой музыки. Муз. *Культура древнего мира*. Ленинград : Музгиз, 1937. С. 118–123.
2. Апатський В. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ, 2010. 311 с.
3. Гинзбург С. Основные вопросы сравнительного изучения музыкальных инструментов. Л. : Ленмузгиз, 1928. 116 с.
4. Грінченко М. О. Вибране. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. С. 56.
5. Грінченко М. О. Матеріали до музичного словника. *Цехи музичні на Україні*. Рукописні фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Ф. 36–4. Од. зб. 500. Арк. 3
6. Грушевський М. Історія України-Руси. / упоряд. І. Брояк. Т. 1. Київ : Левада, 1996. 696 с.
7. Дзбанівський О. Т. Архів НБУВ. Оп. 1. Од. зб. № 35. Арк. 35.
8. «Дневникъ генер. Хорунжого Николая Ханенка (1727-1753)». Київ, 1884. 27 с.
9. Дневник Н. Ханенка. Київ, 1792. Октябрь. С. 11-12.
10. Документи Богдана Хмельницького / упорядники І. Крип'якевич та І. Бутий Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1961. С. 275.
11. Журнал шествія... С. 116–117.
12. Записки В. И. Ярославского. *Кіевская старина*. 1887. Т. LIV. С. 112.
13. Зіновійв Климентій,. Вірші. *Приповісті посполиті*. Київ : Наукова думка, 1971. С. 13.
14. Івченко Л. Карел Лау – капельмейстер экс-гетьмана Кирила Розумовського. Хроніка, 2000. Україна–Чехія. Ч. 1. Київ : Фонд сприяння розвитку мистецтв України, 1999. С. 154-170.
15. ІР НБУВ. Ф. 51, спр. 1., л. 336. Указ від лютого 1703 року.



16. Исторический Вестникъ. 1889. Июнь. С. 599–600.
17. Киево-Печерский Патерик / под. ред. Абрамовича Д. Київ : Знання, 1931. С. 68–70.
18. Кієвская старина. 1888. Т. XXV. С. 437.
19. Кієвская старина. 1901. Июль-август. Документы. С. 12.
20. Кондаков Н. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. *Записки императорского Русского археологического общества*. СПб., 1888. Т. 3. С. 6–7.
21. Круль П. Ф. Генезис духового та ударного виконавства України : автореф. ... доктора мистецтвознавства. Київ, 2000. 32 с.
22. Круль П. Ф. Духовий інструментарій з історії музичної культури України. Івано-Франківськ : ПНУ імені Василя Стефаника, 2013. 219 с.
23. Круль. П.Ф. Духовий інструментарій в мініатюрах Радзвилівського літопису. *Збірник наукових праць «Історія становлення та перспективи розвитку духової музики»*. Вип. 7. Рівне, 2015. С. 16–20.
24. Круль П.Ф. Інноваційна модель сучасної професійної виконавської освіти. *Науковий вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. 2016. С. 28–31.
25. Круль П. Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування : монографія. Івано-Франківськ, 2008. 186 с.
26. Лисенко М.В. У збірнику (№ 40) зазначено в дужках : «Від лірників на Волині». Очевидно. Олена Пчілка чула пісню у даній місцевості.
27. Літопис Руський / за Іпатіївським списком переклав Л. Махновець. Київ, 1898. С. 8–11.
28. Малороссия по рассказамъ путешественниковъ. *Кієвская старина*. 1892. С. 258.
29. Назаревский А. А. К истории киевского музыкального цеха. *Приложение 2; 3 архіву української музики*. Чернігівський цех музикантів. Музыка. 1923. № 6–7. С. 37.

30. Памятники изданные Временною комиссією для разбора древнихъ высочайше учрежденною при кievскомъ военномъ подольскомъ и вольнскомъ генераль-губернаторе. Т. II. Кіев, 1843. 362 с.
31. Праздникъ Цареры. Кіевская старина. 1897. XII. С. 318–324.
32. Прицак О. Історіографія М. Грушевського. Київ – Кембридж, 1991. С. 30–31.
33. Рулін П. Сторінка з минулого життя Києва. *Музика*. Київ, 1927. Січень-Лютий. С. 12–14.
34. «Сборник лицевой» графа П. А. Овчинникова. 1696. 1.
35. Сецинский Е. Матеріальї для истории цеховъ въ Подолии. Кам'янець-Подольский, 1904. С. 15.
36. Словарь Памви Беринды. Кіевская старина. 1888. Т. XXXVIII. С. 156.
37. Собраніе древнихъ грамотъ и актовъ городовъ Вильны. Ковна, Трокъ, православныхъ монастырей, церквей, и по разнымъ предметамъ съ приложеніемъ грехъ литографированныхъ монаст (Вильно 1843). Кіевская старина. XXXIV. С. 410–414.
38. Статут львівського музикантського цеху від 31. X. 1634 р. ЦДІА. України у Львові. Ф. 9. Оп. 1. Од. зо. 385. С. 1199–1206: оригінал польською і латинською мовами.
39. Сумцов Н.Ф. Іоанъ Вишневскій. Киевская старина. 1885. Т. 1У. С. 663.
40. Симолинъ А. «Договор промыслового ученичества». Казань. 1911. С. 19–28.
41. Українське музикознавство. Київ, 1971. Вип. 6. С. 52.
42. Фільц Б. Київський цех інструментальної музики в XVII–XIX ст. *Народна творчість та етнографія*. 1981. № 5. С. 22–30.
43. Федоровъ А. Докладная анализа «Ремесленнаго Положенія 1785 г.». «Уставъ цеховъ 1799 г.». Одесса : «Промысловое ученичество», 1892. С. 24–25.
44. Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти. Харків : Держ. вид-во України, 1930. С. 23.

45. ЦДІА України у Львові. Ф. 52. Оп. 1. Од. зб. 385. Л. 1199–1206 (оригінал польською мовою).
46. ЦДІА України у Львові. Магістрат м. Львова. Ф. 52, од. зб. 154, оп. 1.
47. ЦДІА України. Про передачу мужицького цеху київської ратуші... Ф. 220, Оп. 2, Од. зб. 86. С. 117–118.
48. ЦДІА України. Статут львівського мужицького цеху від 1636 р. Ф. 52, Оп. 1. Од. зб. 154. С. 1004-1011 (оригінал польською і латиною).
49. ЦДІА в Києві. Путеводитель. Раздел III: Фонда органов самоуправления. Київ, 1958. С. 278.
50. Щербаківський Д. Набір півчих в 1790 р. в Малоросії до придворної Капели. Музика.1924. № 13. С. 40.

Електронне навчальне видання

**КРУЛЬ Петро Франкович**

# **ІСТОРІЯ ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ УКРАЇНИ**

Підручник для закладів IV рівня акредитації

В авторській редакції

Підп. до друку 24.02.2023. Формат 60x84/16.  
Друк цифровий. Гарн. TimesNewRoman.  
Умовн. др. арк. 11,7.

## **Видавець**

Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника  
76025, м. Івано-Франківськ,  
вул. С. Бандери, 1, тел.: 75-13-08  
E-mail: [vdvcit@pnu.edu.ua](mailto:vdvcit@pnu.edu.ua)

*Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 7616 від 26.05.2022*

**ISBN 978-966-640-5374**