

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ  
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ**

***О. П. КРУСЬ***

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ  
ВІД ВИТОКІВ ДО СЕРЕДИНИ  
XIX СТОЛІТТЯ**

**НАВЧАЛЬНО - МЕТОДИЧНИЙ ПОСІБНИК**

Друкується за рішенням навчально-методичної ради  
інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного  
університету

**Луцьк «Надстир'я» 1999**

УДК 78.01(477)  
ББК 85.313(2Ук)  
К84

**Рецензенти:**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського М.А.Ковалінас;  
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного педагогічного інституту І.Ф.Пелячик;  
кандидат історичних наук, доцент кафедри українознавства Української державної академії водного господарства В.І.Цибульський;  
старший викладач кафедри теорії, історії музики та фортепіано Рівненського державного інституту культури Є.О.Власов

**Крусь О.П.**

**К84** Історія української музики від витоків до середини XIX століття: Навчально-методичний посібник. - Луцьк: Надстир'я, 1999. - 138 с.; іл.

Навчально-методичний посібник охоплює період історії української музики з найдавніших часів до середини XIX ст. Значну увагу приділено народній творчості, зокрема думам, обрядовим, історичним, ліричним і чумацьким пісням, інструментальній музиці та народному інструментарію. Досліджується культова, світська та театральна музична творчість. Хорова музика виділена як основний жанр. Окремі розділи присвячені музичному життю та спеціальній освіті, аналізуються перші зразки музично-теоретичних праць. Широко висвітлено національну своєрідність фольклору та професійної музичної творчості на західних землях України, які мають свої великі художні багатства, нагромаджені народом за багатвікову історію.

Структуру посібника складають лекційний курс, а також тести, контрольні питання, теми рефератів і рекомендована література для їхнього написання. Такий методичний підхід може покращити сприйняття і засвоєння учбового матеріалу та бути використаним для самоперевірки отриманих знань.

Посібник призначений слухачам музичних факультетів навчальних закладів з музичними спеціалізаціями та широкому колу читачів, кому цікава національна культура.

**УДК 78.01(477)**  
**ББК 85.313(2Ук)**

© О.П.Крусь, 1999

## П Е Р Е Д М О В А

Пропонований посібник присвячений історії української музики від найдавніших часів до середини XIX ст. Автор намагається наблизити читача до цього періоду національної культури, допомогти відчутти її особливу чарівність безпосередності й самотності, познайомити з творчістю талановитих майстрів минулого - М.Дилецького, М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя, Г.Сковороди та ін. Значна увага приділена народній творчості, зокрема думам, обрядовим, історичним, ліричним і чумацьким пісням, інструментальній музиці та народному інструментарію. Розглянуто культову, світську та театральну музику; як основний жанр творчості виділена хорова музика. В окремих розділах висвітлено музичне життя, спеціальну освіту, аналізують перші зразки музично-теоретичних праць.

Пізнавши та відчувши українську музику зазначеного періоду, її не можливо не полюбити, а саме крізь любов до мистецтва збагатити себе розумінням своєї країни, її історії, всієї неповторності її складу. А це створює підґрунтя для більш зрілого і бережливого відношення до свого сьогодення та майбутнього, до розуміння істинних цінностей людського буття.

У виданні враховані нові публікації історико-архівних матеріалів, наукових праць істориків і музикознавців останніх десятиріч, присвячених більш ґрунтовному висвітленню мало досліджених раніше періодів розвитку української музичної культури, зокрема XVI-XVIII ст., а також нові публікації старовинних музикознавчих праць, нотних видань, рукописів та документів.

Розглядаючи сукупність історичних фактів, подій та явищ, в посібнику чітко простежуються взаємини української музики з літературою, живописом, театром і побутом.

З огляду на те, що в становленні й розвитку професійної музичної культури значну роль відіграє наявність великої кількості кваліфікованих кадрів композиторів, диригентів, співаків, виконавців-інструменталістів, у посібнику помітне місце посідають розділи, присвячені висвітленню різних форм спеціальної освіти й виконавства.

Автор висловлює щирі вдячності рецензентам: кандидату мистецтвознавства, доценту кафедри теорії музики Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського М.А.Ковалінасу; кандидату педагогічних наук, доценту кафедри теорії, історії музики та методики музичного виховання Рівненського державного педагогічного інституту І.Ф.Пелячику; кандидату історичних наук, доценту кафедри українознавства Української державної академії водного господарства В.І.Цибульському; старшому викладачу кафедри теорії, історії музики та фортепіано Рівненського державного інституту культури Є.О.Власову - за цінні зауваження, поради та незмінну підтримку.

Автор особливо вдячний кандидату історичних наук, доценту кафедри українознавства Рівненського державного інституту культури В.Й.Сидоруку за кропітку та професійну роботу з редагування рукопису.

## Розділ 1. НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ

Становлення української народнопісенної творчості та професійної музики почалося на основі самотньої музичної культури Київської Русі.

У побуті українського народу тривалий час зберігаються традиції давньоруських народних свят річного землеробського кола з їхніми великими циклами *трудових, ігрових, обрядових та величальних пісень*. Своєї важливої ролі не втрачають в Україні *родинно-побутові пісні*, які зародилися ще в первісно-родовому суспільстві наших предків.

Не тільки в піснях календарних циклів, а й у родинно-побутових - коліскових, весільних піснях, у похоронних плачах і голосіннях - відбувається поступовий процес виникнення й розвитку національно-характерних рис, типова для української народної музики.

Але український народ не тільки розробляє ті пісенні жанри, що дісталися йому у спадщину від давньоруських предків, а й виступає як творець пісень нового типу, які безпосередньо віддзеркалюють його життя й побут у нову історичну добу. Так виникають, зокрема, епічні жанри української народнопісенної творчості - *думи та історичні пісні*, створюються глибоко змістовні *ліричні, жартівливі, гумористичні, сатиричні, танцювальні пісні, канти, пісні-романси*.

### 1.1. Пісні річного календарного циклу

Серед землеробських свят річного кола (календарних) особливе місце в житті українського народу займало урочисте відзначення наближення нового землеробського року, приходу весни, передодня збирання врожаю і часу жнив.

Відповідно до цього існували основні *цикли календарних пісень* - зимовий, весняний, літній, що відбивали працю й побут трударів у різні пори року.

*Зимовий цикл* календарних пісень складався з *колядок і щедрівок*. Істотної різниці щодо змісту у цих двох близьких видах пісень не було. Вони являли собою новорічні поздоровлення, побажання успіху в новому землеробському році, здоров'я і благополуччя сім'ї, величання господаря, прославлення праці хлібороба та її здобутків. Народна традиція зберегла численні звичаї, що мали в далекому минулому символічне значення. В побуті українського народу вони залишилися у вигляді новорічних ігор молоді, звичаю виворожування долі у новому році, багатого врожаю, у новорічних колядуваннях.

Старовинні новорічні колядки та щедрівки відобразили ставлення наших предків до сил природи: намагання людей силою слова й музики, символічної дії вплинути на них.

У багатьох новорічних щедрівках звістку про успіх у новому році приносить весняна пташка, найчастіше - ластівка або зозуля.

**Жваво**

Щед\_рик, щедрик, щед\_рі\_воч\_ка, при\_ле\_ті\_ла ла\_сті\_воч\_ка.

Мелодія “Щедрика” несе в собі сліди сивої давнини: в ній коротка та виразна поспівка вузького діапазону, багаторазово повторюючись, утворює своєрідну мелодичну строфу без контрастних елементів.

Щедрівка лірично-прославної характеру пізнішого походження “Ой сивая та і зозуленька” відзначається більш розвиненою мелодичною строфою з контрастним зіставленням заспіву й приспіву, ширшим рухом мелодії в основному заспіві.

**Повільно**

Ой си\_ва\_я та і зо\_зу\_лень\_ка. Щед\_рий ве\_чір,  
доб\_гий ве\_чір доб\_рим лю\_дям на здо\_во\_в'я.

Цікавий відображенням старовинного побутового звичаю вибору-умикання нареченої текст колядки “Ой рано, рано”. Її широка й розвинена мелодична строфа, як і широкий - октавний - звукоряд діатонічного складу, свідчать про дещо пізніше походження пісні.

**Повільно**

Ой ра\_но, ра\_но ку\_ри за\_пі\_ли, свя\_тий ве\_чір!

Не менш значний і **цикл весняних пісень**, хороводів та ігор. В Україні він складався з **веснянок, гайвок**, танків, театралізованих весняних хороводних ігор. Початок його припадав на ранню весну, коли поступово оживала природа, зігріта весняним сонцем. Він тривав і в період весняних польових робіт, супроводжувався радісними масовими іграми, хороводами, танцями. До найраніших щодо виникнення в циклі належать заклинання птахів, весни, сонця. Відображення цього давньослов'янського звичаю залишилось в багатьох українських веснянкових піснях, наприклад, у пісні “Ой весно, весно” або у веснянці “Благослови, мати, весну закликати”.

[Поважно]

Бла\_го\_ сло\_ ви, ма\_ ти, вес\_ ну за\_ кли\_ ка\_ ти,  
 вес\_ ну за\_ кли\_ ка\_ ти, зи\_ му про\_ во\_ жа\_ ти,

Зміст тексту - закликання весни - визначив характер інтонацій пісні, активних, з висхідним квартовим рухом. Розгорнута мелодична строфа пісні свідчить про, можливо, пізніше її походження, але своєрідний лад з ангеїтоною (безпівтоною) основою вказує на значну давність мелодій.

Серед молоді в Україні в пізній час особливо поширеними були веселі весняні хороводні ігри та театралізовані хороводні дійства, численні танці. Відзначаючись дійовістю й активністю, вони разом з тим мали в собі елементи світлої лірики, жарту та гумору, що відбивали настрої людини у зв'язку з настанням тепла, весни, розквітом природи. Саме завдяки своєму життєствердному характеру багато пісень-танців, гаївок, веснянок відіграли особливу роль у житті народу. В старовину їх виконували переважно дівчата, на відміну від колядних, частіше парубоцьких ігор. В основі більшості гаївок (на західних землях України їх іменують "гагілками"), хороводів - відображення трудових процесів, побуту, характерних явищ природи.

Спів у них поєднується зі жвавим рухом, пританцьовуванням, мімікою та різноманітними жестами, що допомагають розкрити зміст.

У народному побуті весняні пісні й хороводи поділяють на тематичні групи відповідно до різних періодів весни в Україні. Крім власне веснянок, були поширені також "*русальні*" пісні, в кінці весни - на початку літа - *петрівки* та інші. В них оспівували весняну природу, відображали народні звичаї, побут. Велике місце в петрівках займає тема кохання.

*Літній цикл* календарних пісень в Україні починався відразу після "зелених свят" *святами Купала*.

У багатьох місцевостях України побутував звичай проводити весну; її символізувало прикрашене квітками та стрічками молоде деревце - "марена", або "марина", яке з піснями несли і спускали на воду напередодні свята Купала.

Довго побутував у народі звичай стрибання у ці свята через палаюче вогнище, що, очевидно, було залишком уявлення про очищення або збереження себе від впливу злих сил природи з допомогою вогню.

Збір врожаю відзначали в народі особливо урочисто, а звичаї та пісні, що його супроводили, були центральними в літньому циклі, передавалися з покоління в покоління. При цьому багато пісень зберігали сліди старовини у текстах і наспівах. *Зажинкові, дожинкові й обжинкові пісні*, традиція величання останнього снопа найкращого врожаю з поля до господарського двору живуть

у народі до нашого часу.

Річний круг календарних пісень у старовину закінчувався *проводами осені й зустріччю зими*. В цю пору року українська молодь, зазвичай, збиралася на вечорниці з різною домашньою господарською роботою (прядінням, лагодженням зброї тощо), під час якої виконували різноманітні *побутові пісні*. Серед них велике місце займали *пісні жартивіливі й ліричні*.

Як бачимо, календарні пісні не можна розглядати лише як пам'ятки давнини. Навпаки, численні старовинні пісні, продовжуючи своє життя в народному побуті пізніших часів, поступово розвивалися, зазнавали змін. У традиційних жанрах з'явилися нові пісні, в яких новий зміст спричинив розвиток і збагачення засобів музичної виразності.

Так, наприклад, на формування мелодики й структури найстаровинніших новорічних та весняних пісень впливали тексти закличок, замовлянь. Це виявилось, зокрема, в підпорядкованості ритміки мелодії, ритмові й розміру тексту, в побудові малорозвиненої мелодичної строфи на основі багаторазового повторювання коротких поспівок, у нерозвиненості або архаїчності ладоінтонаційного складу мелодії. Пісні дещо пізнішого походження у тих самих жанрах, наприклад, “Благослови, мати”, “Вийди, вийди, Іванку”, “Женчикок-бренчикок” відзначаються більш розвинутою мелодикою, зберігаючи, водночас, принцип повторюваності основних мотивів-поспівок.

Жваво, весело  
*mf*

Жен\_чи\_чок\_ брен\_чи\_чок ви\_лі\_та\_є, ко\_би\_то,  
ви\_со\_ко ні\_жень\_ку пі\_дій\_ма\_є, ні\_жень\_ку

на\_би\_то, в\_зе\_ле\_нім лу\_гу бе\_ри на\_ру дру\_гу,  
про\_би\_то.

Багато старовинних пісень відзначається величезною силою художнього узагальнення, красою та яскравістю музично-поетичних образів. Це зумовило не тільки збереження їх у народному побуті до наших днів, а й звернення до них українських та російських композиторів. Як відомо, українські народні колядки та їхні образи лягли в основу музики опери М.А.Римського-Корсакова “Ніч перед різдвом” та опер М.В.Лисенка “Різдвяна ніч” і “Зима і Весна”; українські веснянки стали основою відомих хорових “віночків” М.В.Лисенка; фінал безсмертного Першого концерту для фортепіано з оркестром П.І.Чайковського побудований на темі української веснянки “Вийди, вийди, Іванку”; весняні хороводно-ігрові пісні “А ми просо сіяли” та “Мак” у старовинних українських варіантах широко й багатогранно розроблені Л.М.Ревуцьким у фіналі його Другої симфонії, що є одним з найкращих зразків симфонічної музики.

## 1.2. Родинно-побутові народні пісні

До родинно-побутових пісень належать плачі та голосіння, колискові й весільні пісні.

**Плачі й голосіння** зародилися в докласовому суспільстві як невід’ємна частина похоронного обряду. Проте згодом, вийшовши далеко за його межі, вони розвиваються і збагачуються, перетворюючись на ліричний або лірико-драматичний жанр, пов’язаний з виявом почуттів скорботи, горя й печалі.

Вже в часи Київської Русі плачі й голосіння не тільки супроводили поховання померлих, а й виражали тяжкі переживання при нещастях, розставаннях, сумних спогадах або передчуттях. У визначній пам’ятці давньоруської літератури “Слово о полку Ігоревім” зберігся чудовий зразок цього жанру - “Плач Ярославни”. Уривки плачів та голосінь збереглися і в інших зразках давньослов’янського письменства, зокрема, в літописах, де вони несуть елемент епічної розповідності.

У старовину похоронні плачі та голосіння виконували чоловіки й жінки. Згодом з рядових виконавців виділилися найбільш обдаровані. Поступово в плачах і голосіннях вироблялися типові традиційні образи, поетичні прийоми, система засобів музичної виразності, особливості форми. Наділені даром музично-поетичної імпровізації виконавці плачів, переважно жінки, ставали відомими в народі “голосілляницями”, мистецтво яких високо цінили та шанували.

Поступово в Україні склалися різні групи традиційних похоронних плачів, пов’язаних зі смертю певного члена родини - батька, матері, дружини, сина, дочки.

Наспіві традиційних плачів складалися з небагатьох мелодичних послідовок вузького обсягу (найчастіше в межах терції або кварта), що передавали інтонації схвильованої людської мови. Вони могли вільно варіюватися відповідно до зміни тексту, розвитку емоцій. Головні послівки народжувалися з викриків, ридання, схлипування й мали часом дещо нестійке інтонуювання. Виконували їх ритмічно вільно, імпровізаційно, через що здебільшого не вкладалися в рамки сталого тактового розміру. Нерідко суто речитативні звороти поєднувалися з розвиненою мелодичною орнаментикою, багатою й виразною мелізматикою. Характерний для них у цілому низхідний напрям мелодій підкреслений часто глісандуючим рухом голосу.

Не поспішаючи, вільно

Ой газ\_ до мій, газ\_ до! Я\_ ку ж ти ме\_ ні ра\_ ду да\_ єш?

Як я ма\_ ю газ\_ ду\_ ва\_ ти,



Похоронні плачі й голосіння збереглися в народному побуті в Україні до нашого часу. Їхній зміст, поетика, мелодика, форма загалом значно змінилися в процесі історичного розвитку, та при цьому вони все ж не втратили генетичного зв'язку зі своїми давніми першоджерелами.

Серед родинно-побутових пісень значне місце належить пісням **колисковим**. Вони також зародилися в глибоку давнину і побутують у народі до наших днів.

Старовинні колискові пісні відзначалися нешироким звуковим обсягом мелодії, розміреним і плавним метро-ритмічним рухом, спокійним темпом. Виконували їх напівнаспівно, без різких динамічних, ритмічних і темпових змін.

Коліскові пісні як жанр суто ліричний втілюють, насамперед, почуття матері, водночас розкриваючи внутрішній світ жінки. Так, у них часто відображено ставлення жінки-матері до навколишнього світу, соціального ладу, висловлюється турбота про майбутню долю дитини. Не раз у колискових піснях звучить і розповідь про народну боротьбу, про битви та перемоги батьків. Це вносить глибоко серйозний елемент у колискову пісню, виводить її за межі суто побутового жанру. В основі багатьох таких пісень епохи феодалізму - тема соціальної несправедливості, нерівності жінки-матері в патріархальній сім'ї, в родині чоловіка-нелюба та ін.

Помірно, вільно



Ой ма\_ла, ма\_ла, ой ма\_ла, ма\_ла пе\_ре\_ пі\_льонька ді\_ти,  
та пі\_шла са\_ма, та ві\_шла са\_ма ме\_жи ко\_ли си\_ ді\_ти.

Особливості змісту й мелодики народних колискових пісень також знайшли своє відображення у творчості українських композиторів (див. передостанній розділ арії Насті з другої дії опери “Тарас Бульба” М.Лисенка, “Коліскову” Катерини з однойменної опери М.Аркаса, “Коліскову” - другу частину кантати-симфонії А.Штогаренка “Україно моя” та ін.).

Найбільшою різноманітністю серед родинно-побутових пісень визначається обширний цикл **весільних** пісень. Цей жанр також зародився в докласовому первісно-родовому суспільстві, але великий і багатий цикл пісень, що входить у весільне дійство в Україні, міг скластися не раніше, як в епоху розвиненого феодалізму. Цілком очевидно, що навіть найдавніші весільні пісні обрядового характеру виникли пізніше старовинних трудових та ігрових пісень і розвинулися в період розпаду родової общини й формування парної сім'ї.

Збагачуючись протягом віків, весільні пісні склалися в різноманітний

за змістом і характером наспівів цикл, що поділявся на групи відповідно до розвитку дії у весільному обряді. З часом традиції закріпили певний порядок і розподіл “ролей” за учасниками весілля.

Кожний новий етап у розвитку людського суспільства вносив нові елементи у весільний обряд, відображаючи зміни в суспільних відносинах, у патріархальній сім’ї.

Поступово народне весілля в Україні перетворилося на своєрідне велике театралізоване дійство. Поєднання в ньому рис лірики й епосу, драми, комедії й трагедії визначило безмежну різноманітність використовуваних тут жанрів народної творчості: поряд з піснями тут було багато приказок, прислів’їв, загадок, замовлянь. Хоровий спів чергувався з розгорнутими діалогами - віршованими та прозовими, монологами - ліричними, драматичними або жартівливими. Нерідко зустрічалися такі форми народного театру, як пантоміма в супроводі хорового співу.

Особливо багатий на пісні традиційний обряд зивання вінка для молодої й розплітання її дівочої коси, під час якого вона прощається зі своїм дівочтвом. Багато виконуваних при цьому пісень виникло дуже давно, про це свідчить, зокрема, характер їхніх мелодій, здебільшого вузьких за обсягом, малорозвинених, таких, як, наприклад, у старовинній українській весільній пісні “Благослови батеньку”.

Не поспішаючи

Бла - гос - ло - ви, ба - тень - ку, бла - гос - ло - ви, ба - тень - ку,  
ві - ноч - ку й в - ви - ва - ти.

Краса та своєрідність весільних пісень давно привертала увагу драматургів, поетів, композиторів України. Перший повний запис пісень весільного циклу здійснив М.Лисенко. Відображення весільного обряду зустрічаємо в повісті О.Кобилянської “Земля”, в опереті М.Лисенка “Чорноморці”, в опері композитора М.Вериківського “Наймичка” (за Т.Г.Шевченком). Чимало весільних пісень виконують в концертних програмах. Посилилася увага до весільного пісенного циклу з боку самодіяльних хорових колективів, які відновлюють на сцені українське весілля тієї чи іншої місцевості з його етнографічними особливостями.

### 1.3. Думи

Важливе місце в українській народнопісенній творчості належить думам, про які В.Г.Добролюбов говорив: “Пісня і дума становлять ... народну святиню, краще добро українського життя, в них горить любов до батьківщини, ви-

блискує слава минулих подвигів, у них дихає і чисте, ніжне почуття жіночої любові, особливо любові материнської ... . Усе коло життєвих насущних інтересів охоплюється в пісні, зливається з нею, і без неї саме життя стає неможливим”.

У XV-XVI ст. боротьба проти іноземних загарбників та феодално-кріпосницького гніту стає особливо гострою. Саме в цей час серед волелюбного козацтва виникає цей новий вид народної музично-поетичної творчості і згодом стає надбанням всього українського народу. В думках відображають події історичного життя, патріотизм, героїзм і мужність людей, їхні високі моральні якості, а разом з тим - тяжкі муки й горе на сплюндрованих ворогами землях. Темі більшості дум - любов до вітчизни, дружба й побратимство, товариський обов'язок, подвиги народу та його синів у боротьбі з ворогами.

Думи користувалися величезною популярністю серед народу та в тяжкі моменти боротьби підносили його дух і волю. Загальновідомі факти виконання дум кобзарями, безпосередніми учасниками військових походів і народних повстань, з метою заклику народу до дії.

Своїм патріотичним змістом, деякими особливостями вільного вірша, речитативним стилем виконання в супроводі інструмента українські думи продовжують і розвивають традиції билин. Свідченням генетичного зв'язку дум з билинами та іншими видами давньоруського епосу є також розвиток у них таких поетичних прийомів, як метафори й порівняння, постійні епітети, образимови, прийоми гіперболізації тощо. Щодо своєрідності експресивно-патетичної наспівної декламації імпровізаційного складу, деяких ладових особливостей, думи пов'язані з старовинними народними плачами та голосіннями. Деякі з дум драматичного змісту навіть іменувалися в народі “плачами” (“Невольницький плач”).

За тематикою та сюжетами найстарішими слід вважати думи про боротьбу з татарами і турками. Серед них найбільш поширені “Дума про трьох братів Озівських” (варіант - “Дума про піхотинця”) - про втечу трьох козаків з турецького полону у фортеці Озів (Азов); “Дума про Марусю Богуславку” - про звільнення українських бранців з турецької неволі самовідданою “дівкою-бранкою” Марусею з Богуслава; “Дума про Самійла Кішку” - про втечу з багаторічного турецького полону невільників-українців, організовану козацьким отаманом Самійлом Кішкою та ін.

Чимало дум було складено про боротьбу з польсько-шляхетськими гнобителями та їхніми прибічниками. Це думи “Хмельницький та Барабаш”, “Похід на Молдавію”, “Перемога Корсунська” та ін.

За музично-поетичними рисами думи являють собою розгорнуті героїко-або лірико-драматичні розповіді у формі схвильованої і патетичної музичної декламації-речитації в супроводі бандури.

Мистецтво виконання дум з власним супроводом на бандурі передавалося від одного кобзаря до іншого. Серед них слід назвати кобзарів Федора Холо-

дного, Остапа Вересня, Михайла Кравченка та ін.

До кінця XIX ст. мелодії дум майже не фіксувалися. Епізодичні записи початку й середини XIX ст. не відзначалися точністю й розумінням стилю. Перші повноцінні занотування текстів і мелодій дум належать класикові української музики М.В.Лисенкові. Це запис дум “Про Хведора Безродного” та “Про бідну вдову” від видатного кобзаря XIX ст. Остапа Вересая і дума “Хмельницький та Барабаш” від Павла Братиці. Найширше зібрання дум з науковими коментарями, підготовлене за зробленими на Придніпрянщині фонографічними записами на початку XX ст., здійснене академіком Ф.Колесою.

#### 1.4. Історичні пісні

Поряд з думами визначне місце в українському фольклорі займають історичні пісні. Як відомо, багато старовинних колядок, деякі веснянки мали в собі історичний елемент. Відбиття історичних подій знаходимо іноді у плачах. Але формування власне історичних пісень, припадає на період XV-XVI ст. Історичні пісні українського народу змальовують його тривалу боротьбу проти загарбників і поневолювачів - турків, кримських татар, панської Польщі, прославляють героїв визвольного руху, розповідають про значні соціально-політичні події, видатних державних діячів та ін.

У тематиці й змісті українських історичних пісень можна визначити дві основні лінії розвитку: перша пов'язана з піснями, що висвітлювали боротьбу народу за незалежність батьківщини, його патріотизм і безмежну відданість вітчизні, друга - з піснями про повстанську боротьбу трудящих проти класових гнобителів і визискувачів.

Щодо змісту та ідейної спрямованості історичні пісні мають багато спільного з думами, але тексти їх стисливіше й конкретніше розповідають про історичні події, часто зберігаючи назви місць, імена, дати. Разом з тим, чимало історичних пісень узагальнено відбивають характерні для тієї чи іншої епохи явища.

Щодо мелодики історичні пісні дуже відрізняються від дум. Мелодія в них не залежить від кожного слова й складу тексту, не підпорядкована його ритмічній будові (часом зустрічаються ніби перехідні типи мелодики). Вона є тут музичним вираженням основного змісту тексту. Звідси й відносна самостійність мелодичного розвитку в історичних піснях, усталення строфічної будови пісні з можливістю варіювання основного наспіву при виконанні різних строф тексту.

До того ж, коли дума склалася як твір для сольного вокально-інструментального виконання, то для історичної пісні більш характерне хорове виконання без інструментального супроводу, хоч нерідко кобзарі й співають окремі історичні пісні соло в супроводі бандури.

З хоровим виконанням багатьох історичних пісень пов'язаний і розвиток

народного багатоголосся підголоскового чи акордно-поліфонічного складу.

Старовинні українські історичні пісні віддзеркалюють часи спустошливих набігів кримських татар і турків в Україну. В основному, пісні про татарський полон склалися в XV-XVI ст., але дійшли до нас у значно пізніших варіантах і записах. Вони розповідають про страшну долю полонених, про драматичну боротьбу народу проти хижаків і загарбників.

Історично типові явища відбилися в багатьох *козацьких* піснях. У них осіпнується героїзм, молодецтво та незламна стійкість козака. Зразком такої героїчної пісні є здавна популярна в народі пісня про Байду, який потрапив у полон до турків і зазнав страшних тортур, але не зрадив батьківщини. Мужній та енергійний її наспів підкреслено рішучим, пружним ритмом, широкими мелодичними ходами з упорами на звуках тонічного мінорного тризвука або квартовими інтонаціями, епізодичними відхиленнями в мажорний лад.

Не поспішаючи

Ой л'є Бай\_ да мед- го\_ рі\_ лоч\_ жу,  
та не день, не ніч\_ ку, та не го\_ ди \_  
ноч\_ ку, та не день, не ніч\_ ку, та не го\_ ди \_ ноч\_ ку.

Скорботні почуття козака, що вмирає в степу, порубаний ворогами, розкриваються в багатьох піснях з так званого циклу “про рубаних козаків”. У них козак перед смертю посилає свій останній привіт і заповіти батькам, родині, дружині через бойового товариша - коня або через вільного птаха - сокола чи орла. Мелодії таких пісень відзначаються особливою проникливістю, стриманим, але глибоким драматизмом.

Повільно, розповідно

Ой на го\_ рі во\_ гонь го\_ рить,  
а в до\_ ли\_ ні ко\_ зак ле\_ жить. а в до\_ ли\_ ні ко\_ зак ле\_ жить.

Якщо багато історичних пісень, присвячених подіям XV-XVI ст., мають скорботний ліричний або лірико-драматичний характер, то з посиленням визвольної боротьби українського народу з'являється все більше героїко-епічних або героїко-драматичних пісень.

У народному побуті й досі живуть, оновлюючись і видозмінюючись, пісні

про героїв боротьби з турками й татарами кінця XVI - початку XVII ст. - Петра Сагайдачного, Михайла Дорошенка та ін. Одна з них - маршова похідна козацька пісня пізнішого походження "Ой на горі та й жінці жнуть" - донині користується надзвичайною любов'ю народу.

Показові щодо цього пісні про визвольну війну українського народу 1648-1654 рр. під проводом Богдана Хмельницького. Ці історичні пісні - одна з вершин української народнопісенної творчості.

Особливе місце зайняла одна з всенародно відомих пісень про перемогу селянсько-козацького війська Богдана Хмельницького над військом польським під Жовтими Водами й Корсунем "Гей, не дивуйте, добрії люди". У ній високохудожньо втілено волю народу до боротьби та торжество його першої історичної перемоги над сильним і страшним ворогом. Могутній наспів цієї пісні, побудований на широких мелодичних ходах, тонально визначених і стійких, твердий ритм та стримано-рішучий темп створюють яскравий образ триумфального маршу народних мас.

В темпі маршу

Гей, не дивуйте, добрії люди,  
що на Вкраїні постолю: там за Дашевим,  
під Сорочкою, множество ляхів пропало!

Ще й донині в народі популярні пісні про соратників Б.Хмельницького, його полковників Максима Перебийноса (Кривоноса), Данила Нечая, Нестора Морозенка. Відчувається їхня спільність щодо поетичних прийомів зі зразками давньоруського епосу - народні герої наділені душевним благородством, фантастичною силою, безстрашністю; вони "січуть ворогів, як капусту", "прокладають вулиці" у війську ворога, "заганяють панську славу під лаву" і т. ін. Цей зв'язок проявляється також у вживанні образів-символів, порівнянь, метафор, традиційних повторів у тексті.

Підсумовуючи значення історичних пісень і дум про визвольну війну українського народу у XVII ст., слід відмітити, що вони поглиблюють героїчні традиції українських історичних дум і пісень XVI ст. про боротьбу з татарами й турками. Ці ж традиції розвиватимуться в подальшому в піснях про кріпацькі повстання XVIII та XIX ст. І ще один важливий висновок: у цей період історико-епічні жанри української народної творчості стали провідними в Україні та досягли високого ідейно-художнього рівня.

## 1.5. Жартівливі та гумористичні пісні

Важливе місце в народному побуті зайняли жартівливі та гумористичні пісні. За своїм походженням вони також пов'язані з календарними ігровими, хороводними й танцювальними піснями наших предків, проте як окремий жанр сформувалися пізніше. Загалом вони відбивають більш світлі сторони життя трудящих, їхнє здорове, оптимістичне світосприйняття. Водночас, істотною роллю належить тут елементам сатири. Насмішка, сатира, жарт стали своєрідною зброєю трудящих у їхній боротьбі за кращу долю.

Багато жартівливих пісень супроводжується пританцюванням, виразною мімікою, жестом, танцем.

Типи мелодики пісень цих видів відповідно до змісту дуже різноманітні: від широко наспівних мелодій до швидкої скоромовки або типово танцювальних наспівів, таких, як пісня “На бережку у ставка” з мелодією типу гопака. Завдяки великій популярності її було включено вже в найраніші збірники народних пісень.

Наспіви більшості жартівливо-танцювальних і гумористичних пісень відзначаються жвавим темпом, чіткою ритмікою та структурою.

Швиденько



Ко\_ти\_ли\_ся во\_зи з го\_ри, по\_ла\_ма\_ли спи\_ці,  
да\_вже\_ж\_ме\_ні не\_хо\_ди\_ти на\_ті\_ве\_чор\_ни\_ці.

Багато жартівливо-танцювальних пісень є серед західноукраїнських коломийок. Їх вирізняє різноманітність наспівів, характери, темпи при збереженні основних рис ритміки, зокрема синкопування.

Деякі жартівливо-гумористичні пісні мають вільнішу структуру, мінливу ритміку. Іноді в них застосовують прийоми скоромовки на основі варіювання одного короткого й виразного мотиву.

Помірно, рухливо



Ой чи чу\_єш ти, ду\_бе, я на\_шлю на те\_бе то\_пір!  
То\_пір не\_йде ду\_ба ру\_бить, а дуб не\_йде мед\_ве\_дя\_бить,  
мед\_вед\_ь, не\_йде лю\_дей\_драть.

## 1.6. Ліричні пісні

Пісенна лірика - одне з найцінніших фольклорних надбань українського народу. Її зразки несуть у хвилюючих образах з глибини віків свідчення про духовні багатства людей минулих поколінь, про їхній світогляд і морально-етичні ідеали. Ці пісні промовляють і про глибокий інтерес до емоційного світу окремої особистості. Саме в народній ліриці простежується динаміка її еволюції залежно від обставин історії та соціально-побутових умов. Щирість художнього вислову, настроєвий лад, органічна краса поєднання слова й мелодії принесли українській ліричній пісні світову славу.

Лірика на думку багатьох учених, сформувалась у фольклорі значно пізніше, ніж епічна творчість (адже визнання цінності почуттєвого світу людини - явище соціальне, яке потребує історичного досвіду). Однак її існування в професіональному мистецтві доби феодальної роздрібненості Київської Русі свідчить про визначення родової характеристики лірики й у самій народній творчості, а також про певні її жанрові розгалуження.

Українські ліричні пісні за характером близькі до російських. Часто між ними можна встановити безпосередній зв'язок та взаємовпливи щодо образів, мелодики, прийомів розвитку. Цей пісенний жанр веде свій початок від тих календарних та родинно-побутових пісень древньоруського народу, що відзначалися ліричним або ліро-епічним елементом.

У побуті українського народу вони склалися як пісні, що глибоко й правдиво розкривають багатий внутрішній світ простої людини, її почуття та переживання. В старій ліричній пісні відбилися й важкі сторони життя трудящих: підневільна праця кріпаків, тяжка доля жінки в умовах феодального суспільства, доля солдата, наймита, чумака, бурлаки. Нерідко в них звучить протест проти соціальної нерівності й несправедливості, відображено мрії про волю й щастя народу.

Класифікуючи українські ліричні пісні за їхнім ідейним змістом, можна виділити серед них основну групу пісень про важку долю закріпаченого народу, про соціальну нерівність і несправедливість. Найчастіше це хоріві чоловічі пісні, серед яких багато *козацьких, кріпацьких, чумацьких, солдатських, бурлацьких, рекрутських*. Серед них значна роль належить пісням про одиноку смерть чумака, солдата, козака в степу, як наприклад, "Ой на горі огонь горить" або "Ой що ж бо то й за ворон".

Велика група ліричних пісень розкриває підневільну працю кріпака, безправний стан жінки в феодальному суспільстві та в патріархальній сім'ї. Ця тема звучить у багатьох сімейних піснях, у творах про сирітську та вдовину долю, в таких піснях, як бурлацька "Ой гей та хто горя не знає", як кріпацька "Ой судома, браття, ой судома".

Характерна для цього пісенного жанру й любовна тематика. Щоправда, найчастіше у ліричних *любовних* піснях мова йде про нещасливе кохання й



розлуку з вини “чужих”, “вражих” людей, про горе жінки виданої за нелюба, за п’яницю. За настроєм ці пісні печальні, але стримані, суворі.

Музично-поетичні образи, мелодика їх відзначаються гнучкістю, здатністю змінюватися залежно від виявлення душевних переживань людини, пов’язаних з конкретною дійсністю. Саме цим, насамперед, пояснюється відсутність у них архаїчних елементів (особливо порівняно з піснями календарними та обрядовими), варіантність у розкритті сюжетів і тем.

На відміну від епічних жанрів, де провідна роль належить словесній розповіді, тексту, у ліричній пісні зміст розкривається, передусім, засобами музичної виражальності, головними чином, мелодією. Це зумовлює імпровізаційну свободу й багатство мелодики, ритміки, ладоінтонаційних прийомів.

Дуже типовим для ліричної пісні є зіставлення ладотональностей у терцовому (переважно міноро-мажор) або квартовому відношеннях. Це бачимо, наприклад, у пісні часів кріпацтва “Побратався сокіл з сизокрилим орлом”, де *соль* мінор та епізодичний *ре* мінор зіставляються з *сі-бемоль* мажором.

Повільно

По \_ бра \_ тав \_ ся со \_ кіл з си \_ зо \_ кри \_ лим ор \_ лом...

«Ой бра \_ те ж мій, бра \_ те, си \_ зо \_ кри \_ лий ор \_ ле!»

Українські ліричні пісні виконували й виконують переважно гуртом, хором. Високого розвитку досягає в них народне багатоголосся, яке, на жаль, довго не фіксували записувачі народної пісні. Особливо яскраві зразки таких багатоголосих пісень з’являються в кінці XVIII і в XIX ст.

## 1.7. Чумацькі пісні

Чумацькі пісні належать до основного пласта українського фольклору, формування і художня кристалізація якого відбувалися протягом XVI-XVIII ст. у зв’язку з розвитком чумацького промислу. Тяжка праця людей, що ним займалися, часта втрата майна внаслідок нападів кочівників та інших розбійників, нерідко смерть від цього та від хвороб (зокрема, чуми), тривалий шлях і безмежжя південних степів - усі ці фактори широко відбиті в поетичних образах і мелодіях чумацьких пісень. Для них характерні риси, що зустрічаються майже в усіх лірично-побутових піснях: викінченість строфічних форм, широкий мелодизм, багатство та розмаїття ритміки. В цих піснях також спостерігаються три напрями типізації музичних образів - через особливості *розсівної, речитативної та моторної мелодики*.

Згадані напрями посідають у чумацьких піснях неоднакове місце. Найбільша частина мелосу, що об’єднує традиції сольного та гуртового співу, на-

лежить до розспівного типу. Мелодії такого складу на відміну від речитативних і танцювальних ще називають пісенними. Розспівна мелодика передає відчуття нескінченності дороги, повільний рух чумацької валки, широту степових просторів. Стихія мелодизму в чумацьких піснях виражена з більшою силою, ніж у деяких інших пластах української пісенності.

Значно менше місця в чумацьких піснях посіли моторний та речитативний типи мелодики. Тут зустрічається невелике коло образів, обмежене кількома варіантними групами. Близькість варіантів найчастіше проступає у тексті, як правило, в зачинах наявні спільні образи, лексика, синтаксичні звороти. Зміст і поетика зумовлюють певні музичні форми й типи мелодики. Варіантні групи серед чумацьких пісень утворюються виключно в межах кожного з трьох згаданих типів мелодики: розспівної, речитативної, моторної.

У **моторній мелодиці** помітно виділяються лише дві варіантні групи з типовими зачинами: “А вже чумак дочумакувався” та “Ой у місті на риночку”. Мелодичний розвиток пісні “Ой у місті на риночку” (варіанти “У Києві на риночку”, “У Харкові на риночку” тощо) заснований на повторності початкових фраз та “єдиному диханні” другої половини наспіву.

Швиденько

Ой вже чу\_ мак до\_ чу\_ ма\_ ку\_ вав\_ ся: чорт\_ ма\_ ша\_ гів  
і оч\_ кур по\_ рвав\_ ся. Гей, ти, чу\_ ма\_ че\_ не\_  
\_бо\_ же, чом ти не ро\_ биш як го\_ же? Сер\_ це, чу\_  
\_ма\_ че\_ го\_ луб\_ че, чом ти не ро\_ биш як луч\_ че?

У мелодіях пісень групи “А вже чумак дочумакувався” вирізняється характерний октавний хід, наявний у більшості зразків даної групи. Вони відзначаються рухливим темпом, танцювальною ритмікою.

Серед чумацьких пісень моторного складу є також інші зразки, які наближаються до танцювальних форм коломийки, козачка, гопака, шумки.

Мелодії козачкового типу (куди відносять також шумки й гопакі) засновані на розспіві коротких чотиривіршів. Вони помітно відрізняються від коломийкових і справляють враження давніших. У багатьох наспівах поряд з танцювальними рисами зберігається суто вокальна манера інтонування.

Другий напрям музичного втілення образу в чумацьких піснях пов’язаний з **речитативною мелодикою**. Враження речитативності складається під впливом асиметричної метро-ритміки, певної “говірковості” фраз (особливо їхніх початків), а також довгих віршів.

Таким чином, у піснях витворюється стиль мелодизованого речитативу. Мелодика такого типу особливо показана для двох пісенних груп; тексти однієї з них починаються обов'язковим поетичним зворотом: “Ой косить хазяїн та на сіножаті”. Інша ж у заспіві пов'язується з образом пугача. Пугач (зрідка - ворон) виступає провісником лиха - вимушеної зимівлі далеко від дому - у Великому Лузі чи степовому хуторі.

Помірно

Ой ко\_ сить ха\_ зя\_ їн та на сі\_ но\_ жа\_ ті,  
аж кри\_ ва\_ вий піт ллет\_ ся. Ой ле\_ жить чу\_ мак  
в хо\_ лод\_ ку під во\_ зом та з ха\_ зя\_ ї\_ на смі\_ еть\_ ся.

Поетика пісень речитативного складу позначена своєрідними рисами: сюжетністю, докладністю описів, моралізаторськими моментами, загостренням ситуацій. Усе це належить до прикмет не так пісенного, як баладного чи епічного стилю. Отже, мелодизований речитатив виступає також як засіб типізації у сфері чумацької епіки.

Третій, основний, напрям творення музичних образів у чумацьких піснях пов'язаний з *розспівною мелодикою*. Тут маємо цілий ряд варіантних груп. Деякі з них досить численні. Скажімо, “Ой горе тій чайці” налічує кілька сотень словесних і близько п'ятдесяти мелодичних варіантів. Це одна з найпоширеніших чумацьких пісень, тривале життя якої пояснюється задушевністю наспівів, витонченою музично-поетичною формою, а, головне, тим, що в неї вкладено зміст, котрий правдиво асоціюється з людською долею. Пісні даної групи становлять одну з яскравих окрас народної лірики.

Повільно, із смутком

Ой го\_ ре тій чай\_ щі, ой го\_ ре не\_ бо\_ зі, що ви\_  
\_ве\_ ла ча\_ є\_ ня\_ ток при би\_ тій до\_ ро\_ зі. -ро (зі).

До поширених належить також пісня “Ой ішли чумаки з України”. Зміст її алегоричний - йдеться про спалення солов'їного гнізда, а насправді - слід розуміти людську долю. Мелодичні варіанти пісні близькі за характером до

“селянської” лірики. В них широко застосовується ладова змінність. Віршовий розмір (6+4) їх не належить до розповсюджених в українській пісенності, проте становить одну з характерних прикмет чумацьких наспівів.

До відомих творів даного циклу відноситься пісня “Ой чумаче, чумаче”. Зміст більшості її варіантів - загибель чумака. Варто зауважити, що переважають серед них світлі, бадьорі мелодії, мажорні інтонації.

Досить швидко

Ой чу\_ ма\_ че, чу\_ ма\_ че, гей, чу\_ ма\_ че.  
чу\_ ма\_ че, жит\_ тя тво\_ є ле\_ да\_ че.

Низка пісень, присвячених стосункам парубка-чумака й дівчини, починається формулою “Ой з-за гори та із-за кручі”. Для них показовий розширений вірш. Такий вірш утратив коломийкову легкість, і пісня набула спокійного, задумливого плинну. Багато наспівів даної групи розгортається з початкового “тематичного зерна”, опертого на квінтову основу. При цьому вершина квінти, до якої спрямовано розвиток перших фраз, справляє враження звукової та зорової перспективи: тон мовби “зависає” у повітрі, настроюючи на сприйняття віддаленого руху чумацької валки: “Та із-за гори, та із-за кручі...”.

Помірно

Та із-за го\_ ри, та із-за кру\_ ці скрип\_ лять  
во\_ зи йду\_ чи. Та скрип\_ лять во\_ зи  
йду\_ чи... Та по\_ пе\_ ре\_ ду та чу\_ мак  
Гриць\_ ко ви\_ стри\_ бу\_ є йду\_ чи.

Чумацький промисел був нелегким, сповненим випробувань, від чого залежав не тільки добробут, а й нерідко життя. Особливо часто чумака підстерігали хвороби та найстрашніша з них - чума. Тому не випадково багато місця у піснях зайняла тема хвороби та смерті чумака в дорозі. Одна з груп такого змісту об’єднується образом степової криниці:

Ой у полі криниченька,  
З неї вода протікає...

Не поспішаючи

Ой у по\_ лі кри\_ ни\_ чень\_ ка, з не\_ ї во\_ да про\_ ті\_ ка\_ є.  
 З не\_ ї во\_ да про\_ ті\_ ка\_ є...  
 Ой там чу\_ мак сі\_ рі во\_ ли па\_ се,  
 ще й зкри\_ ни\_ ці на\_ пу\_ ва\_ є.

За деякими рисами форми, досконалістю мелодики й виключною художністю окремих зразків до пісень групи “Ой у полі криниченька” прилягає інша - “Ой і не стелися, хрещатий барвінку”. Обидві групи мають багато спільного щодо настроїв і характеру. Проте мелодії у них різні.

Серед пісень про хворобу та смерть слід згадати варіантні групи “Було літо”, “Ой ходив чумаки сім год по Дону”. Особливо виразні мелодії в групі “Було літо”. Ті з них, що починаються квінтовим ходом (на зразок відомої обробки М.Леонтовича), правдиво зображують простір - широкий степ, високе небо, як останні видіння вмираючого по дорозі до дому чумака.

Найбільше записів чумацьких пісень зібрано в центральній Україні - на Київщині, Полтавщині, Чернігівщині, що збігається з епіцентром розвитку чумацького промислу. Для цього регіону показові неквапні темпи, співучість, м’які інтонації, розспівування тексту, ширина дихання. Моторні пісні з чумацькою тематикою для вказаного регіону менш характерні.

У записах з Волині впадають в око більш суттєві відмінності. Різко зростає кількість моторних мелодій, мажорних наспівів, ритміка наближається до танцювальної. Зовсім мало зібрано чумацьких пісень у Галичині. Записані там варіанти не відрізняються від повсюдно побутуючих типів.

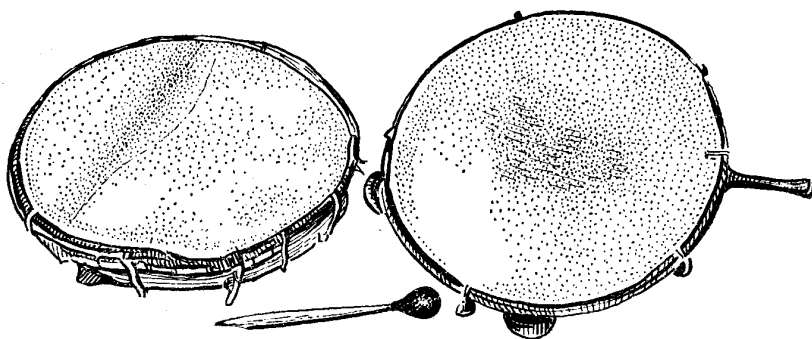
Своєрідними є пісні з Буковини. Мінор у них дорійського нахилу, а мажор - міксолідійського. Це зумовлює специфічну ладову альтерацію, особливий характер паралельної змінності. Ритміка ж не виявляє відмінностей від загальнонаціональних форм. Отже, на місцевих музично-ритмічних стильових основах виникає яскравий буковинський мелодичний і ладовий тип пісень.

## 1.8. Народні інструменти

Народний інструментарій України - багатий і різноманітний. У давнину люди використовували різні предмети взяті з навколишньої природи або

зроблені своїми руками, та перетворювали їх на музичні інструменти. Нині вони складають три основні групи: **ударні, духові та струнні**.

До найдавніших ударних інструментів належить **бубон**. Він являє собою дерев'яний обруч (до п'ятдесяти сантиметрів у діаметрі), на якому закріплюється шкіряна мембрана. В обручі подеколи роблять спеціальні прорізи, куди вмонтовують металеві пластинки-брязкальця. Бубон входить до складу інструментальних ансамблів, зокрема трістої музики (більш детально про трісту музику див. у 1.9.3).



Бубон і решето

Різновидом бубна є так зване **решето**. Це бубон менших розмірів і більш плоский, по його мембрані вдаряють спеціальною паличкою з м'яким наконечником.

До числа ударних інструментів відносять також **бугай** - невелике конусоподібне дерев'яне барильце. На його вузькому відкритому кінці натягнуто шкіряну мембрану з прорізом, куди протягується пучок кінського волосся ("хвіст"). Один з музик тримає інструмент, а другий смикає вологими пальцями обох рук за хвіст. Мембрана звучить, виникають короткі, сильні звуки, що нагадують ревіння бугая (звідси й назва інструмента). Вправний музик видає звуки, близькі до тоніки, субдомінанти або доміанти ладу.

Поширеним у побуті козаків Запорізької Січі був **тулумбас** (різновид литавр). На металевий (мідний) казан натягнута шкіряна мембрана. Звук видають ударами по мембрані дерев'яною киянкою з м'яким наконечником.

До складу ансамблів українських інструментів часто входить **барабан**. У Галичині його називали **тамбор**. Він здавна побутував у війську.

Епізодично в ролі шумових інструментів використовують також такі предмети побуту, як **підкова, рубель, качалка, затула** тощо.

Досить численною є група духових інструментів, до складу якої входять сопілка та її різновиди (денцівка, зубівка, флюяра), кувіяц, трембіта, ріг, сурма, труба, волинка.

Одним з найпоширеніших в Україні духових інструментів є **сопілка**, яку

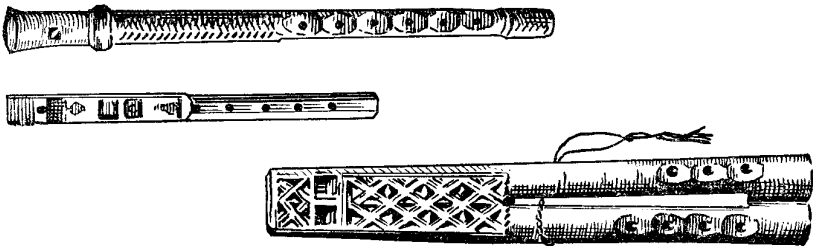
виготовляють з бузини, ліщини, липи, очерету або калинової гілки. Чим твердіше дерево, тим різкіший звук. Сопілка - лабіальний інструмент, свистковий отвір роблять з тильної сторони трубки. Її довжина сягає 300-400 мм. У нижньому кінці просвердлюють або пропалюють п'ять-шість дірочок. Звукоряд звичайно діатонічний, найчастіше мажорний. Завдяки передуванню його можна збільшити до двох з половиною октав. Стрій різних сопілок такий:



Сопілка

У нижньому регістрі звучання сопілки м'яке й неголосне, з передуванням звуки стають різкими, свистячими. Це технічно дуже рухливий інструмент. Виконувати на ньому мелодії розцвічують мелізмами. Сопілка, як і ряд інших народних інструментів, до теперішнього часу зазнала значного удосконалення. Майстри (В.Зуляк, І.Скляр, Є.Бобровников) створили сопілки різних систем. Так, В.Зуляк виготовив сопілку-тенор, І.Скляр сконструював інструмент з поворотними кільцями, за їхньою допомогою його можна перестроювати в різні тональності.

Особливий тип сопілки - *денцівка* - побутує у західних областях України. Вона відрізняється від звичайної сопілки формою головки та кількістю отворів (у ній їх сім), верхній (сьомий) отвір роблять з тильної сторони трубки.



Денцівка і дводенцівка

Існує також *дводенцівка*, що складається з двох стволів. Є два види дводенцівок: перший з двома мелодичними стволами, а другий - з мелодичним і бурдонним. Звукоряд першого виду завжди діатонічний. На правому стволі

вирізані чотири отвори, а на лівому - три. Звукоряд такий:

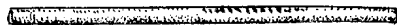
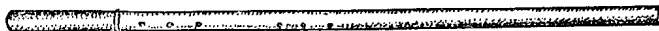
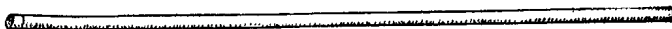


Другий вид дводенцівки, зазвичай, має спільний ствол, у якому просвердлено два паралельних канали. На правій стороні ствола роблять п'ять отворів. Звукоряд такий:



Звучання дводенцівок тихе й ніжне.

У західних областях України розповсюджена також *зубівка* (або *теленка*). Це відкрита флейта без ігрових отворів. Трубка її робиться з ліщини чи лози і сягає 600-650 мм. Верхній кінець загострюється і має невеличкий виступ. Під час гри зубівку тримають у лівому куті рота, притискаючи до зубів. Змінюючи силу вдунання та прикриваючи нижній отвір трубки, видобувають тони натурального звукоряду. Тембр зубівки м'який, неголосний, дещо шиплячий. Спосіб гри на ній досить складний і потребує спеціальних тренувань.



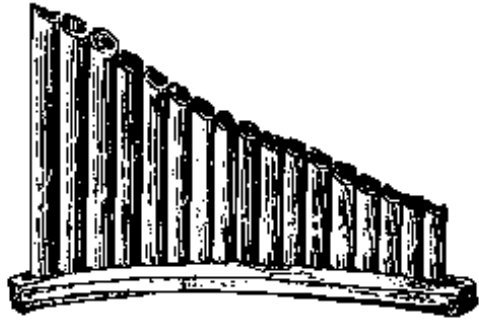
#### Теленка і флюяра

До різновидів сопілки належить також *флюяра*. Її трубку довжиною від 350 до 600 мм виготовляють з ліщини або верби. Кінці трубки загострені. У нижньому кінці роблять шість отворів, які розташовують групами по три. Звукоряд діатонічний, але часткове прикриття отворів, як і на сопілці, дозволяє хроматично змінювати основні тони. Інструмент тримають при грі перед собою з легким нахилом вправо. Цікавою особливістю флюяри є те, що мелодія на ній може звучати на тлі бурдона створюваного голосом виконавця.

*Кувиця (свиріль)* - український різновид поширеної в музичній практиці



багатьох народів *флейти Пана*. Вона складається з певної кількості дерев'яних або очеретяних трубок (їх буває до 17), що мають однаковий діаметр, але різну довжину. Нижній кінець трубок закритий. Існує два види кувці, трубки можуть бути розташовані в зростаючому порядку або так, що найдовші з них знаходяться посередині (так звана двобічна свиріль).



Флейта Пана

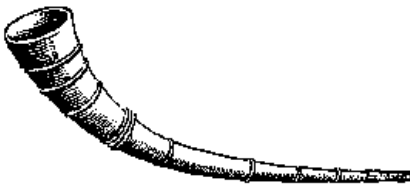
Звукоряд обох видів кувці діатонічний.

З *мундштучних* (амбушурних) духових інструментів поширені трембіта, сурма, ріг, труба.

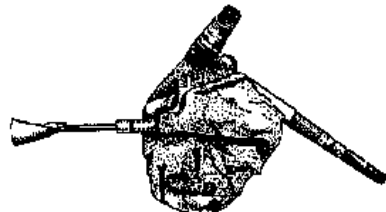
*Трембіта* - довга (до трьох метрів) конічна дерев'яна труба без отворів, обмотана березовим лубом. Виготовляють її з сердечника смереки. Діаметр трубки 25-30 мм зберігається на довжину до двох з половиною метрів, а далі поступово збільшується до 60 мм, утворюючи так звану голосницю (розтруб). У верхню частину трубки вставляють дерев'яний або металевий мундштук. Звук трембіти голосний і сильний. Зміна висоти звука залежить від положення губ та сили вдування повітря. На трембіті видобувають звуки натурального звукоряду в діапазоні трьох октав. У сучасних оркестрах народних інструментів трембіти використовують епізодично як декоративний елемент.

На Поліссі побутувала *труба* - інструмент, зроблений у такій самий спосіб, як і трембіта, тільки значно менших розмірів. Його довжина, зазвичай, була не більше метра. Труба переважно служила для передачі сигналів.

*Ріг* - також мундштучний інструмент, який спочатку робили з рога, а потім - з дерева. Виготовлявся ріг так само, як і трембіта, а довжиною сягав одного метра. Це був, головним чином, вівчарський інструмент. Інколи ріг вживали в обрядових діях, наприклад, під час колядування на ньому подавали сигнал господареві, що прийшли колядники.



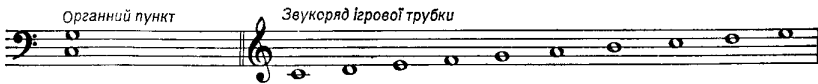
Ріг



Дуда (волинка)

**Сурма** побутувала в козацькому війську. Це дерев'яна трубка, що мала сім дірочок для зміни висоти тонів і розтруб у нижній частині. Сурми - різні за розмірами, робили їх з дуже твердої деревини - карагача. У верхню частину трубки вставляли виготовлений з тростини подвійний язичковий пищик (типу гобойного). Нині сурму використовують в оркестрах народних інструментів.

До найдавніших духових інструментів належить **волинка** (коза, дуда), поширена у багатьох народів світу. Вона складається з виготовленого з козячої або овечої шкіри (вовною всередину) мішка, який служить резервуаром для повітря. В шийний отвір мішка для нагнітання повітря вставляють трубку, що має клапан. В отворах передніх ніг є такі трубки: мелодична - з 5-6 ігровими отворами та дерев'яним або роговим розтрубом, а також бурдонні (буває одна), настроєні в квінту. Діапазон мелодичної трубки - октава чи децима. Звукоряд волинки такий:



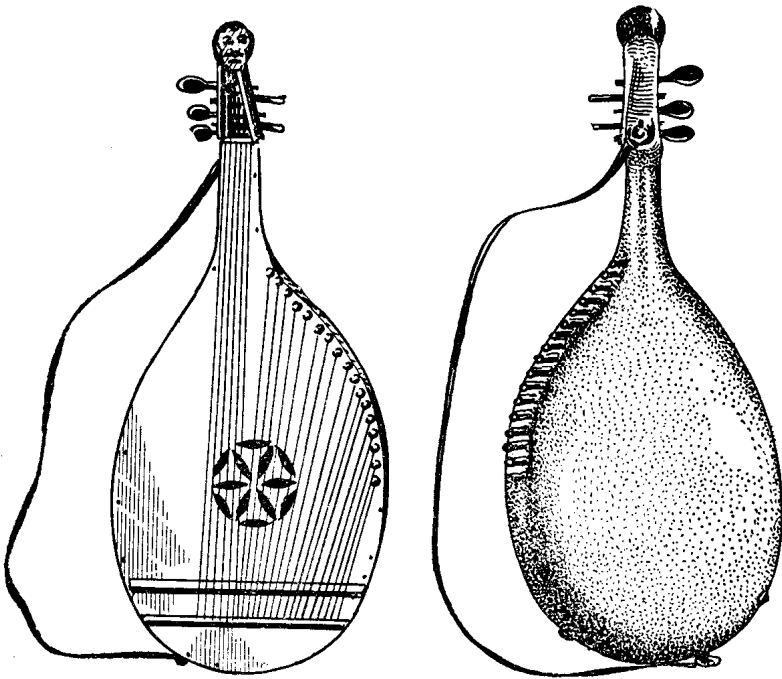
Виконавець на волинці міг водночас співати, бо звук інструмента видобувається натискуванням ліктем наповненого повітрям мішка.

Одним з найулюбленіших струнно-щипкових інструментів українського народу є **бандура**. Це більш досконалий інструмент, який прийшов на зміну давній кобзі. Про кобзу ж музикознавча й етнографічна література не дає точних відомостей. Деякі вчені вважають, що кобза й бандура - один і той самий інструмент. Кобзу згадують в багатьох народних піснях і думках, виконавців народних дум та пісень називають кобзарями.

Бандура складається з двох частин - коробки-резонатора і грифа. Форма коробки (кузова) поступово змінювалася. Спочатку вона була круглою, овальною та навіть грушоподібною. Зараз виготовляють бандури овальної форми, гриф розташовують асиметрично. Така форма інструмента утвердилася внаслідок збільшення кількості приструнків. На верхній деці - круглий або фігурний отвір ("голосник"). Струни розташовані на грифі, а приструнки - на кузові. На бандурі Остапа Вересая було шість басів і шість приструнків. Приструнки завжди мали стабільну висоту. У минулому на грифі зрідка робили поріжки (лади) для зміни висоти басів. О.Вересай змінював висоту тону, притискаючи струну до грифа.

У процесі розвитку кобзарського мистецтва інструмент вдосконалювали - збільшували кількість приструнків. На бандурі П.Братиці було чотири баси і шістнадцять приструнків, М.Кравченка - п'ять басів і вісімнадцять приструнків, Г.Пархоменка - шість басів і чотирнадцять приструнків.

Розташування і настройка басів та приструнків не були постійними і не завжди відповідали зміні висоти звуків від нижчих до вищих. Строї бандур М.Кравченка, А.Гемби та О.Вересая такі:



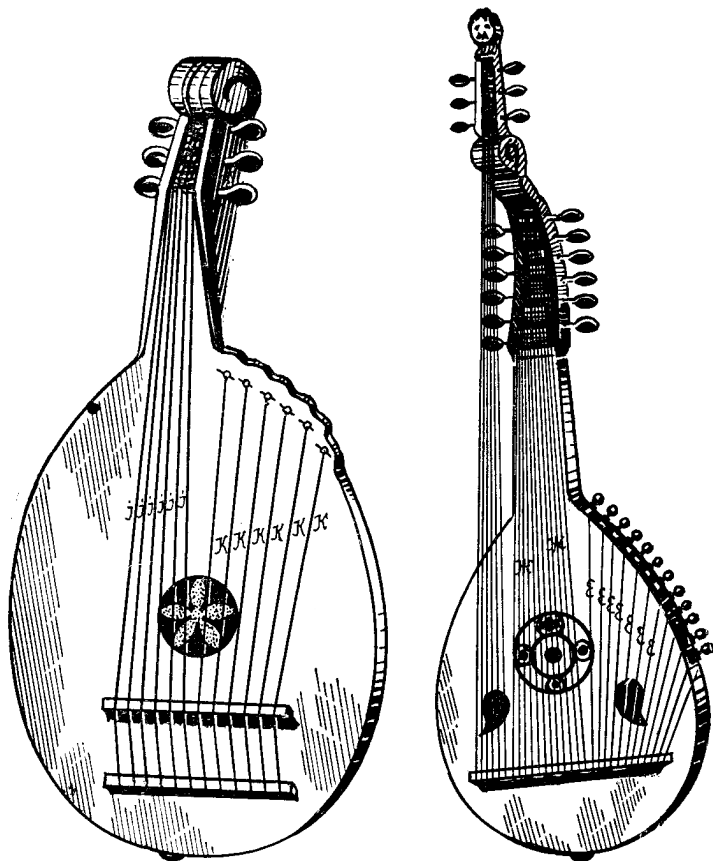
Бандура

Завдяки пошукам майстрів-конструкторів І.Скляра, В.Герасименка, О.Корнієвського, К.Німченка та ін. бандура стала досконалим концертним інструментом із спеціальним перемикачем у різні тональності в процесі гри. Хроматичний звукоряд сучасної бандури сягає від *до* контроктави до *соль* третьої октави.

Тембр бандури в середньому й верхньому регістрах сріблястий і гучний, у нижньому - менш гучний. Художньо-виражальні можливості бандури до-

силь значні. Легко видобуваються різні штрихи й мелізми.

Існує кілька шкіл (способів) гри на бандурі. Найпоширеніша - київська. Бандуру тримають з невеликим нахилом, площиною деки перпендикулярно до корпусу виконавця, з упором на коліно лівої ноги. Ліва рука при такому способі гри оперує басами, а права - приструнками, на яких виконують мелодію та гармонічний супровід. Основний принцип гри харківської школи: права рука - на приструнках, ліва - на басах і приструнках. Таким прийомом досягають заповнення реєстрової прогалини, що існує в київському способі, між басами та мелодико-гармонічним пластом.



Кобза і торбан

Близький за будовою до бандури струнно-щипковий інструмент *торбан* має овальний корпус, але більш витягнутий, ніж у бандури. Гриф трохи ширший і довший, з двома головками. Струни торбана жильні, через що звучання його значно м'якше й ніжніше. На торбані від 30 до 60 струн та приструнків,

що поділяють на три групи: шість натягнутих на меншу головку басових струн - так звані, втори; дванадцять - чотирнадцять басів на грифі - байорки; на деці, як і в бандури, - приструнки. При грі торбан тримають на колінах у горизонтальному положенні, пальцями обох рук перебирають струни. Стрій торбана такий:

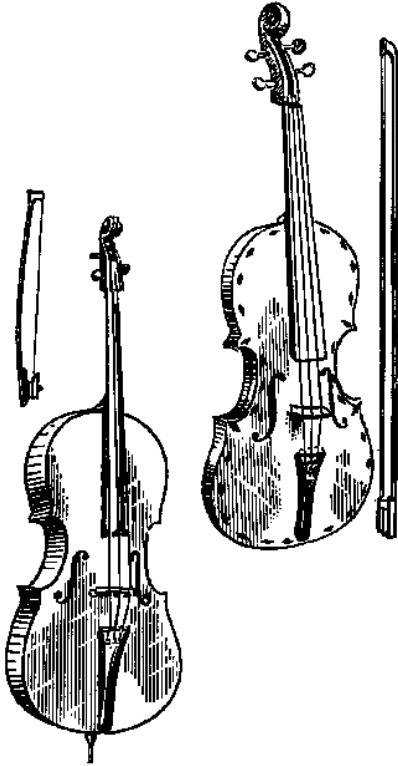


Торбан був розповсюджений в Україні здебільшого серед привілейованих станів - козацької старшини, панства, духовенства, тому часто звався “панською бандурою”. Але траплялися і народні музиканти, які віртуозно грали на торбані, наприклад, Іван Кошовий з Полтавщини. Його мистецтво високо ставив М.В.Лисенко. В Україні була династія торбаністів - Георг, Франц і Каєтан Відорти, відомі не тільки як майстерні виконавці, а й як автори пісень і танців.

Популярним струнно-ударним інструментом є *цимбали*. Українські цимбали однотипні за своїм устроєм з білоруськими та молдавськими. На цьому інструменті грають соло, він входить також до складу ансамблів та оркестрів народних інструментів. Резонансна коробка цимбалів має форму трапеції. Над верхньою декою натягнуті струни. Для підсилення звучання кожного тону кілька струн (три або п'ять) настроюють в унісон. На цимбалах грають удараючи паличками по струнах. Стрій традиційних цимбал такий:



У наш час цимбали значно удосконалені: поліпшено їхні акустичні можливості, розширено діапазон, створено нові типи інструмента. Великих успіхів у цьому досягли майстри І.Скляр та О.Незовибатько. Ними створено цимбали-приму, цимбали-альт, цимбали-бас. Діапазон сучасних інструментів сягає від *до* першої октави до *сі* третьої. Звукоряд хроматичний.



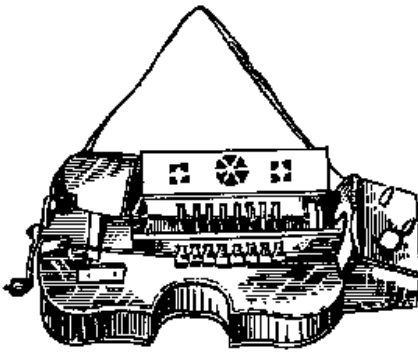
Скрипка і басоля

Широкого розповсюдження в Україні набули струнно-смичкові інструменти - скрипка, басоля та бас. **Скрипка** має традиційну будову та звичайний стрій: *g-d-a-e*. **Басоля** подібна до віолончелі, при грі виконавець тримає її між коліньми. Інколи звук видобувають не смичком, а щипком. Басолю використовували трісті музики, як басову опору. Діапазон її - від *до* великої октави до *мі* другої. **Бас** зовнішньо схожий на контрабас. Його чотири струни наструювали за квартами: *мі-ля* контроктави, *ре-соль* великої октави. Зустрічалися басолі та басы на три струни. Популярний гумористичний вид баса називається **козобас**. Замість корпусу використовують барабан. Від нього йде довгий гриф, що закінчується голівкою у вигляді козячої голови (на ній може бути прикріплена металева тарілочка), нерідко прикрашеної різнокольоровими стрічками. На грифі козобаса натягнута одна струна. Такий інструмент часто використовують у складі інструментальних ансамблів на народних святах.

Також в Україні широко побутувала **ліра** (або реля) - струнно-клавійно-смичковий інструмент, на якому грали сліпі співці-музиканти. На її корпус, що нагадував гітару без грифа, натягували три струни. Дві з них, бурдонні (тенор і байорок), наструювали в квінту, третя - мелодія. Звук видобували дерев'яним кругом, який торкався своїм краєм усіх трьох струн. Він обертався навколо осі за допомогою спеціальної ручки (корби) - і був, таким чином, наче безконечним смичком. Струни в місцях дотику з кругом обмотували вовною, його край натирали каніфоллю. Важлива деталь ліри - клавіатура. Нати-

скуючи на клавіші, виконавець вкорочує “мелодію”, змінюючи висоту звука. Завдяки особливому пристрою (переміщенню однієї з клавіш) ліру можна настроювати “на весело” (мажорний лад) або “на жалоб” (мінорний лад). Стрій та звукоряд ліри такі:

The image shows musical notation for the lyra. It consists of three staves. The top staff is labeled "Ліра, настроєна на „весело“" and "Ліра, настроєна на „жалоб“". The middle staff is labeled "тенор" and "байорок". The bottom staff is labeled "Звукоряд ліри". The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various notes and rests.



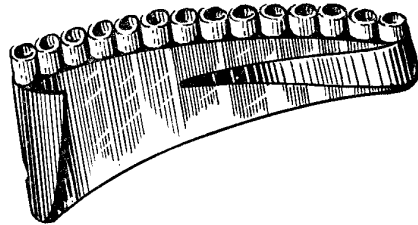
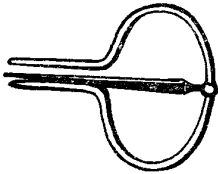
Ліра

Кількість клавіш на різних лірах - від дев'яти до дванадцяти. Під час гри інструмент кладуть на коліна головою з кілками вліво та трохи нахилиють, щоб клавіші під власною вагою відпадали від струн.

У Карпатах побутує оригінальний інструмент - **дримба** (варган), розповсюджений у багатьох народів світу. Він складається із залізного обідка (що нагадує підкову), в центрі якого кріпиться сталева пластинка, загнута в кінці гачком. Лівією рукою дримбу вставляють у рот і злегка притискають до зубів. Торкаючись пальцем гачка, з пластинки видобувають тон постійної висоти. Ротова порожнина править за резонатор. Змінюючи її обсяг, можна видобувати тони різної висоти, що звучать на тлі органного пункту пластинки:



Лірник Дмитро Погорілій.  
Малюнок Л.Жемчужникова



Дримба і свиріль

В Україні широко побутують також музичні інструменти інших народів: балалайка, домра, мандоліна, гітара, гармонь, баян та ін.

Найпопулярнішим народним ансамблем на весіллях, різних народних гуляннях і забавах у минулому була трієста музика. Найтиповіші її складі: скрипка, цимбали, бубон; скрипка, басоля, бубон; дві скрипки, бубон і т. ін. Поряд з традиційними ансамблями існує багато різного складу оркестрів народних інструментів, у тому числі професіональних.

## 1.9. Народна інструментальна музика

**1.9.1. Ранні форми інструментальної музики.** Становлення української народної інструментальної музики пов'язане з її роллю у повсякденному житті, де вона виконувала переважно прикладні функції.

До числа найпростіших форм відносять **сигнальну** інструментальну музику, що набула розповсюдження в побуті та деяких обрядах. Так, з давніх часів жителі Карпат звуками трембіти інформували про народження або смерть односельчан, повернення з полонини пастухів, про якісь важливі події.

Соціально-територіальні умови сприяли збереженню традиційної сигнальної символіки як одного з засобів спілкування. Неможливо уявити сучасний побут гуцульських чабанів без сигналів трембіти: “на вставання”, “на спання”, “на полудневе доїння”, “на злодія”.







Семантика трембітних награвань зумовлюється сталою системою засобів виразності, передусім наявністю стабільного тембрового й мелодико-інтонаційного інваріанта, заснованого на ритмічних модифікаціях інтервалу чистої квати або квінти, своєрідного знаку поклику, попередження. Невелика мелодія будується з кількох певної періодичності рядів фраз, ритмічно й інтонаційно варіюючих кварто-квінтових мотивів.

Короткі, гранично чіткі за мелодичним малюнком, з переважанням квартових ходів поспівки-сигнали набули широкого вжитку під час колядування.

Своєрідну групу становить *обрядова* інструментальна музика. Вона завжди функціональна. Входячи в розгалужену систему її жанрів, де тісно переплелися музичні й позамузичні елементи, інструментальні твори виконують неоднозначну роль. Це могло бути супроводження співу чи танцю або епізодичне включення в ігрові сцени, ритуали, як, наприклад, марш-похід під час весілля. Цілеспрямована роль інструментальної музики в обрядах сприяла закріпленню стійких властивостей жанру.

Роль інструментальних обрядових жанрів позначалась і на особливостях



Трембіта

співвідношення прикладної та художньо-естетичної функції. В деяких обрядах виникли спеціальні інструментальні твори, призначені для слухання. У весільному, наприклад, їх часто виконували на скрипці в момент прощання молодої з батьками, при плетінні весільного вінка, за вечерею в хаті молодої, для створення особливого емоційного настрою.

У цих творах простежуються зв'язки з традиційними українськими пісненими й танцювальними жанрами: характерна структурна пропорційність, наявність типових інтонацій і ритмів.

З обрядової інструментальної музики для слухання треба виділити групу творів, які вирізняються вільними мелодикою та ритмікою, незамкненістю форми. В невеликих за тривалістю звучання мелодіях переважає імпровізаційний характер викладу. Форму складає поєднання невеличких одно-

та двотактових мотивів і фраз. Часті фермати, паузи, трелі на довгих тривалостях сприяють дискретності й, водночас, цілісності форми.



Для розуміння особливостей того чи іншого фольклорного жанру не завжди достатньо тільки чути його. Інколи необхідно спостерігати реальну обстановку виконання. Так, у селах Дихтинець і Ростки поховання відбувалось у супроводі своєрідного музичного “прощання душ” - благословення померлих на “дальню дорогу”. Два трембітарі та два флюяристи ставали довкола могили. При цьому виконавці на однорідних інструментах розташовувались один

проти одного та грали ритуальні мелодії.

У деяких регіонах спостерігається поєднання протилежних за змістом обрядів. Зокрема, на Буковині, в долині річки Черемош, зберігся своєрідний обряд, у якому сполучаються елементи весілля та похорону. В народі його звать “весілля з мертвим”. Коли вмирає неодружений, то на одному з етапів поховання відбувається особливий ритуал - “весілля” покійника з живою молодою. Для проведення його обирають “молоду”, “дружок” та інших весільних персонажів. Традиційну похоронну мелодію протягом усього обряду (крім молитви) наг्राють на дуді.

У побуті один інструмент може виконувати різні функції. Наприклад, на трембіті грають як сигнальні, ритуальні, так і невеликі самостійні мелодії. Залежно від події музиканти за кожним разом досягають розмаїтих градацій тембрових відтінків інструмента.

Будучи включеними в синкретичну обрядову дію та повністю залежними від її змісту, обрядові інструментальні жанри для слухання відіграли важливу роль у подальшому розвитку народного інструменталізму.

Синкретизм мистецтв, котрі входять в обряд, створив необхідні передумови диференціації пісенного, танцювального й інструментального видів творчості. Появі самостійних творів для слухання передував період кристалізації двох видів музичного фольклору - пісенного й танцювального.

**1.9.2. Інструментальна музика в пісенних жанрах.** Як відомо, український народ створив різноманітні за змістом і формою пісні: сольні й хорові, акапельні та з інструментальним супроводом. У них партія акомпанементу, зазвичай, будувалась на мелодико-гармонічній основі виконуваної пісні, а гра на інструменті тлумачилась як допомога співцеві.

Деякі пісенні жанри вирізняються розвиненим інструментальним супроводом, який виконують на певному інструменті. В таких випадках його тембр стає обов'язковою стилістичною ознакою та зумовлює семантичну визначеність звучання, а також його національну забарвленість.

Суттєву роль у розвитку традиційної інструментальної музики судилося відіграти думі як своєрідному жанрові. Для запам'ятовування, створення та виконання дум необхідно було крім природного таланту володіти навиками співу, гри й творчості. Велике значення мала імпровізаційність. Найчастіше думи виконували під акомпанемент кобзи чи бандури, рідше - ліри або торбана.

Кобзи виготовляли самі виконавці. Особливості конструкції, строю, звукокоряду, тембру суттєво впливали на ладо-інтонаційні риси мелодики дум. Кобзарі використовували різні виконавські прийоми - тремоло, глісандо, арпеджіо по всіх регістрах бандури тощо, які в талановитих музикантів набували індивідуального трактування, збагачуючи інструментальні виражальні можливості жанру. Зокрема, це яскраво виявилось в інструментальних фрагментах.

**1.9.3. Інструментальна музика в танцювальних жанрах.** Особливо тісно пов'язана інструментальна музика з танцями - невід'ємною частиною ху-

дожнього побуту народу, де яскраво відобразились особливості його світосприйняття, характеру й темпераменту.

Танець як жанр має більш конкретну сферу застосування. Це - свято, весілля, народні гуляння. Таке обмеження не вплинуло на багатство й різноманітність форм танцювальної музики.

Схильність народних музик до синтетичних жанрів пояснюється певною мірою прагненням відтворювати конкретні події, яскраві сюжети. Назви танців ("Козак", "Бугай", "Полтавка", "Дудочка", "Метелиця", "Гайдук" та ін.) свідчать про широке охоплення різних явищ навколишнього життя та про перевагу в народній хореографії побутових сюжетних або ілюстративних танців.

У них відображені картини побуту, праці, природи, сторінки історичного минулого. Естетика й "фонічна природа" цих танців формувалися під впливом розмаїття "звукових барв", оточуючих людину.

**Метелиця.** Зв'язок танцю з народними явищами (завірюха, хуртовина) спричинив особливості хореографії, що вирізняється стрімкою зміною фігур та рухів, і відповідний характер музики. Покладену в основу метелиць вокальну мелодію в інструментальному варіанті виконують у жвавому темпі, збагачують інтонації, ритміку й фактуру. Оригінальна в метелицях також ладова основа. Хоча вона переважно мінорна, проте зустрічаються самобутні мінорно-мажорні зіставлення. Так, чисто виконавським прийомом (форшлаг від звука *сі* до *ля*) підкреслюються сполучення дорійського та лідійського ладів:



**Гонак** - один з поширених танців, що яскраво передає риси національно-го характеру: героїзм, силу, мужність. Він виконується лише чоловіками, тому в ньому використовуються характерні хореографічні рухи: стрибки, присядки, складні кружляння. Імпровізаційна основа хореографії в музиці відобразилась через контрасне зіставлення та індивідуальну зміну різнохарактерних епізодів: мужніх і героїчних, стрімких, сповнених радості та веселості.

**Козачок** - найстаріший народний танець, складний та розмаїтий щодо музичної будови; мелодія має дрібний ритмічний малюнок, розмір - дводольний, типовий ритмо-каданс.

Багаті орнаментика, мелізматика, активне мелодичне й фактурне варію-

вання ускладнювали будову та композицію танців. За формою - це розгорнені інструментальні п'єси, в структурі яких поєднується кілька періодів. За кожного наступного звучання форма періодів часто видозмінювалась, відступаючи від традиційної квадратності:



**Коломийка** - танець, що зберіг синтетичну жанрову основу і виконується під спів та музику. Коломийки позначені своєрідними ладо-інтонаційною і ритмічною структурами, в яких відбився тісний зв'язок вокального та інструментального компонентів танцю. Мелодику коломийок вирізняє широкий діапазон, роздібнена ритміка з типовими синкопами, багатство інструментальних прикрас.

Програма безтекстових сюжетних танців втілюється засобами хореографії та музики. Інструментальний супровід крім ритмічної основи створює необхідний настрій.

У межах інструментальних програмних танців у зв'язку з потребою відображення природних явищ ("Метелиця", "Гонивітер", "Зіронька"), повадок птахів і тварин ("Гусак", "Бичок", "Рибка"), а також роду занять людей ("Швець", "Коваль", "Косар", "Лісоруби") виробляються методика та техніка звуконаслідування.

Багаторазове повторювання однієї теми й традиція виконання на слух сприяли закріпленню в танцях варіантно-імпровізаційної форми розвитку. Кількість варіантів залежала від тривалості танцю, суб'єктивних факторів виконавців - ситуації, майстерності й настрою.

Отже, орієнтація на пісенний тематизм - закономірний етап в еволюції української танцювальної музики. Паралельний розвиток вокальних, хореографічних та інструментальних форм сприяли збільшенню ролі мелодичних за-

сад у творах даної жанрової групи, привнесенню в них ліричного струменя.

Нові якості інструменталізму в танцювальній музиці яскраво простежуються в контексті виражальних можливостей інструментарію й удосконалення виконавської майстерності. Для сольного супроводу танців переважно використовували такі традиційні інструменти, як ліра, цимбали, скрипка, сопілка чи її різновиди.

Значною мірою еволюція інструментальної музики пов'язана з появою цимбалів. Специфіка акомпанування дозволяє одночасно виконувати прикрашену орнаментикою мелодію та гармонічний супровід. У фактурі відображено такі прийоми гри, як арпеджіо акордами, пасажі по всьому регістру, тремоло, глісандо.

Часто трапляються виконавчі прийоми, що не піддаються фіксації. Іноді вони виникають стихійно, залежно від настрою або творчого азарту музиканта. Без них немислимий народний інструменталізм, як не існує фольклор поза конкретних обставин.

Імпровізаційно-виконавською свободою визначений супровід танців на дерев'яних духових інструментах. Мелодична лінія збагачується мелізмами, короткими форшлагами, змінами регістрів.

Дуже швидко першість у музиці, призначеної для супроводу танців, посіла скрипка, що стала улюбленим і широко розповсюдженим народним інструментом. Вона внесла в традиційну інструментальну музику докорінні зміни.

Багатство мелодичних ознак скрипки спричинило розширення танцювального тематизму, появу нових форм. Технічні й виражальні можливості її впливали на ладо-інтонаційну будову танців, визначали оригінальне поєднання в танцювальних жанрах структурної та ритмічної чіткості з великою мелодичною свободою.

З появою скрипки сформувався вже згадуваний традиційний народний ансамбль - *троїста музика*. Функція ансамблю - творення та виконання музики до танцю, а пізніше - для слухання.

Домінантна ознака троїстої музики - її тембро-фонічна сторона, залежна від складу інструментів. У центральних областях України побутують переважно три інструменти: скрипка, басоля (вид віолончелі) та бубон.

Одна з умов стрункої і злагодженої гри ансамблю - строго функціональна диференціація та ієрархія нерівноцінних за технічними й виражальними можливостями інструментів, а також виконуваних ними партій. Без цього не можливе унікальне явище народного виконавства - групова інструментальна імпровізація. Розподіл функцій залежить від природних якостей інструментів. Скрипці відводиться роль мелодичного голосу, інші інструменти виконують ще дві обов'язкові функції - гармонічну й метро-ритмічну:

„Гуцулка” скрипка, флюяра, цимбали, бубон

The image shows a musical score for the piece "Gutsulka". It consists of two systems of four staves each. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first staff contains a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and a fermata. The second staff continues the melody with similar ornaments. The third staff is a rhythmic accompaniment consisting of eighth notes. The fourth staff is a bass line with quarter notes. The second system continues the piece, with the first staff featuring a fermata and a trill. The second staff has a trill and a grace note. The third staff continues the rhythmic accompaniment. The fourth staff is a bass line with quarter notes and a fermata.

Саме наявність трьох стабільних функцій (але не обов'язково трьох інструментів, як інколи помилково вважають), їхнє усвідомлене й строге закріплення за виконавцями - провідна властивість ансамблю.

При збільшенні числа й видів інструментів зміст кожної з трьох партій може розширюватись. Так, при введенні ще однієї скрипки або інтонаційно-рухливого духового інструмента основна мелодична лінія наповнюється підголосками, як правило, віртуозного характеру та багатою орнаментикою. Інструменти з бурдонними голосами (флюяра, дводенцівка, дуда) виконують одночасно дві функції: мелодичного підголоска й гармонічного тла, що також вносить особливий національний колорит і надає виразності звучання.

Поряд з функціональною диференціацією в ансамблевій грі діє принцип *функціональної змінності* голосів, пов'язаний з імпровізаційним типом мислення та характером колективної виконавської практики. Троїсті музики - група рівноправних учасників, гра яких вирізняється не тільки строгою логічною організацією, а й великою свободою та індивідуалізацією, що досягається функціональною змінністю голосів. Будь-який з учасників може "задавати тон".

Взаємна передача функцій інструментів відбувається настільки природно, що навіть вибагливе вухо не завжди може вловити ці моменти. Провідну роль у досягненні цього відіграють також імпровізаційна техніка "плетива" мело-

дичних варіантів-підголосків і наявність типових структурних елементів-зв'язків. Це створює виразний акустичний ефект: багаторазова повторюваність основної теми танцю настільки усталяється в свідомості слухачів, що підсвідомо продовжує звучати й у той час, коли музиканти її не виконують.

Гра трійстих музик до танців барвіста й колоритна, вражає слухачів злетом фантазії та винахідливістю виконавців. На жаль, багато з того, що звучить, важко або й неможливо виразити в нотній графіці.

Широкий розвиток виражально-ілюстративних засад у безтекстових сюжетних танцях спричинив розквіт нового типу програмного народного інструменталізму.

**1.9.4. Інструментальна музика для слухання.** Історично цей тип музики склався досить рано. Це - різноманітні твори, що становлять важливий естетичний чинник в обряді, урочистостях або побутовій ситуації. Сюди ж відносять дещо відособлену групу творів, що звучать в інтимній обстановці, для власного задоволення. Такий вид музикування характерний, зокрема, для пастухів і чумаків, життя яких часто проходило далеко від односельчан.

Еволюція інструментальної музики для слухання виявляється в тому, що прикладне її значення зводиться до мінімуму і провідною стає *художньо-естетична функція*.

У складному, не завжди підвладному контролю й аналізу процесі формування інструментальної інтонаційності визначаються дві паралельні лінії. Перша пов'язана з поступовим виходом інструментальної музики з первісного синкретизму й тривалим збереженням у ній (майже до нашого часу) інтонаційної спорідненості з вокальними й танцювальними формами. Друга впливає з архаїчних трудових і сигнальних награвань, мелодична основа яких - суто інструментального походження.

Як відомо, не на всіх народних інструментах можливі плавні переходи від звука до звука, зокрема в поєднанні зі стрибками, які дозволяють створити широкі мелодичні лінії. У жанрах інструментальної музики для слухання тембро-інтонація поступово набуває характерної виразності та власної семантики.

Для поступального розвитку інструментальної музики необхідною умовою є високий рівень виконавців. Цьому сприяв зв'язок з професійною музикою. Народна інструментальна культура не могла розвиватися ізольовано і на певному історичному етапі обов'язково зазнавала впливу професійного мистецтва. Особливо плідотною стала ця взаємодія після скасування кріпацтва. З ліквідацією кріпосних оркестрів більшість їхніх музикантів поповнили ряди народних виконавців. Нова манера гри, специфічні прийоми й штрихи, спосіб і характер звуковидобування, новий репертуар поступово вживались у місцеві традиції.

Зростання слухацької культури, здатність зосередженого сприйняття досить складної музичної форми спричинили появу у фольклорі не приурочених до подій інструментальних п'єс. Характер звучання та тембри інструментів



сприяли тривалому слуханню і розумінню творів, викликали естетичне задоволення.

Генетичний зв'язок інструментальної музики з трудовими процесами й обрядами зумовили її загальну програмність, яка, проте, не однаково виявляється в творах для слухання. Її поділяють на два типи: детально-описову, або конкретну, та узагальнену, асоціативну. Цей поділ умовний, але він дає можливість визначити характерні риси народного інструментального мислення, що виникають у процесі еволюції.

**1.9.5. Програмна музика для слухання.** До цієї групи належать різноманітні сюжетні п'єси, жанрові картинки, звукообразальні мініатюри, що відтворюють сценки з життя людей, тварин і природи, а також програмні поеми за мотивами казок, легенд, переказів. Прагнення народних музикантів точніше передати окремі деталі сюжету спричинили посилення у творах даної групи ролі звукообразальності. Сюди входять копіювання, імітації й інші прийоми, які відтворюють специфічні явища природи чи повсякденного життя та побуту. Найбагатшим щодо цього інструментом є скрипка.

Серед програмних творів популярна п'єса з словесним коментуванням виконавця. Перед початком гри музикант коротко переповідає зміст свого твору, а потім спеціальними жестами й мімікою зосереджує увагу слухачів на найцікавіших моментах. Іноді він веде розповідь упродовж усього виконання. Головне - в звучанні музики, що не тільки ілюструє слово, а й створює цілісну картину. За формою цей жанр є своєрідною сюїтою, в якій майстерно поєднані мініатюрні побудови-образи.

Загалом, дана жанрова група характеризується тенденцією до яскравої театралізації, "видовищності", які виявляються у виконавській манері, виборі музично-виражальних засобів.

**1.9.6. Непрограмна музика для слухання.** Група непрограмних творів включає інструментальні награвання, поеми, фантазії, концертні віртуозні сюїти, ліричні й ліро-епічні, рідше лірико-драматичні - п'єси. Вони позначені відносною масштабністю, структурною незамкненістю, вільною безрепрізновою формою в основі якої лежить імпровізаційно-варіантний метод розвитку. Мелодико-інтонаційні, ладо-гармонічні, ритмічні, фактурні зміни в поєднанні з віртуозним виконанням, що наповнюють форму різноманітними додатковими елементами, ускладнюють вивчення п'єс цього жанру. Крім того, фантазія та винахідливість музикантів у творенні нових варіантів основних тем викликають у слухачькому сприйнятті відчуття певної стихійності творчого процесу. Проте імпровізація здійснюється на основі типових композиційних формул. Спираючись на традиції певної школи, жанру, технічні й виражальні особливості інструмента, виконавець цілеспрямовує "музичну дію".

Імпровізаційність посилює інтенсивність горизонтального розгортання, сприяє подоланню структурної розімкненості. Народні митці добре розуміли: чим яскравіша форма, тим більша сила впливу на людину. Драматургічні при-

йоми в народній інструментальній музиці мають свої особливості. Наприклад, експресія звучання досить часто досягається виключно виконавськими засобами. Активне збагачення викладу декоративними елементами, вільне, регламентоване тільки індивідуальними смаком виконавця застосування складних пасажів та інших прийомів гри динамізують форму, емоційно й колоритно насажують її.

Не менш важливим композиційним засобом є контрасне зіставлення типів розвитку, які залежать від структури тематичних утворень. Мелодична будова непрограмних інструментальних п'єс для слухання нерідко становить складний, різножанровий синтез вокальних і танцювальних інтонацій, характерних ритмо-формул прикладних жанрів і т. д. У поєднанні з типово інструментальною фактурою вони сприяють утворенню широкої системи асоціативних зв'язків.

Особливого значення в процесі динамізації форми набувають прийоми, що не фіксуються в нотному записі: перестроювання струн, оригінальна аплікатура, вібрація, котра впливає на акустичні параметри звука та надає йому особливого відтінку. Нерідко виконавці в концертних п'єсах звертаються до звуконаслідування й імітації. В умовах узагальненого інструментального тематизму звукообразальність виконує художньо-естетичну функцію. Такі твори відрізняються максимальною індивідуалізацією почуттів, у яких народні митці часто досягають високого ступеня самовираження. Посилення ролі індивідуального в створенні й виконанні інструментальної музики не виключає дії колективного фактора. Колективне виявляється в стійкості традиції, її послідовному розвитку, а також у співучасті аудиторії у виконавському процесі.

## **1.10. Народний театр**

Українське музично-театральне мистецтво своїми джерелами пов'язане з старовинними східнослов'янськими землеробськими та сімейно-побутовими святами, іграми, хороводами, в яких вже з давніх часів велику роль відігравали елементи театралізації. Колядні ігри з ряженими, проводи масляної, весняні хороводи, свята збору врожаю, осінньо-зимові хороводи та весільні дійства - все це стало багатим джерелом для розвитку музично-театрального мистецтва українського народу вже в XV-XVI ст.

Про значне поширення в цей час в Україні театралізованих ігор, хороводів, дійств, про їхню популярність свідчать полемічні твори Івана Вишенського.

Народ прагнув засобами музики, танцю, театралізованої дії відображувати характерні явища зі свого життя й побуту. Такими були весняні танкові ігри, як "Коструб", "Король", "Воротар", новорічні ігри "Коза", "Маланка" та багато інших. Саме в таких народних іграх поступово стверджується функція музики як засобу характеристики персонажів, її зв'язок з драматичною дією. Разом з тим народні театралізовані дійства були одним з яскравих виявів на-

родного світогляду.

**1.10.1. Вертепна (різдвяна) драма.** В кінці XVI - на початку XVIII ст. в Україні зароджується народний музичний ляльковий театр, відомий під назвою *“вертеп”*. За типом дійства та змістом він був споріднений з білоруською *“бетлейкою”*, польською *“шопкою”*, російським *“петрушкою”*. На відміну від народних хороводів і дійств, вертепні вистави відзначалися послідовним розгортанням певного сюжету при провідній ролі музики, усталеним розподілом ролей між дійовими особами; до того ж вистава йшла вже на спеціально пристосованій сцені з традиційними декораціями та костюмами.

Інтенсивний розвиток вертепу як однієї з найбільш ранніх форм музичного театру пов'язаний також з виникненням нових форм світської вокальної музики - канта і сольної пісні з інструментальним супроводом. Авторами й виконавцями (ляльководами, співаками, інструменталістами) вертепного спектаклю були учні братських шкіл, колегіумів, а згодом - і Київської академії.

Під час перерв у навчанні вони ходили по містах і селах України невеликими групами; з ними завжди була переносна сцена-скринька, необхідний театральний аксесуар, ляльки. Крім ляльководів, у цих трупах завжди був невеликий хоровий, а іноді й інструментальний, ансамбль, що супроводив спектакль співом і музикою. Поступово вертеп здобув величезну популярність серед найширших верств міського та сільського населення України і став улюбленим народним музично-драматичним спектаклем. У деяких районах (наприклад, Закарпатті) він побутовував до останніх часів.

Традиційний вертепний спектакль складався з двох дій: в основі першої була релігійна легенда про народження Христа та переслідування його Іродом, друга - народно-побутового змісту, сюжетно не пов'язана з першою, - була побудована на низці комічних жанрових сцен.

Обидві дії спектаклю були наскрізь пройняті музикою; вона характеризувала окремих дійових осіб і супроводжувала розвиток сюжету. Проте, музика першої дії відповідно до змісту п'єси істотно відрізнялась від музики другої дії. Якщо в першій дії це були, в основному, канти, в яких розповідалось про хід подій, то в другій дії переважали жартівливі пісні й танці, що органічно впліталися в саму дію. Канти виконували акапельним хором ансамблем,



Вертеп

танці - інструментальним ансамблем. У першій дії не було індивідуальних характеристик персонажів, тут переважав об'єктивно-розповідний тон. У другій дії кожний персонаж (або пара), крім характеристики через танець, мав індивідуальні висловлення, хоч у цілому вся музика була забарвлена в гумористично-жартівливі тони. До того ж, якщо мелодика кантів відзначалась дещо загальним характером, то музичні образи персонажів з другої дії були позначені певною національною контрастністю, визначеністю, особливо в танцях, що були їхніми національними характеристиками.

Вертеп довго був популярним в Україні; окремі його варіанти, як відомо, побутовали і за її межами. Але з часом він перестав задовольняти зростаючі вимоги демократичних кіл міського населення. Це стосувалося особливо першої дії, скутої традиційним релігійним сюжетом з її обмеженим соціально-естетичним звучанням. Потрібні були нові форми й жанри музично-драматичного театру з репертуаром, ближчим до сучасності, до прогресивних ідейно-естетичних тенденцій у мистецтві. До того ж, первісні автори й виконавці вертепу - учні українських колегіумів та Київської академії - досить скоро втратили інтерес до нього. В зв'язку з цим вертеп перейшов до цехових музикантів, ремісників, серед яких виник так званий "живий" вертеп, виконуваний не ляльками, а живими людьми.

І все-таки слід відзначити, що вертеп, особливо образи другої дії, тип його драматургії, мав вплив на розвиток українського музично-драматичного театру навіть у XIX ст.; цей вплив проявився, зокрема, в музичній драматургії "Чорноморців", "Наталки Полтавки" М.Лисенка, де народна пісня й танець становлять невід'ємну частину дії і є засобом характеристики окремих персонажів та драматичних ситуацій. Окремі ж риси вдачі Запорожця з вертепу знайшли свій розвиток в образі Караса з опери С.Гулака-Артемівського "Запорожець за Дунаєм".

**1.10.2. Шкільний театр.** До першої половини XVII ст. відносять появу в Україні шкільного театру - театральних вистав у таких навчальних закладах, як колегіуми, а згодом - Київська академія.

Шкільний театр розвивався в боротьбі двох тенденцій - консервативно-реакційної та прогресивної. На ранньому етапі великий вплив мали на нього духовні наставники молоді, які намагалися протиставити шкільний театр "гріховним" народним іграм та розвагам, спрямувати його в русло "душеспасительних" сюжетів і тем. Авторами подібних творів були переважно вчителі "Піітики" (поезії), в обов'язки яких входило створення п'єс для шкільних спектаклів.

Одним з основних жанрів шкільного театру була трагедокомедія - п'єса серйозного змісту, сюжет якої мусив підніматися над буденним життям, а мова - відзначатися високим стилем.

Роль музики (а також хореографії) в цих творах була дуже великою, але дослідження цього питання ускладнюється відсутністю нотних записів. Лише

зрідка в рукописах п'єс зазначалося, на який “тон” або “голос” виконувався певний вокальний чи хореографічний номер. Іноді ці ремарки допомагають встановити, що сольний спів допускається тільки всередині акту, на початку ж або в кінці його виступав хор з виконанням канта відповідного змісту.

Крім хорів і сольних виступів для розважання публіки, між актами “трагедії” вставляли веселі інтермедії комедійного характеру. Ці інтермедії являли собою невеликі побутові сценки, де живий діалог чергувався з піснями, жартами й танцями, близькими до народних або взятими з народного побуту. Інтермедії свідчили про вплив народного мистецтва на шкільний театр і відіграли велику роль у дальшому розвитку музичного театру в Україні.

Характерні риси жанру комедії були сформульовані одним з київських авторів і теоретиків комедії й драми XVIII ст. - Митрофаном Довгалевським.

Помітне місце в історії українського театру належить популярній у свій час п'єсі М.Довгалевського “Комическое действо” (1736 р.), насиченій веселими інтермедіями, піснями й танцями. На жаль, музика “Комического действа” в нотних записах не збереглася, та оскільки за змістом п'єса мала багато спільного з народно-побутовою другою дією вертепу, то, безперечно, й музика її за характером і функцією наближалася до музики другої дії вертепу.

За своїми особливостями “Комическое действо” передувало появі в українському театрі побутової комічної п'єси з музикою й танцями.

Підсумовуючи сказане про шкільний театр і шляхи його розвитку з XVI до середини XVIII ст., можна відзначити, що поява творів на історико-патріотичну тему, виникнення побутових комедійних п'єс (подібних до “Комического действа” М.Довгалевського) свідчила про демократизацію театрального мистецтва, зародження в оболонці старої форми нових жанрів - історичної драми та побутової комічної музично-театральної п'єси.

## **Р о з д і л 2. СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ**

### **2.1. Музична культура східних слов'ян**

Найглибшими своїми джерелами українська музика пов'язана із стародавньою культурою східних слов'ян.

Наші предки - східні слов'яни та їхні попередники - з давніх-давен заселяли Придністров'я, Прикарпаття, частково північно-східні області від Балтійського моря до Верхнього Поволжя. Їхні племена вели переважно осіле життя й займалися землеробством. Історичні дані встановлюють, що формою громадської організації суспільства давніх східних слов'ян протягом багатьох віків була первісно-родова община.

Серед багатьох племен, що передували появі першої східнослов'янської держави - Київської Русі, вирізнялися мешканці середнього басейну Дніпра та Дністра, лісостепової смуги та чорноморських степів - анти. Вони мали до-

силь розвинені форми землеробства, ремесел, своєрідну культуру. Більш точні відомості про життя і побут антських та інших слов'янських племен відносять до IV-VI ст. нашої ери. Дані археології та історії свідчать про те, що наші предки ще до виникнення Київської Русі мали свою писемність. Численні пам'ятки давньої матеріальної культури, свідчення іноземних мандрівників і перших руських літописців, усна народна традиція встановлюють наявність у них багатой і різноманітної усної творчості, різних видів образотворчого та музичного мистецтва, народних музикантів-професіоналів, численного й своєрідного інструментарію, певну професіоналізацію музикантів.

Музично-поетичне мистецтво наших давніх предків відбивало їхню працю, світогляд і громадський побут. Характерною його рисою була підпорядкованість боротьбі людини за панування над природою.

Люди намагалися засобами слова, музики, співу вплинути на сили природи, які уявлялися їм у вигляді людиноподібних живих істот. Поступово такі уявлення привели до виникнення анімістичного світогляду та **культу обожнювання природи** - первісної релігії наших предків-язичників. В основі первісної релігії древніх слов'ян-землеробів було обожнювання Землі й Сонця, які давали тепло, засоби до життя. Це відбилося в календарі землеробських свят, пристосованих до основних періодів руху Землі навколо Сонця, численних зразках народної творчості давніх часів, донесених усною традицією до нашої епохи. Відчувши здатність мистецтва діяти на почуття, наші предки намагалися силою слова вплинути на стихійні явища природи. Найдавнішим видом музично-поетичного мистецтва була пісня, що виникла в трудовому процесі та у зв'язку з розвитком мислення і мови. Від найраніших етапів існування людського суспільства пісня супроводжувала все життя людини, її трудову діяльність, громадське й особисте життя, відбивала світогляд. Трудові пісні групувалися в цикли відповідно до сезонів і характеру праці. Таким чином, у наших предків ще в часи древньої східнослов'янської спільності сформувалися **цикли землеробських календарних**, або сезонних, **пісень**, пов'язаних з основною формою праці і виробництва.

До таких циклів входили **трудові**, пізніше - **ігрові, хороводні, обрядові, величальні** та інші пісні, які виконували відповідно до тієї чи іншої пори року. Найбільші цикли календарних пісень зародилися ще в дофеодалному суспільстві та були присвячені наближенню нового землеробського року, приходу весни й розквіту природи, підготовці до збору й самому зборові врожаю.

За часів первісно-родового ладу у наших предків, крім численних землеробських пісень річного кола, зароджуються й старовинні типи **родинно-побутових** пісень. Відображаючи найважливіші події в особистому й громадському житті людини, вони не пристосовувалися до певних календарних дат або періодів року. До них належали старовинні пісні **на народження людини й наречення її іменем, коліскові** пісні, **весільні**, що відзначали період зрілості людини й одруження. Дуже поширеними були різні види народної творчості,

пов'язані з оплакуванням померлих членів роду, общини - *похоронні голосіння та плачі*.

Археологічні знахідки підтверджують наявність у наших предків різноманітного *інструментарію*, в якому зустрічаються *струнні смичкові й щипкові, духові та ударні інструменти*. Численні історичні документи свідчать, що інструментальну музику використовували і в похоронних обрядах.

Багатство й самобутність давньоруського народного музично-поетичного мистецтва успадкувала культура Київської Русі, утворення якої припадає на середину IX ст., коли внаслідок зростання виробничих сил і в зв'язку з необхідністю організованого захисту проти нападів войовничих східних кочівників складається перша держава східних слов'ян.

Сучасна історична наука відносить початок формування Київської Русі до середини першого тисячоліття нашої ери, а виникнення найдавнішого й найбільшого її міста - Києва, названого народом "матір'ю городів руських", - приблизно до V ст. Періодом розквіту Київської Русі були X-XII ст., коли вона стала однією з найзначніших і найкрупніших держав Європи. Зміцнювалися міжнародні політичні, культурні, економічні зв'язки Київської Русі. Київські князі уклали воєнні угоди та союзи зі своїми сусідами, зокрема з західними слов'янами, вступали в родинні зв'язки з візантійськими та західноєвропейськими дворами.

Християнство, запроваджене князем Володимиром у 988 р., утверджуючи більш прогресивну порівняно з первіснообщинним ладом формацію - феодалізм, разом з тим стало засобом гноблення народних мас, посилюючи й освячуючи владу феодалів.

Пам'ятки літератури, живопису, музики та інших видів мистецтва свідчать про виняткову оригінальність культури Київської Русі.

Нові історичні умови - розвиток феодалізму й загострення класових протиріч, введення християнства - позначилися на культурі Київської Русі, в якій відбилися інтереси різних соціальних класів і груп: феодалської верхівки - князів, бояр, духовенства та соціальних "низів" - селянства і міської бідноти.

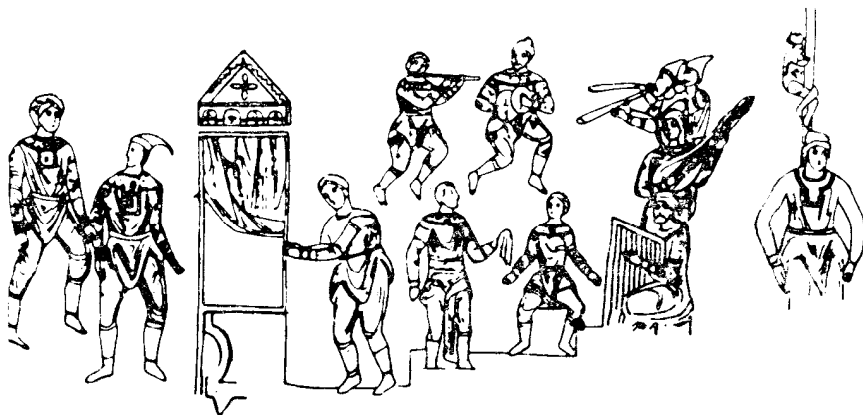
Велике місце в народному житті, в побуті кожного двору та в церковно-релігійному обряді належало в ті часи музиці. Ряд історичних документів свідчить про появу й *ратної* (військової) музики, що звучала в бойових походах.

Особливо обдарованих виконавців, народних професіоналів-акторів, танцюристів, співаків, музикантів-інструменталістів називали *скоморохами*. Вони були носіями народного мистецтва й тому зазнавали переслідувань з боку церкви, а пізніше і влади.

Незважаючи на це, скоморохи завжди були учасниками народних свят, урочистих подій і розваг, а довгий час - навіть бажаними гостями при боярських і княжих дворах, про що згадується в билинах та історико-літературних пам'ятках.

Основними інструментами скоморохів були різні "*сопелі*", "*свірелі*",

струнні смичкові “гудки” та “смички”, бубни, а у співців-сказителів - гуслі. З розвитком військової музики поширюються дерев’яні та мідні *труби*, *сурми*, звучання яких завжди супроводило ратні походи княжих бойових дружин.



Фреска "Скоморохи" з Софійського собору в Києві (графічний малюнок)



Музикант грає на гудку. Фрагмент фрески з Софійського собору



Музиканти грають на духових і струнно-щипкових інструментах. Фрагмент фрески з Софійського собору



Крім збереження й дальшого розвитку народнопісенних жанрів, які зародилися ще в докласовому суспільстві, в Київській Русі виникають нові жанри, породжені новими умовами життя, важливими історичними подіями. Найзначніший з них - *билинний епос*, що розвинувся в період розквіту Київської Русі (кінець X - початок XI ст.), а також перша форма фіксованої в запису музичної творчості - *церковний знаменний спів*.

Билинний епос виник у зв'язку з прагненням народу відобразити й оспівати боротьбу за незалежність вітчизни, її захист від нападів численних східних загарбників. У сюжетах билин втілилися патріотичні ідеї зміцнення єдності, утвердження й звеличення могутності батьківщини.

Історичний епос - билини - став одним з провідних жанрів народної творчості в епоху Київської Русі. Він відобразив своєрідність шляхів її розвитку, її культури. Імена народних співців того часу - прославленого Бояна, Митуси, Ора - зустрічаються в давньоруських літописах (Галицько-Волинському й ін.), у "Слові о полку Ігоревім".

Прекрасні зразки билинної творчості й народні традиції їхнього виконання зберігалися й передавалися від покоління до покоління протягом віків. На жаль, їхній запис став можливим порівняно недавно.

Окремі прекрасні зразки билин неодноразово включалися до збірників російських народних пісень, зокрема, М.О.Балакірева, М.А.Римського-Корсакова та ін. Наприклад, богатирська билина Київського циклу у запису М.А.Римського-Корсакова "Как во городе стольно-Киевском".

Урочисто, майже речитативом

Як во го-рґ-де стольно-Ки-ев-ском, у Вла-ди-ми-ра Крас-на  
 Соя-ныш-ка на-чи-на-є-ся как по-чест-ный пир, на мно-  
 ги кня-зи и бо-я-ро-вья, как на ты-и бо-га-ты-ри ве-  
 ли-ки-є, как на ты-и по-ля-ни-цы у-па-лы-є

У той час з'являється й новий тип пісенної культури - система давньоруських монодичних церковних наспівів, яку стали згодом називати знаменним співом. Самобутньою була створена східними слов'янами перша нотація знаменного співу (знаменна або крюкова).

Знаменний спів спочатку був запозичений з Візантії та під впливом народної традиції східних слов'ян своєрідно переосмислений і переорієнтований.

Церковний знаменний спів на Русі спочатку був строго одноголосним, але поступово протягом віків під впливом народної практики хорового багатоголосся монодія перетворилася на так званий *строчний спів* - одну з форм церковного багатоголосся, де партії голосів хору записували *крюками* (одна над другою) над відповідними рядками - "строками" тексту (розвиток "строчного" співу історія відносить до XVI ст.).

Знаменний спів, як і билинний розспів, широко увійшов в інтонаційну сферу вітчизняної музики, його самобутність і краса викликають у наш час великий інтерес українських композиторів.

Культурно-мистецька спадщина Київської Русі, зачатки музичної освіти й музично-теоретичної науки стали міцними підвалинами розвитку музичного професіоналізму. Стародавня Русь як одна з найбільших, наймогутніших і найкультурніших держав середньовічної Європи мала великий авторитет і вплив на міжнародній арені.

Але в результаті князівських міжусобиць та монголо-татарської навали в XIII ст. ця держава втратила свою могутність, а Київ у 1240 р. був повністю зруйнований багатотисячним військом хана Батия.

Дальший історичний розвиток призвів до відродження суспільного життя на роз'єднаних територіях першої давньослов'янської держави й утворення трьох братніх східнослов'янських народностей - української, російської та білоруської. Великі культурні досягнення часів Київської Русі та після її розпаду зберіглися в народній традиції та згодом стали ґрунтом для виникнення й дальшого розвитку культури трьох слов'янських народів.

## **2.2. Церковна музика, її реформа, введення партесного співу**

Протягом багатьох віків музика в Україні була тісно пов'язана з релігійним культом. Церковний спів посідав одне з найважливіших місць як за своєю поширеністю та суспільно-громадською роллю, так і за силою впливу на народні маси.

Церква ефективно використовувала такі засоби художнього впливу, як ораторське красномовство проповіді, архітектуру, живопис, театралізоване дійство, музику. Цим видам мистецтва приділяли значну увагу в церквах, монастирях, школах.

Десятки тисяч відомих, маловідомих або й зовсім тепер забутих, але талановитих композиторів, майстрів-регентів, виконавців-співаків - вихідців з народу - працювали на ниві *культового* співу. При всіх найтісніших зв'язках зі словом, яке було здебільшого звернене до бога, музика за своїм характером та змістом виходила за межі церковних догматів і широко відтворювала суто людські почуття, страждання, прагнення, ідеали, смаки. В ній відображено особливості художнього стилю найдавнішої епохи.

Як свідчать літописи, поширення християнства на Русі відбувалося одно-

часно з введенням відповідного письма. Про те, що в IX ст. існувало досить досконале письмо, підтверджують повідомлення Чорноризця Храбра про віднайдення Кирилом - творцем слов'янської азбуки - під час відвідування ним у 60-х рр. IX ст. Корсуня писаних руськими буквами євангелія та псалтиря. Цей факт говорить і про те, що вже тоді, тобто більш як за сто років до введення християнства, існували руські тексти (псалми), які використовували при богослужінні для проголошення та співу.

Могутність традиції народного співу ще в період Київської Русі мала величезний вплив на церковно-музичний побут, в якому, внаслідок цього, відбувалися докорінні зміни: виникав новий мелодико-інтонаційний склад, формувалася самобутній стиль виконання. Вже XI ст. дало багато знавців церковної музики та майстрів її виконання. Так, у Києво-Печерській лаврі був майстер церковного співу Стефан, у Володимирі на Волині - Лука, в Новгороді - Кирик, у Перемишлі - Дмитрій і т. д. Безперечно, все це сприяло появі нових розспівів у церковному обряді, збагаченню монодичної церковної музики і форм хорового співу. В кінці XV - на початку XVI ст. у ряді церков в Україні та в Росії практично вже існував не тільки монодичний, а й багатоголосний хоровий спів. Про це свідчить звернення українського духовенства до візантійського патріарха Мелетія Пігаса (кінець XVI ст.) з проханням узаконити в українській православній церкві багатоголосний спів, названий згодом *партезним* (спів за окремими партіями, зафіксованими нотами на п'ятилінійному стані).

Монодичний спів, що існував у православній церкві протягом кількох віків, на даному історичному етапі вже не задовольняв вимог народу. Це привело до посилення впливу народного музичного мистецтва на церковний спів не тільки щодо яскравішого й емоційнішого мелодизму, а й щодо розвитку *багатоголосся*.

Умови напруженої боротьби українського народу за свою соціальну й національну незалежність, проти колонізації й покатоличення прискорили здійснення реформи одноголосного співу в православній церкві в Україні. В зіставленні з пишним вокально-інструментальним багатоголоссям католицької церкви православний монодичний спів міг виявитися не досить дійовим засобом впливу на народні маси. Саме це стало однією з основних причин важливих змін у церковній музиці.

Стара й недосконала крюкова нотація стала гальмом у дальшому розвитку професійної багатоголосної музики в церкві. Введення багатоголосного партесного співу вимагало докорінної реформи системи нотації церковних наспівів. Крюкову нотацію замінюють новою системою - *нотно-лінійним письмом на п'ятилінійному нотному стані*, відомим під назвою *київського знамені*, що давало змогу точніше фіксувати багатоголосні музичні твори.

Імена музикантів, що розробили теоретичні основи нового стилю церковного хорового співу, не збереглися для історії. Проте незаперечним фактом є

велика роль їх у розвитку в Україні не тільки партесного співу, професійного музичного мистецтва взагалі, а й музично-теоретичної думки.

Партесний спів виник на основі прагнення до більшої яскравості, виразності, гармонічної повноти звучання церковної хорової музики. Він являв собою гомофонно-гармонічне багатоголосся з деякими елементами поліфонії, з контрастними зіставленнями хорових тутті й окремих хорових партій при збереженні строгої акапельності. В багатьох партесних творах, зокрема в їхній ритміці та мелодиці, простій та емоційній, в самому складі наспівів виявляється народнопісенний вплив. Слід відзначити, що тексти партесних творів виконували й записували близькою народові слов'яно-руською мовою, що також свідчило про демократизацію церковного православного співу, надзвичайно важливу в умовах загостреної боротьби проти полонізації і покатоличення.

На ранніх етапах формування нового стилю (XVI - початок XVII ст.) виникли прості форми гармонічного багатоголосся (переважно три- або чотириголосся), які згодом розвинулися до складних гармонічно-поліфонічних форм віртуозно-концертного характеру.

Про багаточисленність партесних творів у XVI-XVII ст., а також діяльність ряду композиторів того періоду свідчить хоча б список нот бібліотеки Луцького братства від 1627 р. Цей список містить понад триста різноманітних партесних творів. У багатьох випадках зазначено й імена композиторів: Колядчин, Гавалевич, Завадовський, Пекалицький, Яжевський та ін., тут зустрічається й ім'я одного з найвидатніших теоретиків і композиторів XVII ст. Миколи Дилецького.

Із списку видно, що існували *три-, чотири- та п'ятиголосні канони, служби, концерти* як у старі знаменні гласи, так і на нові, створені різними авторами наспіви. Деякі концерти Колядчина, М.Дилецького написані для чотирьох, восьми голосів. До кінця XVII ст. найпоширенішим типом концертного партесного багатоголосся було *восьмиголосся* (щоправда, у Львівському списку (1697 р.) згадується навіть один *вісімнадцятиголосний* твір). Для кінця XVII - першої половини XVIII ст. більш характерним був *дванадцятиголосний* склад концертів.

Можна припустити, що більш різноманітний щодо кількості голосів склад багатоголосся практикувався в міських соборних церквах, у сільських же або малих міських він був менш різноманітним відповідно до меншого складу й майстерності хорів.

Одним з цікавих і своєрідних жанрів розвиненої партесної музики став дванадцятиголосний акапельний партесний концерт. У ньому з найбільшою силою проявилися гуманістичні тенденції часу. Проникаючи в церковну музику, вони сприяли пошукам у ній таких нових форм, які б, не будучи цілковито залежними від богослужбного обряду, допускали більшу свободу у виявленні людських почуттів.

Як правило, партесний концерт являв собою розгорнутий одночастинний твір з безперервним музичним розвитком, характер епізодів залежав від змісту тексту. Основою цього розвитку було зіставлення компактного звучання хорового тутті з окремими групами чи партіями хору, розгортання хорових діалогів. Співвідношення хорових партій у тутті визначалося акордно-поліфонічним типом мислення, в діалогічних епізодах або перегуках партій нерідко з'являлися імітаційні елементи. Для партесного концерту не було обов'язковим виділення сольних епізодів, типове для циклічних хорових концертів кінця XVIII ст., що свідчило про ще скутість їх у прояві індивідуального, зокрема ліричного, начала. І хоч серед партесних концертів помітна вже певна жанрова різноманітність (концерт урочистий, концерт, близький до ліро-епічного, розповідного типу, концерт драматичного характеру), проте вони часто ще зберігають нейтральний, мало індивідуалізований характер мелодики.

І все ж таки, якщо простежити еволюцію партесного концерту на зразках різних часів, яким стає процес все більшого “змирщення” музики. Про це свідчить не тільки живий рух голосів, емоційна насиченість кращих партесних концертів, а й самий характер мелодики, яка стає яскравішою й виразнішою. Проявляється це й у появі поряд з духовними концертами, призначеними для виконання в церкві, концертів *світських*, переважно урочистих, виконуваних у дні великих свят, видатних історичних подій. Яскравим зразком такого світського урочистого концерту може бути дванадцятиголосний концерт “Торжествуй, Российская земля”. Текст його дозволяє встановити, що він присвячується поверненню Петра I “от глибоких стран” з великими перемогами, та датувати створення концерту приблизно 1721-1722 рр.

Винятковий інтерес становить дванадцятиголосний концерт “Сначала днешь поутру-рано”. Це не тільки типовий приклад розвиненого партесного концерту початку XVIII ст., а й рідкісний зразок гумористичної пародійно-розважальної музичної літератури того часу в жанрі та формі великого хорового твору.

Досконало володіючи гармонічними й поліфонічними засобами партесного хорового письма, автор у контрастних епізодах розгорнутої одночастинної форми відтворює реалістичну сценку з неприданого побуту церковних півчих.

Концерт відзначається органічною єдністю тексту та музики, логічною структурою, що впливає з сюжетного розвитку. Для контрастного зіставлення використовуються темброві й динамічні барви груп хору. В низці мелодичних зворотів і в ритміці концерту відчуваються народнопісенні впливи.

Технічна складність концерту свідчить про те, що він був розрахований на добре зіспіваний і кваліфікований хор.

Таким чином, партесний спів досяг розквіту вже в кінці XVII - початку XVIII ст., а центром виховання його видатних знавців був Київ. Звідти в різні міста Росії систематично відряджали вчителів співу, регентів, солістів для хорів і навіть композиторів - авторів партесних творів.

[Moderato]

*mf* *mp*  
 Д. I Сна\_ ча\_ ла днесь по\_ут\_ру ра\_ но, хто вве\_че\_ ру пьян был,  
*mf* *mp*  
 Д. II  
*mf* *mp*  
 Д. III  
*mf* *mp*  
 А. I Сна\_ ча\_ ла днесь по\_ут\_ру ра\_ но, хто вве\_че\_ ру пьян был,  
*mf* *mp*  
 А. II  
*mf* *mp*  
 А. III  
*mf* *mp*  
 Т. I Сна\_ ча\_ ла днесь по\_ут\_ру ра\_ но, хто вве\_че\_ ру пьян был,  
*mf* *mp*  
 Т. II  
*mf* *mp*  
 Т. III  
*mf* *mp*  
 Б. I Сна\_ ча\_ ла днесь по\_ут\_ру ра\_ но, хто вве\_че\_ ру пьян был,  
*mf* *mp*  
 Б. II  
*mf* *mp*  
 Б. III

[Allegretto]

T. I  
Да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай, бе \_ ри,

T. II  
Да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай, бе \_

T. III  
Да \_ вай, бе \_

D. I  
Да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай, бе \_

T. I  
да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай, бе \_

T. II  
\_ри, да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай,

T. III  
-ри, да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай, бе \_

B. I  
Да \_ вай, бе \_ ри, да \_ вай, бе \_

B. II  
Да \_ вай, бе \_ ри,

B. III  
Да \_ вай, бе \_ ри,

Д. I    -ри,       да - вай, бе - ри, да - вай, бе - ри,  
 Д. II    Да - вай, бе - ри, да - вай, бе - ри, да - вай, бе -  
 Д. III                  Да - вай, бе - ри, да - вай, бе - ри,  
 А. I    Да - вай, бе - ри,  
 А. II    Да - вай, бе -  
 А. III    Да - вай, бе -  
 Т. I    -ри, да - вай, бе - ри, да - вай, бе - ри, да - вай, бе - ри,  
 Т. II    да - вай, бе - ри, да - вай, бе - ри, да - вай, бе - ри, да - вай, бе -  
 Т. III    -ри,                  да - вай, бе - ри, да - вай, бе - ри, да - вай, бе -  
 Б. I    да - вай, бе - ри,  
 Б. II    да - вай, бе - ри,    да - вай, бе -  
 Б. III    да - вай, бе - ри,



[Meno mosso]

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

Ска - жут лю - де: «Чу - де - са, шо по - шли,

як раз - ны - е ко - ле - са, ко - ле - са.

як раз - ны - е ко - ле - са, ко - ле - са.

як раз - ны - е ко - ле - са, ко - ле - са.

як раз - ны - е ко - ле - са, ко - ле - са.

як раз - ны - е ко - ле - са, ко - ле - са.

У другій половині XVII ст. з'являються знавці партесного співу - Іоанікій Коренєв, Тихон Макар'євський та видатний майстер партесного концерту кінця XVII - початку XVIII ст. Василій Титов.

### 2.3. Канти

Поряд з багатою народнописенною творчістю й високорозвиненим партесним співом у XVI-XVII ст. зароджується *світська* музика.

Зростання музичного професіоналізму в ту епоху пов'язане насамперед з церковною музикою, історичний розвиток суспільства зумовив своєрідні форми світського музичного побуту в містах, поширення світської писемної літератури, поезії, музики.

Один з найранніших побутових жанрів - триголосна (ансамблева або хорова) пісня без інструментального супроводу - кант (виник на межі XVI-XVII ст.). Виникнення та швидке поширення канта можна пояснити процесом демократизації музично-поетичного мистецтва, в якому виразно намітився розрив з церковно-схоластичним світоглядом і знайшли своє відбиття прогресивні гуманістичні тенденції часу. Неабияку роль відіграв також зв'язок канта з писемною віршованою поезією - джерелом текстів багатьох кантів; своєрідне коло її образів, нові способи віршування - силабичний і силабо-тонічний - впливали на мелодику й ритміку кантів.

Український кант формувався в руслі традицій народної творчості. Це позначилося на його тематиці, образах, мелодиці, ритміці й структурі.

Для його змісту вже на ранніх етапах характерне прагнення до правдивого *відображення життя та побуту* простої людини. Чимало кантів присвячено *темі соціальної нерівності й несправедливості*. Значне місце належить також кантам *жартівливо-сатиричного та гумористичного* характеру. Зустрічаються й канти *філософсько-повчального та релігійного* змісту. Водночас виникають і *антиклерикальні* канти, що висміюють церковну проповідь покори, непротилежності, схиляння перед представниками церковної та світської влади. Приблизно з середини XVII ст. розвивається кант *панегіричний* (прославний), що складається й побутує переважно в стінах колегіумів і Київської академії та призначається для свят, урочистих зустрічей, випусків.

Дещо пізніше (кінець XVII-XVIII ст.) канти відіграють уже істотну роль у музично-театральному мистецтві, в народному вертепному дійстві, шкільних драмах, трагедокомедах та інтермедіях до них.

Авторами текстів і мелодій світських побутових кантів були учні братських шкіл, співаки церковних хорів, студенти колегіумів та академії, вчителі співу й регенти хорів, а в XVIII ст. - представники широких верств міського населення - студенти, майстрові, ремісники, згодом солдати й матроси. Велику роль у поширенні кантів відіграли так звані мандрівні дяки, репертуар яких складався з кантів різного змісту. Причому, в багатьох випадках вони були не

лише виконавцями, а й авторами пісень і кантів.

Щодо жанрових музичних ознак кант склався як проста строфічна пісня симетричної будови з чіткою ритмікою, ясною й простою мелодикою. На ранньому етапі розвитку відчувається зв'язок його з простими формами партесного співу, який вивчався в школах і колегіумах. Поступово в мелодиці та ритміці канта все відчутнішим стає вплив народнопісенної творчості. В багатьох кантах починають використовувати інтонації й мелодичні звороти популярних народних пісень - ліричних, жартівливих, танцювальних. Часом це не що інше, як своєрідна обробка народної пісні в стилі побутового триголосно-го канта.

[Рухливо]

Т. І - шов ко - зак з У - кра - ї - ни, муш - кет за пле - ча - ми,  
Б. за ним і - де дів - чи - нонь - ка з чор - ни - ми о - ча - ми.

The image shows a musical score for a piece titled "Рухливо" (Lively). It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (T.) and a bass line (Б.). The vocal line is in 2/4 time and features a melody with eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "І - шов ко - зак з У - кра - ї - ни, муш - кет за пле - ча - ми,". The bass line provides a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment with the lyrics: "за ним і - де дів - чи - нонь - ка з чор - ни - ми о - ча - ми."

Деякі мелодії популярних кантів у свій час відігравали роль своєрідного "ключа". На такі наспіви виконували численні побутові канти з текстами різного змісту. Ось, наприклад, мелодія, на яку співався ряд кантів: "Щиголь тугу має", "Шедши триє цари", "Сизий голубочку".

[Не швидко]

Т. Си - зий го - лу - боч - ку си - дить на ду - боч - ку,  
Б. він гу - ка - є, сам гур - ка - є, го - луб - ку шу - ка - є.

The image shows a musical score for a piece titled "Не швидко" (Not fast). It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (T.) and a bass line (Б.). The vocal line is in 2/4 time and features a melody with eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lyrics are: "Си - зий го - лу - боч - ку си - дить на ду - боч - ку,". The bass line provides a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment with the lyrics: "він гу - ка - є, сам гур - ка - є, го - луб - ку шу - ка - є."

Період розвитку й побутування кантів в Україні та в Росії охоплює понад два століття, і хоч з часом вони витісняються гнучким жанром - одностолос-

ною піснею з інструментальним супроводом, риси цього жанру - проста мелодика, чітка акцентно-тонічна ритміка, проста та ясна композиційна структура, типовий склад гармонічного триголосся - помітно вплинули на стиль міської пісні XVIII - початку XIX ст. як сольної з супроводом, так і хорової. Характерно, що тип кантового вокального триголосся великою мірою визначив і стиль ранніх обробок народних пісень (про що свідчать перші друковані нотні збірники другої половини XVIII ст.), зокрема інструментальний супровід. Варто зазначити, що кантова мелодика й характер багатоголосся мали певний вплив і на хоровий партесний концерт XVII - початку XVIII ст. Історичне значення хорових кантів для розвитку хорової творчості українських і російських композиторів також є цілком визнаним фактом.

## 2.4. Камерно-вокальна лірика

**2.4.1. Розвиток сольної пісні з інструментальним супроводом.** В історії розвитку професійної української музики важливу роль відіграла сольна пісня з інструментальним супроводом. У цьому жанрі, який зародився в міському музичному побуті в XVII і в другій половині XVIII ст. став одним з провідних в українському музичному мистецтві, з усією силою проявилися процеси взаємопроникнення сільської та міської пісні, фольклорної і професійної індивідуальної творчості, взаємовпливи елементів різних культур - української, російської та частково культур західнослов'янських і західноєвропейських народів.

Порівняно з кантом сольна пісня безпосередніше і гнучкіше відображала внутрішній світ людини, її особисте та громадське життя. Існуючи тривалий час (протягом XVII-XVIII ст.) з кантом, вона поступово витіснила його не тільки з домашнього музикування, а й з музичного театру.

Спочатку сольна пісня розвивалася пристосовуючи популярні народні *селянські* пісні до міського побуту. Це проявилось, насамперед, у виникненні міських варіантів, певною мірою переорієнтованих відповідно до гармонічного супроводу. При цьому пісня зберігала свою емоційну насиченість, ряд типових мелодичних зворотів, строфічну структуру з її узагальненим типом мелодії - носія основного змісту. Під впливом образно-емоційної сфери селянської пісні з'явилися й нові *міські* сольні пісні. Чимале значення в цьому процесі мав фактор індивідуальної творчості багатьох невідомих або нині забутих авторів.

Слід підкреслити, що сольна пісня завжди зв'язана з віршовою писемною українською поезією, яка ставала поетичною основою музичних творів.

Спочатку нові тексти виконували на вже відомі й популярні мелодії народних пісень; водночас виникали й нові варіанти старих наспівів. Найчастіше ж нові міські сольні пісні з інструментальним супроводом (пізніше їх йменуватимуть піснями-романсами) створювали завдяки відбору й використанню

найпоширеніших у побуті інтонацій, мелодичних зворотів, типових кадансів, що стали матеріалом для пісенно-романсової творчості багатьох авторів.

Переважно текст і мелодію пісні складав один автор.

Найхарактерніша риса міської пісні різних жанрових груп - її гармонічна основа, акордовий інструментальний супровід, тоніко-домінантові функціональні зв'язки, мажорні й мінорні ладотональності.

Простежити розвиток сольної міської пісні допомагають численні рукописні збірники кінця XVII - початку XVIII ст., містячи чимало як фольклорних, так і авторських пісень. Ознайомлення з ними дозволяє зробити висновок про те, що цей жанр на ранніх етапах свого розвитку відзначався великою різноманітністю видів: пісні *лірико-епічні, лірико-драматичні, жартівливі, гумористичні, пісні на історичні та філософсько-повчальні* теми.

Авторство пісень частково можна встановити завдяки написам на збірниках, акростихів, зрідка й історико-літературних даних, наукових припущень. Ці пісні, як і канти, створювали здебільшого студенти колегіумів та Київської академії, регенти й вчителі співу, півчі придворних і церковних хорів, а в XVIII ст. - численні кріпосні музиканти. До таких авторів належать неодноразово згадувані в рукописних збірниках та інших джерелах Захарія Дзюбаревич, Семен Климовський, Олександр Падальський, Ілля Бачинський, Яків Семержинський, чії пісні увійшли не тільки в рукописні збірники, а частково й у широкій побут.

Більшість пісень з рукописних збірників кінця XVII - початку XVIII ст. записані старим київським знаменем у ключах “до” без зазначення ключових знаків, темпу, метра й характеру виконання. Це ускладнює відтворення їхнього реального звучання, оскільки інструментальний супровід не нотували, а імпровізували на інструменті за певними традиціями. Більша або менша його розвиненість залежала від таланту й професіональності майстерності виконавця. В ряді випадків для супроводу використовували торбан, бандуру, іноді гуслі (про це згадує Т.Г.Шевченко в повісті “Близнець”). Грою на клавикордах, а пізніше - на фортепіано, спів міг супроводжуватися тільки при дворах і в дуже заможних домах (де могли бути ці дорогі й складні для опанування клавішні інструменти).

У старовинних збірниках знаходимо зразки всіх названих вище типів сольної пісні - від лірико-епічної та історичної до жартівливої, гумористичної. Яскравим зразком пісні на історичну тему є, наприклад, одна з пісень збірника кінця XVII - початку XVIII ст. “Ах, Українонько”. Вона розповідає про тяжку боротьбу українського народу проти феодальної Польщі й турецько-татарських навал. Мелодія, позначена гострим драматизмом та експресією, своїми основними зворотами нагадує плачі. Характер тексту й мелодії дає підстави припустити, що її виконували в манері наспівної речитації з супроводом бандури.

[Повільно, виразно]

Ах, У козака ї не було на я доріжці,  
те пер твоє. Згинь ли козаки,  
любий юнаки, ах, кров чужа!

До кінця XVII або до початку XVIII ст. відносять й виникнення популярної пісні “Їхав козак за Дунай”, яка завдяки усній традиції, рукописним і друкованим збірникам поширилася не тільки в Україні та Росії, а й за кордоном - у Польщі, Румунії, Франції, Німеччині.

У численних гармонізаціях і обробках для сольного виконання в супроводі фортепіано кристалізуються специфічні риси сольної *пісні-романсу*, де яскраво виявився ліричний характер мелодії, акордовий склад, гармонічний мінор з новим типом “ліричного” каданса (хід з верхньої домінанти на гармонічний ввідний тон і розв’язання в тоніку), характерного для російських і українських пісень того часу.

Не швидко

Їхав козак за Дунай, казав: «Дівчина, прощай.  
Ти, коняку воронький, неси та гуляй».  
По-стой, по-стой, козаце, твоя дівчина плаче:  
«Як ти мене покидаєш, тільки по-думай!»

Дальший розвиток сольної пісні з інструментальним супроводом, власне пісні-романсу, фіксують другою половиною XVIII - першою половиною XIX ст. Її авторами в цей час нерідко були й композитори-професіонали.

**2.4.2. Пісенна творчість Г.С.Сковороди (1722-1794 рр.).** У розвитку камерної вокальної музики другої половини XVIII ст. значне місце належить Григорію Савичу Сковороді - видатному українському поету, філософу й музиканту. Правда, він не залишив власноручних нотних записів музичних творів, проте його пісні, віднайдені в збірниках та відомі в усній народній тради-

ції, дають змогу робити висновки про загальну спрямованість, тематику, жанри та мелодико-інтонаційні джерела його творчості.

Так, Г.С.Сковорода був не тільки філософом, а й видатним музикантом і композитором свого часу, вважаючи музику однією з форм пропаганди прогресивних соціальних ідей, засобом звернення до народу.

Слава про Г.С.Сковороду ширилася по Україні, мандрівні народні співці виспівували його пісні й канти на великих шляхах. “Він користувався такою пошаною, що його можна було назвати мандрівним університетом і академією”, - писав у 1834 р. альманах “Утрєння зезда”.

Важливим джерелом для вивчення пісенної творчості Г.С.Сковороди є збірник “Сад божественных песней”, в якому збереглися основні тексти його пісень і кантів. Серед них, зокрема, велику групу становлять алегоричні пісні, позначені яскравою соціальною спрямованістю. До них належить відомий кант “Всякому городу нрав і права” (використаний згодом І.П.Котляревським у “Наталці Полтавці”) та багато інших. У таких піснях, як “Ой ти, пташко жовтобока”, “Стоїть явір над водою”, канті “Ох, счастье, счастье”, “Ах ты свете лестный” в алегоричній формі виражено протест проти соціальної нерівності й несправедливості. В багатьох російсько-українських рукописних текстових збірниках XVIII ст. зустрічається “Полевая песня г-на Сковороды” (“Ах, поля, поля зелені”), яка була такою відомою та популярною, що її мелодію не вважали за потрібне фіксувати. В репертуарі українських бандуристів і лірників майже до наших днів жили псалми й канти, за текстами близькі до пісень Г.С.Сковороди, наприклад, “Об смертному часу”, “Про правду і кривду” та ін. У народі їх називали “сковородинськими”. Очевидно тому, що свого часу були перейняті від Г.С.Сковороди народними музикантами, які й донесли їх до наших днів.

За життя Г.С.Сковороди його пісні не друкували. Їх співав простий люд скрізь в Україні, досі зберігши ці пісні у своєму побуті в народних “редакціях” і переробках. Лише деякі з них знаходимо тепер у рукописних збірниках кінця XVIII - початку XIX ст.

Порівнюючи записані варіанти з тими, що побутують в усній народній традиції, можна виявити деякі загальні риси пісень Г.С.Сковороди. Серед них - провідна роль тексту й підпорядкована роль мелодії в кантах, загальний стримано-ліричний тон висловлювання, ритмічна рівність, відсутність широких ходів у мелодії в межах однієї мелодичної фрази, переважно декламаційно-наспівний тип мелодики, обмеженої досить вузьким діапазоном і, разом з тим, їхня вокальність, пісенність. У галузі ладово-інтонаційній - тяжіння до діатоніки при частій перемінності ладу (наприклад, мажор - паралельний мінор).

Деякі з цих рис можна зустріти в філософсько-сатиричній пісні “Ах ты, свете лестный”, в якій Г.Сковорода розвінчує мораль феодального суспільства. Для цієї пісні характерна філософська зосередженість, роздум, наспівна декламаційність мелодії, залежність її ритміки та розміру від будови тексту.



**Повільно**

Ах ти, све - те дест - ний, ты серд - це крушишь, лю - тыми пе - ча - ли - ми  
 толь - ко мя су - шишь. Те - перь я стал знать, креп - ко за - ме - чать,  
 ког - да тво - и стре - лы ме - ня у - из - ви - ли я - до - ви - ты - и.

До народної ліричної пісні близька пісня Г.С.Сковороди “Ой ти, пташко жовтобока”. Основним у ній є образ пташки, що уособлює знедолену людину. Якщо в інших творах автор користується слов’яно-руською мовою з елементами української простонародної лексики, то в цій пісні він зберігає українську народну мову, поетичні образи українського фольклору, ритміку народних пісень. За своєю мелодикою і строфічною будовою пісня наближається до типу народних пісень, заснований на парній повторюваності основних мотивів.

**Не поспішаючи**

Ой ти, пташ - ко жов - то - бо - ка, не кла -  
 -ди гніз - да зви - со - ка! Кла - ди ж йо - го низь - ко  
 в ям - ці, хо - вай ді - ток у зе - ле - ній трав - ці.

У народний побут міцно увійшов сатиричний кант Г.С.Сковороди “Всякому городу нрав і права”, що в різних модифікаціях живе й у наші дні. У вигляді одноголосної пісні І.П.Котляревський ввів його до своєї “Наталки Полтавки” як основну сатиричну характеристику Возного. Так вона збереглась і в опері М.В.Лисенка. В різних варіантах цей кант зустрічається в репертуарі лірників і бандуристів. У повісті “Близнець” Т.Г.Шевченко згадує його як двоголосну сатиричну пісню з супроводом.

Отже, цей твір свідчить про розширення тематичної сфери канта на тому етапі, а також про існування його в новому жанрі - одноголосної пісні з інструментальним супроводом, включеної до музично-драматичного твору.

Незважаючи на велику кількість варіантів канта “Всякому городу нрав і права”, всі вони зберігають деякі спільні ознаки, властиві, очевидно, першоджерелу. Це - декламаційний початок мелодії, її “круговий” рух у межах октави навколо тоніко-домінантових центрів, дещо риторичний характер інто-

націй, повторність основних мотивів. Типово також, що бандурний супровід до нього, записаний від народних виконавців, має акордову фактуру, яку визначає гармонічний характер самого наспіву.

Вільно, речитативом

Вся ко-му го-ро-ду нрав і права, всякій і-мі-є свій ум го-ло-ва.

Бандура

Вся ко-му сер-цю своя єсть лю-бов, вся ко-му гор-лу свій вкус хоть я-ков.

На жаль, і досі не вдалося дати вичерпну характеристику музичній творчості Г.С.Сковороди через велику складність її віднайдення. Значно більше здобутків у дослідженні філософсько-поетичної творчості, що була зброєю мандрівного філософа, поета та музиканта в боротьбі за крашу долю кривдженого соціальною верхівкою народу.

**2.4.3. Пісня-романс у першій половині XIX століття.** Як і в XVIII ст., у першій половині XIX ст. камерні вокальні жанри, зокрема пісня-романс, найдоступніші та найулюбленіші в музичному побуті українських міст. Оскільки в Україні не було умов для розвитку таких музичних форм і жанрів, як опера та симфонія, сольна пісня-романс стала сферою, де могли, насамперед, проявитися творчі сили українських митців. Зв'язаний з побутовою пісенною лірикою сільської та міської традиції, цей жанр правдиво віддзеркалював думки й настрої широких демократичних верств населення українських міст. Образно-емоційна сфера пісні-романсу, особливості її мелодики великою мірою визначали стилістичні риси творчості композиторів другої половини XIX ст. Пісні-романси стали також невід'ємною частиною музики в українському музично-драматичному театрі XIX ст.

Розвиток цього жанру пов'язаний з українською поезією. На початку XIX ст. пісні-романси складали на тексти нині маловідомих авторів. У них звучав сумний роздум над долею людини, фоном для відтворення переживань людських часто був ліричний або романтичний пейзаж. Іноді лірика зітхання пе-

ретворювалася на пристрасне поривання до щастя й волі. Чимало пісень-романсів складено на слова Т.Г.Шевченка.

Більшість пісень-романсів того часу відзначалася близькістю до мелодики народнопісенного типу - виразної, емоційно багатобарвної, від елегійно-задумливої до драматично-напруженої. Основне емоційне “навантаження” несла саме вокальна мелодія, скомпонована за пісенно-строфічною структурою. Вона набувала різних відтінків залежно від динаміки, нюансування на основі конкретного змісту кожної поетичної строфи. Інструментальний супровід, здебільшого акордового складу, не був тут індивідуалізований відповідно до змісту різних строф.

Серед популярних у музичному побуті першої половини XIX ст. пісенно-романсових творів можна назвати “Ой я нещасний”, “Ой не ходи, Грицю”, “Віють вітри”, “Сонце низенько” та ін. Якщо перші з названих пісень-романсів побутували в репертуарі українських бандуристів, у колах міської та сільської інтелігенції (відповідно з бандурним або фортепіанним супроводом), то останні особливо поширились після того, як прозвучали в “Наталці Полтавці” І.П.Котляревського.

Незважаючи на те, що час їхнього виникнення та сфера побутування де-що відмінні, всі названі вище зразки мають спільні риси, характерні для ліричної пісні-романсу. Це - глибоко емоційна мелодика, плавний, зосереджений з поступеним заповнюванням широких ходів (на кварту, квінту, сексту), з підкресленням тоніко-домінантових функцій і, водночас, вільним зіставленням поспівок, в основному, мінорної мелодії з мажорними зворотами (паралельний мажор), нарешті, з характерним ліричним кадансом.

Співуче

Ой я не\_ шас\_ ний. шо ма\_ ю ді\_ я\_ ти?

Люб\_ лю дів\_ чи\_ ну, та й не мо\_ жу взя\_ ти.

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics 'Ой я не\_ шас\_ ний. шо ма\_ ю ді\_ я\_ ти?'. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics 'Люб\_ лю дів\_ чи\_ ну, та й не мо\_ жу взя\_ ти.' The melody is characterized by wide intervals and a mix of major and minor notes.

Подібного складу романсові ліричні пісні набувають надзвичайної популярності й стають одним з найтиповіших жанрів української пісні. Про це свідчить їхня публікація у вітчизняних і закордонних виданнях. Так, наприклад, серед перших нотних публікацій пісень у календарі “Lwowskiy pilgrime” (“Львівський пілігрим”) за 1822 р. надруковано пісню “Не ходи, Грицю, на вечорниці” в гармонізації невідомого автора для голосу з інструментальним супроводом.

У збірнику “Пісні польські народні, національні”, виданому в 1830 р. у Парижі А.Совінським, поряд з іншими романсовими піснями вміщено “Іхав козак за Дунай”, а також пісню “Про Гриця”.

Романсові пісні авторського походження включали до своїх збірників

А.Єдлічка та А.Коціпінський. Як відомо, ці збірники не мали суто наукового, етнографічного характеру та подібно до багатьох інших тогочасних видань належали до типу репертуарних. У збірнику А.Єдлічки зустрічаємо першу нотну публікацію пісні-романсу “Хусточка” на сл. Г.Квітки-Основ’яненка, що згодом стала дуже популярною в домашніх концертах і на аматорській сцені. Цей твір має всі типові ознаки ліричної пісні-романсу, але деякий елемент віртуозності в партії голосу свідчить про тенденцію до концертності.

**Не поспішаючи**

Тяж - ко знес - ти то - ї роз - лу - ки,  
за - дав - ши сер - цю ра - ни і му - ки

Не менш типовим прикладом пісні-романсу лірико-жартівливого характеру є “Гандзя” Д.Бонковського, опублікована вперше А.Коціпінським. Ця пісня не втратила популярності й донині, приваблюючи своєю мелодійністю, грайливістю.

Одним з найяскравіших зразків пісні-романсу з мелодією напівфольклорного походження слід вважати думу на слова М.Петренка “Дивлюсь я на небо” (“Недоля”), написану в 70-ті роки XIX ст. Пізніше композитор-любитель В.Заремба створив до неї фортепіанний супровід.

Крім напівбезіменної пісенно-романсової творчості, в першій половині XIX ст. з’являються й перші авторські зразки - романси А.Барсицького та М.Маркевича.

Зокрема, перу відомого харківського музиканта й педагога Адама Барсицького належить солоспів з супроводом фортепіано “В’язонько”, перші гармонізації пісень з “Наталки Полтавки” І.Котляревського: “Віють вітри”, “Дід рудий”, “Ой я дівчина Полтавка”, опубліковані в харківському альманасі “Утрення звезда” за 1833 р.

Цікавим зразком ранньої романсової творчості є солоспів М.Маркевича “Сирота” (“Нащо мені чорні брови”, 1840 р.) на слова Т.Г.Шевченка. Друг М.Глінки і Т.Шевченка, відомий український поет і музикант, етнограф Микола Андрійович Маркевич був автором популярного в свій час збірника українських народних пісень у аранжировці для фортепіано.



Отже, в першій половині XIX ст. ясно намічаються ніби дві лінії в розвитку жанру пісні-романсу - *напівфольклорна* та більш індивідуалізована, *авторська*, в якій вже відчутний перехід від пісні-романсу до власне романсу. Щоправда, й далі ці близькі різновиди камерної вокальної лірики розвиватимуться в українській музиці паралельно. Пісня-романс, або романсова пісня, завжди виникатиме, з одного боку, в процесі колективної творчості чи в усній народній традиції, а з другого - у професійній творчості українських композиторів другої половини XIX ст.

## 2.5. Хоровий концерт і його творці

Друга половина XVIII ст. у вітчизняному мистецтві проходила під знаком дальшого “змирщення” культової музики. Процес цей почався значно раніше, на думку Б.Асаф’єва, можливо, ще в XVI ст., утворивши в XVII ст. відносно сильну течію під впливом української та польської освіченості.

Хоровий концерт у тому вигляді, в якому сформувався в другій половині XVIII ст., пов’язаний з придворним життям, різними урочистостями в столиці та інших великих містах.

Показово, що більшість композиторів, які творили концерти, працювали як в галузі духовної, так і світської музики. Наприклад, італійські митці, перебуваючи при російському дворі, писали поряд з церковними творами опери. І.М.Березовський і Д.С.Бортнянський також пробували сили в цих різних сферах, ще в юнацькі роки брали участь в оперних спектаклях.

Обидва композитори - сини українського народу, хоч через історичні обставини працювали за межами рідного краю - при дворі російських імператорів.

У другій половині XVIII ст. в Україні проводили систематичні набори співаків, уставників, а також обдарованих хлопчиків для навчання та поповнення Придворної співацької капели в Петербурзі. Що більшість співаків і виконавців на музичних інструментах - вихідці з України, свідчать друковані джерела та рукописні матеріали. Наприклад, Якоб Штелін - перший дослідник російської музики, який сам протягом років був близьким до придворного життя, писав, що хор Петербурзької співацької капели складався зі ста вибраних співаків, “переважно українців”.

Півчими з України поповнювалися хори найбільших монастирів Росії - Олександро-Невського, Троїце-Сергієвської лаври та ін. Нерідко їх посилали за кордон у російські церкви та зайняті російською армією міста (наприклад, Кенігсберг).

Як свідчать численні архівні документи, українські співаки, уставники, регенти володіли не тільки чудовими голосами. Де б не перебували, вони несли з собою культуру, характерні музичні форми та навіть певні розспіви, притаманні українському стилю.

У різний час прибули до північної столиці імперії майбутні композитори М.Березовський (студент Київської академії) та Д.Бортнянський (учень Глухівської музичної школи). Їхнє життя і творчість пройшли в Петербурзі та Італії, де упродовж ряду років вони удосконалювали свою майстерність. Ще один український співак, капельмейстер і композитор - Артемії Ведель - кілька років працював у Москві, куди був посланий для керування хором генерал-губернатора П.Д.Єропкина.

У галузі духовного хорового концерту, як уже відзначалося, що змістом і характером виходив за межі чисто культової музики, названі композитори створили найзначнішу частину талановитих, глибоких за почуттями зразків хорової акапельної музики. Їхні концерти становлять те краще, що з'явилося у другій половині XVIII - початку XIX ст. Варто зазначити, що в той час писали концерти й інші українські композитори. Відомо, наприклад, що великим успіхом у сучасників користувалися твори Максима Прохоровича Концевича, придворного уставника, вчителя музики додаткових класів Харківського колегіуму, а пізніше - Казенного училища. Творчість названих композиторів справила позитивний вплив на концерти С.А.Дегтярьова, церковні хори С.І.Давидова, літургії та обробки грецького, болгарського і київського розспівів П.І.Турчанінова, на переклади давніх наспівів бессарабського українця Г.Ф.Львовського та ін. У їхній музиці спостерігаємо багато спільних рис, оскільки всі вони жили й творили в один час, в одних історичних умовах.

Запозичивши деякі особливості форми, гармонічної мови та хорової фактури від західноєвропейської класики, українські митці широко використовували вітчизняні джерела: народну пісню, міський солоспів, канти та псалми, місцеві церковні розспіви. Природно, що однією з основ концертного стилю став партесний спів. Оцінюючи концерти XVIII - початку XIX ст. з точки зору поєднання цих різномірних елементів, варто наголосити, що органічність їхнього синтезу залежала, передусім, від міри талановитості того або іншого митця.

Як відомо, друга половина XVII - перша половина XVIII ст. були періодом блискучого розвитку одночастинного партесного багатоголосного духовного й світського концерту, на зміну якому прийшов **циклічний чотириголосний хоровий концерт** з його багатим колом образів і настроїв. У кращих зразках твори цього жанру являють приклад музики, нової за змістом і сти-

лем, перейнятої живими людськими почуттями, насиченої інтонаціями, близькими до народнопісенних джерел: вона відзначається високим рівнем професіоналізму. Часто ці концерти виходили далеко за рамки церковної музики.

Автори музики шукали такі тексти, які б давали змогу розкрити багатий світу людської душі, динаміку глибоких і різноманітних переживань. Це приводило до розширення та збагачення форми. Складені з кількох контрастних частин з широким тематичним розвитком усередині них, акапельні концерти являли своєрідні хорові симфонії зі строгою й послідовною логікою музичної драматургії. В їхній мелодиці, хоровій фактурі й типах багатоголосся відчувався значний вплив народно-національного хорового співу та великих форм інструментальної музики. Як свідчать дослідники цього жанру, він зародився в Україні й перші етапи його розвитку пов'язані з музикою в Київській академії. В низці документів середини та другої половини XVIII ст., що висвітлюють історію Київської академії, згадуються композитори, її вихованці, - Г.Сковорода, М.Березовський, А.Ведель, видатні регенти та вчителі музики Й.Мохов, Г.Баранович, В.Сербжинський, С.Лободовський та багато інших.

Серед авторів циклічних хорових концертів чільне місце належить М.Березовському, А.Веделю і Д.Бортнянському. Традиції українських і російських народних пісень, класичний академізм та вітчизняні традиції культової музики по-різному втілювались у творчості митців. Як і творчий шлях, по-різному склалася й особиста доля композиторів. Лише талантові Д.Бортнянського судилося розквітнути на повну силу. Що ж до М.Березовського й А.Веделя, то їхня доля була трагічною. Обидва вони пішли з життя в період найвищого творчого розквіту.

Старшим серед них був Максим Созонтович Березовський. Його творчість у галузі хорового концерту передувала появі творів у цьому жанрі Д.Бортнянського. Саме М.Березовського вважають родоначальником нового за формою концерту у вітчизняній музиці. Якщо до нього ця форма не виходила за межі одночастинної, а відтак, дещо однопланової в емоційно-образному відношенні, обмеженої щодо виражальних можливостей композиції, то композитор одним з перших запровадив **циклічну структуру**.

Перелік творів М.С.Березовського свідчить про те, що його спадщина є досить значною, особливо, коли взяти до уваги ті несприятливі умови, за яких авторові довелося жити й працювати. Опера, Соната для скрипки і чембало, ряд мотетів на латинські тексти, повна літургія, дев'ять причастних, двадцять концертів, серед яких кілька двохорних та низка інших творів, - це не так мало за 32 роки життя.

В останній період життя М.Березовський написав кілька духовних циклічних хорових акапельних концертів, які відзначаються високою майстерністю, вражають силою та виразністю музики. Для них композитор вільно вибирав фрагменти текстів з духовних псалмів. Це дозволяло йому висловлювати в музиці власні ліричні й драматичні почуття. Чи не найпопулярнішим у Росії

та Україні став його прекрасний однокорний (існував і двохорний варіант) чотириголосний духовний концерт “Не отвержи мене во время старости”. Концерт являє собою цикл і складається з чотирьох контрастних частин (*Adagio, Allegro, Adagio, Moderato*), згрупованих та зіставлених за принципами, близькими до симфонічного циклу. Висока майстерність, глибина думки, яскрава емоційність і драматична насиченість роблять цей твір М.Березовського зразком високо гуманістичної музики, справжньою перлиною вітчизняного хорового мистецтва.

Незважаючи на те, що М.Березовський рано виїхав з України, завершуючи навчання в Петербурзі та Італії, і творчість його зрілого періоду також пов'язана з Петербургом, значення його спадщини для українського хорового мистецтва величезне. Про це свідчить подальший розвиток цього жанру. Зокрема, хоріві концерти, написані в останні роки життя, за змістовністю образів, красою музики, масштабністю форми наближаються до хорових симфоній.

До справді самобутніх композиторів, життя й творчість яких невіддільні від України, слід віднести Артемія Лук'яновича Веделя (1767-1808 рр.). Його хоріві духовні концерти є яскравим свідченням впливу чисто світської побутової української пісенно-романсової лірики на культову музику. Для них характерна більша простота форми й фактури, менша масштабність, ніж у М.Березовського і Д.Бортнянського, та, водночас, близькість до музики широким демократичних верств українського міста другої половини XVII - початку XIX ст.

Хоріві концерти А.Веделя, в яких значною мірою подолано ідейну та жанрову замкненість, відзначаються винятковою людяністю, виразністю й природністю національно означеної мелодики. Це найяскравіше виявляється в тенорних соло, які композитор, видатний співак, соліст хору, часто виконував сам.

На жаль, музична спадщина композитора ще недостатньо зібрана, вивчена й опублікована. Основне джерело для роботи над творчістю композитора - партитура (автограф) дванадцяти духовних хорових концертів; кожний з них розкриває нові грані його творчості, глибоко ліричної, пройнятої духом народної пісенності, сповненої думок та емоцій, що виходять далеко за межі суто церковної музики. Оригінал цієї роботи зберігається в рукописному відділі ЦНБ НАН України в Києві. Окремі концерти А.Веделя після смерті були надруковані, їх можна знайти в бібліотеках Києва та Харкова.

Музика митця щира, задушевна, перейнята глибоким ліризмом. Приваблює мелодика його концертів широтою, співучістю, наближаючись за інтонаційним складом до народних наспівів. Для його творів властиве переважання мелодичного елемента над гармонічним. У них часто виділяється один голос з яскравою мелодикою, а хор же виконує функції супроводу. Мабуть, тому деякі його концерти нагадують ряд аріозо в супроводі хору *a capella*.

У ряді хорових концертів А.Л.Веделя спостерігаємо розвиток думки не



стільки через контрасне зіставлення частин, як через поглиблення певного настрою, емоцій, причому єдиних протягом усього твору. Хорові концерти свідчать про розуміння і відчуття духу та образів народної творчості, які композитор сміливо переносив у церковну музику. Таким чином, його музика виходила далеко за межі культових потреб і відбивала гуманістичні тенденції передової культури тієї епохи.

Блискучим майстром кінця XVIII - початку XIX ст. був Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825 рр.), один з попередників великого М.Глінки. Поглиблення національно-народних основ у вітчизняній професійній музичній творчості, остаточне звільнення її від феодально-схоластичного світогляду визначили, зокрема, видатну роль творчості Д.Бортнянського для української музики. Необхідно підкреслити, що основою в творчості композитора була українська народнопісенна творчість, багаті традиції хорового співу. Саме це послужило однією з головних причин незрівнянної популярності Д.Бортнянського в Росії і Україні та його надзвичайно сильного впливу на українських композиторів протягом майже усього XIX ст.

Видатний майстер, володіючи композиторською технікою найвищого рівня, разом з тим, глибоко проникав у самий дух російської та української пісні. Узагальнюючи найістотніші риси народного хорового співу, він по-різному перетворив їх у своїх хорових концертах, надавши їм високої образно-емоційної змістовності, народно-національних рис.

Серед великої кількості хорових творів Д.Бортнянського найвизначніше місце займають його чотириголосні хорові концерти (35 концертів, відомих згодом у фортепіанній редакції П.І.Чайковського) та восьмиголосні двохорні концерти (10 концертів). Написані у високорозвиненому стилі *a capella*, вони являють великі хорові цикли з контрасним драматичним зіставленням музичних образів. Щодо значущості, змістовності та глибини і єдності розвитку кращі хорові концерти композитора наближаються до сонатно-симфонічних циклів з притаманною їм масштабністю змісту й форми.

Митцю властиві багатство та різноманітність образів і настроїв. Піднесено-світла лірика, радісні та мужньо-енергійні теми, глибокий, зосереджений драматизм і скорбота - такий світ образів та емоцій в концертах Д.Бортнянського, для втілення яких він використовує надзвичайно широке коло ладоінтонаційних, гармонічних, поліфонічних, тембрових, динамічних та інших засобів.

Цікаво відзначити, що особливий інтерес до хорових концертів Д.Бортнянського протягом XIX ст. виявили композитори західноукраїнських земель, особливо Галичини. А М.Вербицький називав його "українським Моцартом". Учні духовних семінарій у Львові із захопленням співали хорові твори Д.Бортнянського, вважаючи його національним композитором і протиставляючи його твори музиці, насаджуваній церквою.

Прозвучавши вперше в 1828 р. у Перемишлі, твори Д.Бортнянського поширились по всіх містах західноукраїнського краю. Вони сприймалися тут як

мистецтво великого життєвого змісту, звернене до розуму й серця людини. Хорові духовні концерти Д.Бортнянського мали значний вплив на світську хорову творчість композиторів не тільки першої, а й другої половини XIX ст.

## 2.6. Інструментальна музика

Становлення та розвиток інструментальної музики пов'язані з загальним процесом розвитку української культури. Її зародження сягає в сиву давнину. Проте кристалізація самобутніх національних рис цього виду мистецтва починається в 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, танок, дума - стають животною основою розвитку української професійної музики, в тому числі інструментальної.

Великого поширення в побуті народу набрав вокально-інструментальний жанр - історична дума. Він посів центральне місце в музичній культурі XVI-XVIII ст., а його носії - кобзарі, бандуристи, лірники - набули слави та пошани не тільки серед простого люду, а й при дворах знатних вельмож, російських царів, польських і німецьких королів.

Про інструментальну музику XVI-XVIII ст. збереглося мало достовірних даних. Імена музикантів-віртуозів, які були й композиторами, здебільшого не дійшли до нас. Однак частково про їхню діяльність можна судити з історичних та літературних пам'яток, а також з праць дослідників історико-культурного процесу того періоду.

Найдавніші відомості знаходимо в польських історичних джерелах XVI-XVII ст. Так, про думу вже в XVI ст. згадують С.Сарницький, М.Рей, С.Петрицький, Є.Морштин, про гру козаків на кобзі пишуть Б.Папроцький, М.Коберницький.

Найбільше інструментальних творів, що побутували в Україні в XVI-XVII ст., збереглося в рукописному збірнику XVII ст., знайденому в 1962 р. польським музикознавцем Єжи Голосом. Він переплетений в обкладинку уніатської служби (під 1680 р.), містить низку вокальних та інструментальних творів, як церковних, так і світських. Рукопис належав Київському архієпископові й митрополитові.

У другій половині XVII ст. з'являються нові осередки, де інтенсивно плекається інструментальна музика. Це - музичні цехи в українських містах, музика в козацькому війську. Її роль і характер у різні історичні періоди були різними. На Запорізькій Січі музиканти грали під час походів та святкування перемоги, скликали на військові ради або "музично оформлювали" певні події. Саме в козацькому середовищі сформувались характерні риси української інструментальної музики (специфічний інструментарій, пов'язані з фольклором стильові й жанрові особливості).

Говорючи про інші осередки інструментальної музики в Україні, варто згадати оркестри та інструментальні ансамблі (“капелії”) при міських магістратах, поміщицьких садибах, навчальних закладах тощо. Час найбільшої їхньої активності припадає на XVIII ст., хоча окремі колективи виникли раніше - в кінці XVII ст., а інші продовжували свою діяльність аж до середини XIX ст.

Характерним у розвитку цих жанрів було те, що невідомі нині автори цих творів спиралися переважно на народнопісенні та народно-танцювальні українські й російські мелодії. Розраховані, в основному, на домашнє музикування, такі композиції рідко виходили за межі малих форм. Здебільшого це були дрібні твори типу аранжировок пісень і танців, різноманітних варіацій на популярні народні теми, прості і щодо фактури, і щодо техніки виконання.

Подібні інструментальні п'єси користувалися великою популярністю та завдяки цьому часто друкувалися в різних музичних журналах, “книжках для любителів музики”, особливо в останню чверть XVIII ст. У таких журналах знаходимо й перші публікації інструментальних творів на теми українських пісень і танців. Так, у журналі “Музыкальные увеселения” за 1774 р. (зб. II) вміщено український танець “Дергунець” у перекладі для фортепіано.



Такого ж типу твори друкують у петербурзькому “Музичному журналі для дам” (1790 р.). Тут, зокрема, вміщено “Козачок” у перекладі для фортепіано.



Найвизначнішим серед відомих досі інструментальних творів XVIII ст. є створена на основі народнопісенного матеріалу “Руська симфонія на українські наспіви” кінця XVIII ст. (“Sinfonie Russe, composee d’airs ukrainiens”), опублікована 1790 р. в одному з старовинних петербурзьких музичних журналів.

Симфонія складається з трьох частин: *Allegro*, *Andante*, *Rondo* (фінал). Традиційний для тогочасних західноєвропейських симфоній *Menuet* відсутній. Очевидно, це слід пояснити нетиповістю цього танцю для музичного побуту України.

Ім'я автора на цьому клавірному викладі симфонії не зазначалося, але сам автор, очевидно, вже був популярним.

В основу першої частини симфонії - *Allegro* - покладено дві народнопісенні теми. Перша - широка, наспівна, урочиста тема, що звучить у акордово-му викладі та нагадує за характером українську колядку. Друга - це народна мелодія української лірико-жартівливої пісні "Ой гай, гай зелененький", яка стала темою побічної партії першої частини.

Allegro

*p*

[Allegro]

[*mf*]

Друга частина - *Andante* - лірична за характером і досить розгорнута за формою - також ґрунтується на темах народнопісенного складу, що за своїми ознаками належить до жанру пісні-романсу. Саме цей момент слід вважати важливим не тільки для даного твору, а й для пізніших українських симфоній. Лірична тема другої частини розвивається варіаційно, причому контрастність досягається здебільшого за рахунок ритмічної варіантності фактури та оркестровки.

Andante

Основою третьої частини - *Рондо* - стала популярна українська народна пісня "Косарі".

[Allegro]  
Rondo

Гармонічні засоби симфонії дуже прості, поліфонічні прийоми розвитку майже відсутні. Обрані автором теми розробляються ще не глибоко, і все ж твір являє собою цікавий і показовий зразок ранньокласичного симфонізму, заснованого на народнопісенних темах-образах.

Новим, вищим етапом у розвитку вітчизняного симфонізму стала Симфонія *соль* мінор невідомого автора початку XIX ст., орієнтовно датована 1809 роком. Тематичний матеріал симфонії, її образно-інтонаційна сфера пов'язані з народною творчістю та музичним побутом України. Високий рівень майстерності в побудові сонатно-симфонічного циклу, у володінні прийомами симфонічного розвитку тематичного матеріалу, в збереженні й різноманітному перетворенні національних рис використаних пісенних і танцювальних тем - усе це свідчить не тільки про талановитість, а й досить високий рівень професіоналізму автора твору та тих оркестрів, для яких призначалося його виконання.

Перша частина симфонії починається повільним вступом ліричного хара-

ктеру, інтонаційна сфера якого спирається на характерні риси народної протяжної пісні.

**Adagio**

Fl.  
Ob.  
Cl.  
V-ni  
Cor.  
V-c.  
C-b. *fp*

Ob.  
V-ni *fp*

Тема головної партії рухлива та жвава. Вона зіставляється з більш ліричною пісенною темою побічної партії.

**[Allegro]**

*pp* Archi

*pp* Archi

Друга частина симфонії - *Романс* (соль мажор) - являє собою чудовий зразок симфонізації жанру пісні-романсу. Показово, що в цьому відношенні симфонія продовжує й поглиблює творчу лінію невідомого автора XVIII ст. І для цього *Адажіо* характерне коло задумливо-ліричних, глибоко емоційних образів дещо романтичного забарвлення.

Третя частина - *Менует* - побудована в зовні традиційній формі (тричастинна репризна форма з тріо), проте в ній виразно відчутне прагнення автора до внесення національного елемента. Невідомий автор української симфонії

прагне наблизити *Менует* до народного побуту, надаючи йому рис українського жарту, гумору.

[Allegretto]  
Ob.  
Cl.  
pp

The image shows a musical score for the 'Allegretto' section. It features two staves: the top staff is for Oboe (Ob.) and the bottom staff is for Clarinet (Cl.). The music is in 2/4 time and D major. The Oboe part starts with a dynamic marking of *p* and includes some rests. The Clarinet part starts with a dynamic marking of *pp*. The score consists of two systems of music.

Найяскравішою частиною симфонії щодо майстерності в створенні картини з українського побуту є фінал - *Козачок*, проїнятий стихією цього запального народного танцю. Шукаючи форми для втілення ряду епізодів - картин народних веселощів, автор обирає форму рондо-сонати. Це дає змогу втілити основний характер-образ у темі-рефрені, зіставити з нею граціозно-ліричний образ дівочого танцю, мужній з відтінком героїки образ танцю козака-запорожця, ввести пісенний епізод і все це об'єднати майстерно симфонізованою та розробленою танцювальною темою.

Presto  
V-ni I  
mf  
V-ni II, V-le  
Ob. Cl.  
V-ni I  
V-ni II, V-le, V.c.

The image shows a musical score for the 'Presto' section. It features two systems of staves. The first system includes Violin I (V-ni I) and Violin II/Viola (V-ni II, V-le). The Violin I part has a dynamic marking of *mf*. The second system includes Oboe/Clarinet (Ob. Cl.) and Violin I (V-ni I). The Violin I part in the second system also has a dynamic marking of *mf*. The Violin II/Viola part in the second system has a dynamic marking of *mf*. The music is in 2/4 time and D major.

Домагаючись конкретності та національної визначеності образів, прагнучи розкрити всю їхню багатогранність, невідомий композитор виявив високу майстерність у володінні засобами симфонічного розвитку, тембровими ба-

гатствами симфонічного оркестру в перетворенні побутових пісенних і танцювальних жанрів. Змістовність, образне багатство, професіоналізм найвищого рівня - все це дає підстави вважати Симфонію невідомого автора початку XIX ст. визначним зразком музичного мистецтва того часу.

## 2.7. Музичний театр

Визначальна риса українського театру - його органічний зв'язок з музикою. Особливість ця впливає з фольклорних джерел, "театралізованих" зви- чаїв та обрядів, з народного лялькового театру - вертепу.

Музика відіграла важливу роль у шкільній драмі, набувши значного розвитку в XVII- XVIII ст. у навчальних закладах, зокрема Київській академії. В другій половині XVIII ст. шкільна драма, в якій намітилися тенденції до демократизації змісту та форми, була "вигнана" з Київської академії. Причина, очевидно, в перетворенні Київської "Академії для наук вольных" на Академію духовну, що звузило обрії в її навчальному процесі та соціальних функціях. Із загальностанового навчального закладу з широкими європейськими зв'язками Київська академія перетворилася на вищий спеціально духовний заклад, звузилося його громадське освітнє значення. При цьому музика та спів, театр з його різножанровими виставами, зображальне мистецтво - все це було втиснуте в вузькі рамки, регламентовані схоластичним світоглядом.

З побуту академії були вигнані "трагедії" й "трагедокомедії" з музикою, в хорових концертах переважали твори духовного змісту.

Вертеп серед широких верств міського населення поступово втрачав значення через звуженість соціального звучання й невисокий рівень професіоналізму. Назривала потреба створення інших форм музично-драматичного театру з репертуаром, ближчим до ідеології нових верств суспільства, що формувалося в надрах феодално-кріпосницького ладу. Значний вплив на дальший розвиток театру в Україні справили прогресивні погляди передової української інтелігенції, що вже ставила на порядок дня завдання розвитку національного демократичного театру. Проте в силу історичних умов поступове здійснення цих тенденцій стало можливим значно пізніше.

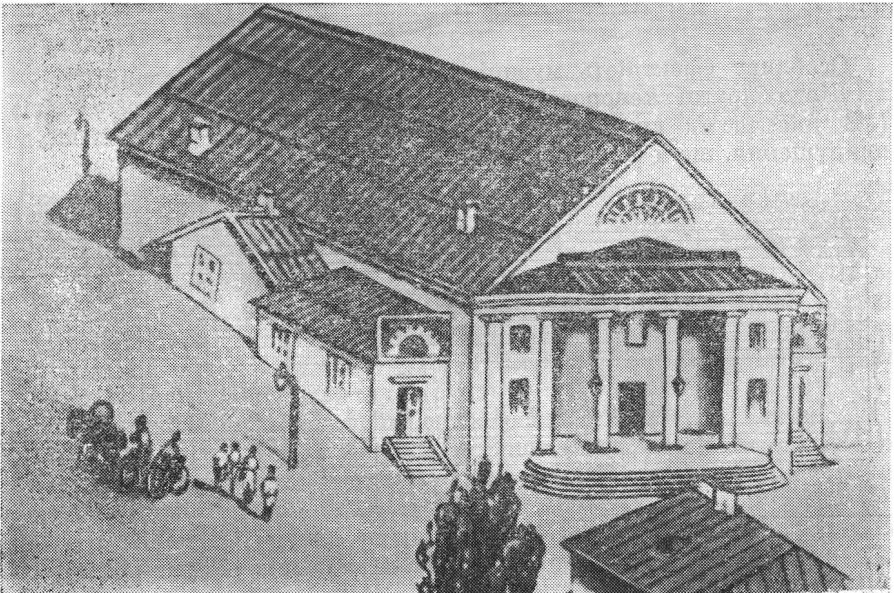
Остання чверть XVIII ст. ознаменувалася появою в Києві *першого театру*, збудованого поміщиком Д.Шираєм. Тут грала його кріпосна російсько-українська трупа. З 1797 р. під час річних контрактних ярмарків у Києві нерідко відбувалися виступи кріпосних капел, оркестрів і труп. Особливо різноманітними стають ці виступи після збудування в 1811 р. нового *контрактного будинку* (він і тепер стоїть на Контрактній площі на Подолі).

Театром нового спрямування, в якому відсутня експлуатація підневільної праці артистів-кріпаків, став організований на початку 80-х років *перший відкритий* Харківський *театр*. Заснування театру, по суті, любительського - велика подія в культурному житті Харкова. В ньому не було розмежування



між драматичними чи музичними п'єсами або комедіями. Значне місце в його репертуарі займали популярні комедії та побутові комічні опери російських авторів.

Більшість музично-драматичних п'єс з репертуару театру слід віднести до типу водевілю або опери. Звичайно, велике місце займали в них прозаїчні діалоги й монологи, що чергувалися з музичними номерами: романсами, піснями, іноді більш розгорнутими музичними епізодами типу арій, танцями й хорами.



Перший київський театр, 1850 р.

На жаль, перший відкритий театр проіснував недовго. Та все ж його діяльність у Харкові відіграла істотну роль у розвитку музично-театрального мистецтва в Україні.

Якщо Харківський театр кінця XVIII ст. складався переважно з акторів-любителів, то вже початок XIX ст. ознаменувався появою в ряді міст України *відкритих платних театрів*, обслуговуваних трупами вільних артистів-професіоналів. Такі театри один за одним з'явилися в Києві (1804 р.), Одесі (1809 р.), Полтаві (1810 р.), Харкові (1812 р.), Ніжині (1826 р.) та інших містах Наддніпрянської України.

Як правило, організатором, адміністратором і режисером виступав приватний антрепренер, який формував трупу й складав угоду на сезон (або на кілька сезонів) з тим чи іншим міським театром. Мандруючи з міста в місто, такі групи часто міняли свій репертуар, змінювався і склад артистів.

У першій половині XIX ст. до репертуару подібних мандрівних труп входили російські, українські й польські п'єси різних жанрів - від драми до опери. Проте характерною ознакою більшості тогочасних драматичних і музичних п'єс була їхня жанрова недиференційованість: драматичні спектаклі насичували музичними “номерами”, зокрема народними піснями, танцями, хорами, “опери” ж включали численні розмовні діалоги та т. ін. Так само не існувало розмежування на драматичні та оперні трупи. Кожен антрепренер намагався включити до своєї трупи не лише драматичних, а й “співаючих” артистів (ця традиція збереглася в діяльності українського театру другої половини XIX ст., зокрема в трупах М.Кропивницького, К.Садовського, М.Саксаганського та ін.).

Більші трупи інколи мали в своєму складі невеликий оркестр і хор, для яких різні тимчасові капельмейстери або просто талановиті любителі музики (а іноді й самі артисти чи антрепренери) робили аранжировки та оркестровки.

Жанровий склад репертуару був дуже різноманітним: драми, трагедії, комедії, фарси та водевілі, пантоміми, опери, балети. Поряд з творами таких російських драматургів, як М.Сумароков, Я.Княжнін, М.Фонвізін, І.Крилов, таких композиторів, як Є.Фомін, М.Соколовський, В.Пашкевич, В.Титов, пізніше С.Давидов і О.Верстовський, ставали все популярнішими п'єси І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка.

Отже, репертуар вільних мандрівних театральних труп був різноманітним щодо жанрів, тематики та змісту. Щоправда смаки демократичного глядача, зокрема, в так званих провінціальних театрах, цілком визначилися: дедалі настійнішими ставали вимоги ставити п'єси з народного побуту, що реалістично відтворювали б народні образи, історію, музичний побут. У зв'язку з цим найпопулярнішим стає своєрідний жанр опери-водевілю з народного побуту, де в розвиток драматичної дії вливаються численні музичні епізоди, переважно народні пісні, хори, романси, танці, що стають важливим засобом характеристики персонажів і ситуацій (цей тип спектаклю в Україні веде свій початок від старовинного вертепу і не втратив своєї популярності до кінця XIX ст.).

До найвідоміших п'єс такого роду належить, насамперед, “Наталка Полтавка” І.Котляревського. Сценічна історія цієї народно-побутової п'єси почалася постановкою її у Полтаві в керованому самим І.Котляревським театрі. Відтоді й до наших днів вона не втратила своєї свіжості, соціальної характерності.

Великою популярністю користувалася “Москаль-чарівник” - “комічна опера” на одну дію” І.Котляревського (поставлена одночасно з “Наталкою Полтавкою” в Полтаві), “Сватання на Гончарівці” Г.Квітки-Основ'яненка та його ж “Бой-жінка”. Ці п'єси не виходили з репертуару мандрівних театральних труп і згодом стали невід'ємною частиною репертуару українського театру корифеїв.

## Розділ 3. МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ТА ВИКОНАВСТВО

### 3.1. Музичні цехи

У період дедалі ширшого впровадження інструментальної музики в народний побут в українських містах, наділених магдебурзьким правом, виникають ремісничі музикантські цехи. Спершу на Правобережжі: в 1578 р. у Кам'янці-Подільському, в 1580 - Львові, 1614 - Степані на Волині, 1677 - Києві, а згодом - на Лівобережжі: в 1662 р. - Полтаві, 1686 - Прилуках, 1705 - Стародубі, 1729 - Ніжині, 1734 - Чернігові, 1780 - Харкові та ін. Інколи такі цехи об'єднували музикантів цілого регіону. Цехові музиканти супроводжували різноманітні ігри та розваги, музично оформлювали родинно-побутові свята, грали на вечорницях, у шинках тощо.

Правила, записані в статутах, свідчать про досить міцну цехову організацію музикантів, покликану захищати їхні професійні інтереси. Така організація цеху музикантів, як у Києві, очевидно, була типовою й для інших міст: наприклад, музикантського цеху в Прилуках (на Полтавщині), що виник у 1686 р., для цеху скрипалів у Кам'янці-Подільському та ін. Як зазначено в статуті київського цеху, в сферу його діяльності входило не тільки побутове обслуговування міського населення, а й виступи в навколишніх селах. У репертуарі цехових музикантів були побутові танці, марші, пісні. Правда, в основному, панувала усна традиція. Як у пісенній народній творчості, так серед цеховиків зустрічалися люди музикально грамотні, часом з композиторськими даними; вони забезпечували цех своїми творами.

Факт існування цехів відбився не тільки в статутах і спогадах. Його підтверджують й окремі народні пісні, пов'язані з побутом музикантів-цеховиків. До таких належить, наприклад, пісня "Про Купер'яна", записана класиком української музики М.В.Лисенком. У жартівливо-гумористичних тонах у ній розповідається про "зібрання" майстрів різних цехів, серед них згадуються й музиканти.



Печатка київського музикантського цеху

Помалу

Не хай же нас бог ра-ту-є, що наш бать-ко  
не стат-ку-є: бе-ре Ива-на і Де-м'я-на,  
Пет-ра, Гри-ця і Сте-па-на, Мак-си-ма, Се-ме-на ще й Те-реш-ка.

Розквіт діяльності музичних цехів припадає на кінець XVII ст. Однак уже в другій половині XVIII ст. їхня роль у міському музичному побуті значно зменшується. Поряд з цехами у великих містах України з'являються міські оркестри, нерідко виступають кріпацькі оркестри й капели.

### 3.2. Музика в побуті

Здавна співи й інструментальна музика посідали значне місце як у сільському, так і в міському побуті. Найчастіше звучала народна творчість. Краса народної пісні, запальні танцювальні мелодії захоплювали своєю естетичною глибиною та настроєвою наснаженістю різні верстви населення.

У великопанський побут потрапляли переважно пісні любовно-ліричні й жартівливі. На соціальну тематику, як правило, оминались, хоча маємо окремі згадки про інтерес деяких вельмож до історичних пісень і дум. Скажімо, князь Г.Потьомкін захоплювався жартівливою піснею “На бережку у ставка” (вона часто зустрічається в нотних збірках другої половини XVII ст. у різних аранжировках, у тому числі - для хору). Улюбленою піснею сенатора, міністра юстиції Д.Трошинського, в маєтку якого на Полтавщині ставили п'єси В.О.Гоголя, була “Чайка”.

Серед дрібнішого панства траплялося немало шанувальників народної пісні, які самі брали участь у її виконанні - хоровому, сольному чи інструментальному. Дані про це знаходимо здебільшого в джерелах кінця XVII - першої половини XIX ст. За згадкою харківського професора Х.Роммеля, наприклад, в сім'ї поміщиці Чорнової наймолодша дочка прекрасно співала українські пісні. Вся сім'я автора інших спогадів - Романовича-Славатинського-обоженувала українські пісні. Дядько М.Старицького, Олександр Захарович, за свідченням племінника, “знав безліч запорізьких дум і пісень, співав їх виразно, з почуттям і справляв сильне враження”; це від нього згодом почав записувати пісні М.Лисенко.

Хорова українська пісня посідала чільне місце не лише в сімейному музичуванні, а й в аматорському співі на дозвіллі молоді, що навчалась, вихован-

ців таких навчальних закладів, як Київська духовна академія, Львівська семінарія, Перемишльський дяковчительський інститут, Харківський та Київський університети тощо.

Цікава деталь: коли для домашнього музикування давніших часів типовим було вокальне виконання пісень (хоча крім бандуристів відомі окремі факти співу з інструментальним супроводом ще з кінця XVII ст.), то в першій половині XIX ст. все більше в побут входять спів з інструментальним супроводом і різні інструментальні аранжировки.

Знайомі мелодії та супровід до них нерідко підбирали самі музикуючі, “на слух”. У такий же спосіб робилися інструментальні переклади народних пісень і танців. Але значення народної пісні виходило далеко за межі задоволення потреб домашнього музикування. Чи в “чистому”, вокальному, вигляді, чи в інструментальних транскрипціях - від найпростіших до концертних, зроблених відомими артистами, вона складала найістотнішу частину тієї музичної атмосфери -, в якій поступово формувалася національна професійна музика.

У домашньому музикуванні значне місце посідали також канти, які дедалі більше відходили від духовної тематики. Наприкінці XVIII - початку XIX ст. у побут входять канти з інструментальним супроводом, найчастіше на гусях, зрідка - на фортепіано.

Поряд з селянськими піснями в побуті починають звучати нові, переважно ліричні й жартівливі, міські пісні. Головним чином, то були авторські твори, які швидко ставали безіменними.

Пісні-романси та міські варіанти селянських народних пісень виконувалися соло або дуетом, інколи - хором у супроводі гуслі, фортепіано, гітари, цитри, скрипки тощо.

Збірник, складений з пісень-романсів, поширених у західних областях України, випустив у світ М.Вербицький. У ньому вміщено такі його популярні твори, як “Прогулянка”, “Носила тебе мати в церкву”, “О люба, вже весна”, “Віддайте мій покій душі” та ін.

Гра на інструментах для супроводу, а також сольна чи ансамблева здавна широко побутувала в Україні. Значно більше даних про поширення в побуті музичних інструментів знаходимо в матеріалах, починаючи з XVIII ст. До музичних інструментів ставилися як до чогось дорогоцінного; їх відписували в заповітах, турбувалися про справність, привабливий вигляд, розмальовували.

На початку XIX ст. у деяких містах були вмілі майстри, які вправно лагодили (мабуть, і виготовляли) інструменти - гуслі, цимбали тощо. Цих майстрів називали “гардировщиками”.

Досі йшлося про поширені в народі інструменти, гра на яких базувалась на традиціях домашнього музикування. Дещо інакша справа з фортепіано та його попередниками. Перші згадки про те, що окремі особи “з громадянства” грали на клавішних інструментах, трапляються в документах XVIII ст. У що-



Гусяр

деннику Петра Апостола під 1726 р., наприклад, записано, що він почав учитися грати на клавесині у Шмідта.

На початку XIX ст. фортепіано можна вже не лише виписати з-за кордону чи Петербурга й Москви, а й придбати в Україні, приміром на київському контрактному ярмарку або в музичній крамниці І.Вітковського, відкритій у Харкові в 1812 р.; інструменти, що продавались, за якістю не поступались столичним.

Окремі аматори досягали досить високого рівня піаністичної майстерності. Спочатку це були переважно особи, що належали до аристократичних кіл. Серед них можна згадати В.О.Репіну, дочку О.Розумовського, дружину генерал-губернатора Малоросії, яка, за свідченням її родича, відомого меломана М.П.Шереметєва, перевершувала

в мистецтві віртуозів.

З початку XIX ст. дедалі виразніше намічається повне розгалуження в репертуарі клавірного музикування. Більшість аматорів обмежувались аранжировками танців і простенькими п'єсками, що призначалися для "усолоди" слухачів з чисто домашнього оточення.

Важливою частиною фортепіанного репертуару стали аранжировки українських народних пісень. Привабливість домашнього аранжування полягала в активності музикуючого, а самі аранжировки полонили виконавців і слухачів безпосередністю чуття та принадністю інструментального звучання рідної мелодії.

Своєрідним підсумком домашнього музикування на фортепіано були видання таких аранжировок, як "Народные украинские напевы, положенные на фортепиано" М.Маркевича (1840 р.).

Починаючи з 30-х рр. XIX ст. з'являються фіксовані оригінальні фортепіанні твори, що базуються на українському пісенному фольклорі. Призначені переважно для любительського вжитку, але написані музикантами-фахівцями, вони становили перехідну ланку до української професійної фортепіанної творчості.

Згаданий репертуар застосовували також для музики прикладного при-

значення, насамперед танців, які в ті часи були дуже поширені. За свідченням сучасника, “танцоманія” доходила до того, що подорожуючі дами та кавалери зі “світського товариства” витанцьовували навіть у брудному броварському шинку, де зупинялися по дорозі в Київ і з Києва.

На особливу увагу заслуговує те, що на різноманітних балах і танцювальних вечірках поряд з іноземними широко побутовували українські танці.

У спогадах, що стосуються кінця XVIII - першої половини XIX ст., зустрічаються й назви інших українських танців, які повсюдно танцювали на офіційних і домашніх балах. Так, у Києві в контрактовому домі на балах, що відбувалися двічі на тиждень, можна було бачити і малоросійську метелицю, і голубця, і козачка; танцювали і по-російському, і по-циганському, хто до чого здатний. У Кишиневі на Полтавщині, у великопанському маєтку Д.Трошинського, за згадкою його небоги С.Скалон, бали завжди закінчувались матрадуною та малоросійським танцем горлицею. В селі Гриньки у повітового маршалка П.Булюбаша (родича М.В.Лисенка) на свята влаштовували танці, в яких grosfater змішувався з місцевими метелицею та журавлем. Ще більше були прийнятні українські танці в середовищі повітового та хутірського дворянства.

Що стосується західних земель України, то там головне місце посідала коломийка. Так, на міському балу у Львові, що відбувся в 1850 р., гості збирались на оркестровий марш, а танці розпочали коломийкою. Оркестром керував Михайло Рудківський, якому й належала виконувана музика.

У міському побуті, крім, так би мовити, хатнього звучання, чималу вагу мала музика, що звучала на вільному повітрі, під час різних багатолюдних святкувань, гулянь тощо. Такими були різні процесії, супроводжувані співом чи інструментальною музикою, оформлювані як ефектне видовище, коли одягнені в незвичайні костюми учасники, простуючи вулицями, несли ліхтарі, хоругви, зелені гілки і т. д. Враховуючи великий емоційний вплив подібних видовищ на населення, католицьке духовенство систематично влаштовувало пишні релігійні процесії по містах.

Усупереч забороні католицької верхівки провадили подібні процесії і православні братства, наприклад, у Львові, в яких брали участь школярі. В Києві відбувалися урочисті походи студентів Київської духовної академії, котрі зі співом шли через усе місто - від Печерської лаври або Софійського собору на Поділ до Братського монастиря - у вербну суботу та перед іспитами.

Невід’ємною та характерною частиною побуту таких українських міст, як Київ і Львів, у XVIII ст. була музика, що систематично звучала на вільному повітрі, визначаючи певний час. В обов’язки київської міської капели, за давнім звичаєм, входила щоденна гра на магістратській вежі, що справляло особливе враження на приїжджих.

На вільному повітрі звучала й та музика, якою супроводжували різні гуляння. Тут головне місце належало роговим і духовим оркестрам.

Менші за складом ансамблі прикрашали далеко скромніші, майже сімейні

гуляння.

Цілком ймовірно, що поряд з різними аранжировками творів західноєвропейських композиторів на гуляннях звучали українські мелодії. Одним з доказів цього може служити зміст двох нотних зошитів, які збереглися в нотозбірці Розумовських. Перший - "Рогової музики різні штучки й пісеньки" - містить маленькі (від 8 до 30 тактів) п'єси - мисливські пісні-марші, алеманди, менуети, рондо та ін. Інший складається з 12-ти "Російських пісень" і фрагмента увертюри до популярної тоді опери Мартіна-і-Солера "Рідкісна річ". Під назвою "Російські пісні" містяться там і українські, зокрема, "На березку у ставка" (№ 9) і "Ой гай, гай зелененький" (№ 4).

Зрозуміло, перше місце в музиці на вільному повітрі, саме в аматорському музикуванні належало хоровому співові. На повні груди виспівували народні пісні студентство й учні численних духовних навчальних закладів на мальовничих галявинах, де відбувалися травневі рекреації (зазвичай, в неофіційній, але тривалішій і найцікавій частині гуляння). Ці співи лунали під час повернення додому.

Отже, побутове музикування, інструментальне та вокальне, маючи особливо міцні традиції в Україні, у XVIII-XIX ст. дедалі швидше розвивалося: збільшувалась кількість музикуючих, урізноманітнювався інструментарій, розширювався репертуар. У містах і маєтках на базі фольклору й "книжкової лірики" зароджується та розвивається пісня-романс. Дедалі ширше практикується "домашнє" аранжування популярних пісень, романсових і танцювальних мелодій, з'являються перші нотні видання аранжировок, призначених для аматорського музикування.

Народнопісенне мистецтво, долаючи станові бар'єри, благотворно впливало на музичні смаки "вищих" верств населення. Постійне звучання народної пісні в побуті створювало ту атмосферу, в якій зародилося та потім розвивалося національне професіональне музичне мистецтво. Крім того, музика з панських покоїв, хоч і дуже обмежено, все ж проникала в "нижчі" верстви населення та засвоювалась ними.

У тій нескладній, іноді навіть примітивній, музиці схрещувались життєдайні компоненти, а в її "масовості", насиченості національними стильовими засадами крилася одна з плідних передумов майбутнього інтенсивного розвитку української професіональної музики.

### **3.3. Музика в поміщицькій садибі**

Друга половина XVIII ст. - період розквіту своєрідних форм музикування в маєтках поміщиків України. Багато хто з них мав прекрасні хорові капели й оркестри, нерідко - оперні та балетні трупи. Склад їх комплектувався в основному з кріпосних музикантів, серед яких були не лише видатні виконавці, а й композитори. Імена більшості з них втрачені для історії через власницьке,



зарозуміле ставлення до них з боку кріпосників, а також тому, що ці концерти й спектаклі не виходили за межі маєтків феодалів.

Відомості про кріпацькі оркестри й хорові капели в Україні розкидані в різних мемуарах, щоденниках, спогадах та іншій літературі кінця XVIII - початку XIX ст. Найбільш ранні дані про існування кріпацьких капел відносять до кінця XVII ст. На кінець XVIII ст. майже кожен поміщик мав у себе домашній оркестр. Заводили їх і представники вищого офіцерства в містах Правобережної та Лівобережної України. В маєтках знатних феодалів часто були власні оперні й симфонічні оркестри, для керівництва якими запрошували кращих спеціалістів - росіян, українців, іноземців.

Архівні дані свідчать, що в середині XVII ст. півчих, трубачів та інших музикантів мав гетьман І.Брюховецький; велику капелу утримував білоцерківський староста М.Любомирський, а в другій половині століття - І.Мазепа. Найбільшими за кількістю виконавців і найвисокопрофесіональнішими вважали капели графа А.Розумовського в Ніжині й Козельці. В останні роки життя гетьмана Кирила Розумовського капельмейстером у його маєтках був Андрій Рачинський. Пізніше, як відомо, батуринська капела постачала співаків Полтаві. В Почепі К.Розумовський також тримав капелу й оркестр. Чимало співаків з капели навчалися в Придворній співацькій капелі.

Один з польських магнатів в Україні - Мархоцький у с. Маньківці на Поділлі мав не тільки власний кріпацький хор і оркестр, а й організував школу для систематичної підготовки музикантів, яку назвав "музичною академією". Домашні оркестри утримували генерал А.Леванідов у Харкові, майор Муравйов та багато інших. Значними були на кінець XVIII - початок XIX ст. капели й оркестри Галаганів, оркестр і театр Кочубеїв. Сенатор Й.Іллінський (у Романові, поблизу Бердичева) володів величезною театральною й балетною трупами, оркестром, хором і ще на початку XIX ст. посилав своїх кріпаків для навчання за кордон. Великі оркестри мали таврійські поміщики Овсянико-Куликовські, поміщик Д.Ширай на Київщині. Широко відомий кріпацький оркестр Г.Тарновського в Качанівці на Чернігівщині та ін.

Репертуар кріпацьких оркестрів і оперних труп складався переважно з творів західноєвропейських композиторів. Однак у поміщицьких маєтках і в палацах придворної знаті звучали народні пісні й танці. Їх включали не тільки в побутові концерти, а й до урочистих святкових програм.

Прагнення нових демократичних кіл міста до розвитку рідного народного мистецтва вже тоді було досить помітним. Це певною мірою впливало й на форми музикування в поміщицьких маєтках. З кінця XVIII ст. взаємозв'язок між міським та маєтковим музичним побутом значно посилювався, що підтверджують хоча б виїзди поміщиків зі своїми капелами й трупами на річні київські контрактові ярмарки, виступи артистів поміщика Д.Ширая в Києві, оркестру Овсянико-Куликовських в оперному театрі в Одесі, оркестру князя О.Лобанова в Київському саду та ін. У репертуарі кріпацьких капел дедалі більше

місця починають займати твори, написані на основі народної пісні. Спочатку ці тенденції проявляються в творчості вітчизняних композиторів, а згодом й іноземців, які служили в українських феодалів. Крім дрібних інструментальних п'єс типу попури або варіацій, з'являються й твори крупних форм (зокрема, опери), в яких також звучать народнопісенні теми.

Поповненню репертуару оркестрів, очевидно, сприяли журнали типу “Музыкальных увеселений для дам”, примірники яких знаходимо в рештках нотних бібліотек у кріпосницьких садибах.

Далі, якщо друга половина XVIII ст. була періодом розквіту музичного побуту в поміщицьких маєтках, то вже в першій третині XIX ст. у зв'язку з розкладом феодално-кріпосницьких відносин багато феодалів стають неспроможними утримувати великі домашні капели й трупи. Нерідко, шукаючи вигоди для себе, вони здають окремих артистів або цілі трупи в оренду, в найми антрепренерам міських театрів. Поступове зростання цих театрів та міських концертів зменшує значення кріпосних виконавців. Їм на зміну приходять вільні артисти. Таким чином, відбувається процес занепаду колись різноманітних форм музичного побуту в сільських маєткових палацах і натомість збагачується музичне життя міст, основою якого стає праця вільних від кріпосної залежності артистів різних спеціальностей і профілів.

Скасування кріпосного права в 1861 р. принесло волю багатьом кріпосним музикантам, які поповнили тепер міські театри й оркестри. Деякі з них ставали педагогами музичних шкіл, зокрема Київської музичної школи Російського музичного товариства. Чимало рядових музикантів-кріпаків залишилося в селах, ставши землеробами. Однак вони передавали свої знання та вміння новим поколінням народних музикантів.

Оцінюючи значення кріпацьких капел, оркестрів і труп, слід сказати, що незважаючи на замкнений характер їхнього виконавського мистецтва, вони залишили глибокий слід у розвитку української музичної культури.

### **3.4. Військові оркестри**

Первісне призначення військової музики - давати різного роду сигнали, супроводжувати стройові заняття тощо. В подальшому сфера застосування військових оркестрів розширюється, а інструментальний склад поповнюється.

У XVII - на початку XVIII ст. вони склалися з невеликої кількості учасників, які грали переважно на інструментах певного типу - трубах, сурмах, до яких додавали ударні - литаври й бубни. В оркестрі Стародубського козацького полку в 1723 р., скажімо, числилися чотири “трембачі”, один довбиш та дві “пищальки” (фахівці вважають, що мова йде про гобої, які в той час посідали значне місце у військовій музиці). Генеральну військову музику при гетьмані в 1723 р. склали п'ять трубачів, два сурмачі та один довбиш.

Посилаючись на історичний факт про прибуття до Москви в 1689 р. у

почті І.Мазепи разом з десятима трубачами бандуристів і п'ятьох музикантів, історик Д.Багалій робить висновок, що до військової музики входили й бандуристи. Разом з тим, існують думки, що через досить тихий і слабкий звук, старовинна бандура не могла бути інструментом військового оркестру.

Військова музика брала участь в офіційно-урочистих церемоніях, була неодмінною складовою частиною обряду, котрим відзначали “постановлення” військових осіб у якесь вище звання. Так, у Ніжині, коли надавали Божичу звання полковника, попереду полку крокували музиканти.

Великий оркестр звучав на урочистостях при обранні гетьманом Кирила Розумовського. Взимку 1750 р. 5000 козаків вступили на вулиці Глухова під гру музикантів десяти полків, “з боєм на литаврах по військовому порядку”. Далі їхав кіньми гетьманський оркестр “з ігранієм на трубах”. Ще пишніше було обставлено прибуття К.Розумовського в його резиденцію влітку 1751 р.

У військових музикантів завжди були керівники; це видно з прохання про виплату заробленого, котре у вересні 1722 р. подав “отаман музики військової з усім своїм товариством” Максим Якубський. Військові музиканти одержували плату не лише грішми, а й натурою - одежею (“тармами”) та харчами (“борошном”). Декотрих утримували на кошти, стягувані з жителів спеціально виділених сіл.

У першій половині XIX ст. військові оркестри розкидані по всій Україні - там, де стояли полки. Як і солдати, оркестранти служили 25 років. Після того вони йшли працювати в різні цивільні оркестри. Крім солдатів, у військових оркестрах брали участь вільнонаймані музиканти.

Можливо, що в деяких полкових оркестрах матеріальні умови були кращими, ніж у цивільних музик, бо, незважаючи на сувору військову дисципліну, окремі музиканти туди просилися.

Інструментальний склад військових оркестрів, залишаючись переважно духовим, поповнювався в ту пору новими інструментами й наближався до сучасного духового. В них з'являються флейти та флейти-пікколо, кларнети та фаготи, баси та валторни.

У той же час, полкова музика продовжувала виконувати *службово-строюві функції*. Супроводжувала ранкові розводки чи зміни караулів, вечірні зорі, приваблюючи багатьох цікавих; грала в різних *парадних випадках*, починаючи від урочистих зустрічей та оглядів до балів, гулянь і місцевих торжеств, брала *участь у театральних виставах і концертах*. Крім того, військовими музикантами поповнювали кадри київського магістратського оркестру. Їх запрошували в разі потреби і в аматорські ансамблі для підсилення духової групи, наприклад, в оркестр Харківського університету. До репертуару таких колективів входили *марші, різні танці, привітальна музика*. Більш професійні військові оркестри мали в репертуарі складніші твори. Так, у афіші про виставу “малоросійської опери” “Бой-жінка” зазначалося, що в антрактах хор трубачів уланської дивізії буде грати найновіші увертюри, поль-

ки, мазурки тощо. Інші джерела називають навіть переклади творів Гайдна, Моцарта, Бетховена.

У невеликих містах та містечках полкові оркестри були чи не головними поширювачами інструментальної музики.

### 3.5. Концертне життя

Зародки концертного життя проступали вже в формах *домашнього музикування*, на яких бували присутні слухачі не лише з сімейного кола. Форми були досить різними - *побутове музикування, салонні та маєткові концерти*, де збиралась значна кількість сторонньої публіки, правда, тільки “вибраної”, що прибувала на запрошення господаря.

Типовими були виступи в маєтку князя Ф.Г.Голіцина в Козачому під Києвом (тепер - вулиця Козача), влаштовувані в 1797-1800 рр. славетним байкарем І.А.Криловим, тоді - секретарем князя та вчителем його дітей. Сам І.А.Крилов грав на скрипці, його учениця - на фортепіано, а один з дев'яти синів Голіцина, маючи гарний голос, співав.

У першій половині XIX ст. домашні концерти поширюються й у середовищі інтелігенції. Такими були, наприклад, перші літературні вечори в Харкові у дружини губернського прокурора, де збиралися професори й студенти університету. На тих вечорах бував Г.Квітка-Основ'яненко з флейтою та власними композиціями для фортепіано.

На початку 50-х р. у родині професора П.І.Сокальського створився цілий *інструментальний ансамбль* (скрипка, альт, віолончель і фортепіано) за участю трьох його синів та харківської студентської молоді. В його репертуарі були й перші композиторські спроби юного П.Сокальського.

Напівдомашні камерні музичні зібрання час від часу відбувалися у місцевих любителів і вчителів музики. В 40-х рр. діяв аматорський гурток, організований харківським вчителем Сакмейером з молоді, яка грала на різних інструментах. У ньому П.П.Сокальський виконував партії флейти в ансамблях і соло.

У 40-50-х рр. у Києві з'явилися *аматорські гуртки* Гороновича, Острияського, Рігельмана, струнний квартет у складі Данилевського, Вітковського, Зубковича і Стороженка. За участю П.П.Сокальського в Катеринославі, де він вчителював у 1852-1853 рр., утворився гурток, до якого увійшли віолончеліст С.І.Веребрюсов (у минулому студент Харківського університету й активний учасник університетських концертів), скрипаль Ланцетті, співак Делюсто та інші аматори з числа вчителів гімназії.

На кінець 50-х рр. припадають згадувані М.Старицьким домашні музичні вечори в Полтаві, коли будучи гімназистом, він наважувався виступати у знайомих зі співом “жорстоких романсів”. Можливо, виконував і легенькі п'єси, бо брав тоді уроки фортепіанної гри в А.Єдлічки. За його словами, М.Лисен-

ко, навчаючись у харківській гімназії, був бажаним гостем на всіх вечорах і раутах, зачаровуючи товариство своєю концертною грою.

Про *концерти в салонах* місцевої *аристократії* проливають світло спогади П.Д.Селецького, який у 40-х рр. постійно брав участь у музичних вечорах, що влаштовували в одного одеського багатія, любителя класичної музики. З них дізнаємося, що поряд з аматорами в таких концертах інколи виступали запрошені професіонали - місцеві й приїжджі артисти. В одному з них у Києві під час великосвітського балу в А.М.Милорадовича для гостей грали віолончеліст Б.Ромберг і скрипаль Ш.Лафон - музиканти з європейським ім'ям. Варто наголосити, що нерідко в концерти, які виконувались переважно силами музикантів-кріпаків, включали й "вільних" артистів.

Різні музичні гуртки в 40-50 рр., базуючись тільки на ентузіазмі приватних осіб, виявились недовговічними. Вони обмежувались напівдомашнім музичуванням, їхні сили швидко вичерпувались при спробах вийти на концертну естраду.

Водночас, уже тоді у відповідь на зростаючу потребу в організованих формах концертного життя робляться спроби створити *музичні товариства*, які б ставили собі за мету систематичне прилюдне виконання серйозної музики.

Наприкінці 50-х рр. виникає Філармонічне товариство початкуючих артистів за участю М.Лисенка та диригента В.Велінського.

У Львові, найбільшому культурному центрі Західної України, що перебувала під гнітом Австро-Угорської монархії, в першій половині XIX ст. діяло кілька музичних товариств, але вони були німецькими або польськими.

В Одесі також з'являлися музичні гуртки, концерти яких мали напіввідкритий характер. На них можна було потрапити за квитками типу запрошень. Камерні концерти, влаштовувані в залі Рішельєвського ліцею, на яких звучали твори Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шпора, Крейцера, відвідувало порівняно велике коло слухачів.

Велике значення в зародженні концертного життя мали *музичні виступи в різних загальноосвітніх навчальних закладах* - приватних пансіонах, інститутах шляхетних дівчат, ліцеях, університетах. Багато музичних номерів виконували на прилюдних щорічних актах у зв'язку з закінченням навчального року, на диспутах, урочистих зібраннях, іспитах; у церемоніал таких зібрань неодмінною частиною входили інструментальні й вокальні твори.

"Законодавцем" щодо цього був Харківський університет. Починаючи зі святкування його відкриття (січень 1805 р.), коли відбувся великий концерт, де центральне місце відводилось спеціально написаній для цього випадку ораторії (слова професора І.Тимковського, музика І.Вітковського), протягом кількох десятиліть університетські концерти збирали велику, як на той час, кількість публіки. За архівними даними, що стосуються 1806-1822 рр., урочисті зібрання в Харківському університеті, зазвичай, відкривали симфонією, граючи її до виголошення кожної з промов (до речі, в ті часи назва "симфонія"

часто визначала твір для оркестру); все свято завершували виконанням сольної - вокальної та інструментальної, а також оркестрової музики.

Інші навчальні заклади так чи інакше наслідували університет. Наприклад, на іспиті в Харківській гімназії в 1824 р., який відкрився виконанням одного з концертів Д.Бортнянського, вокальні номери чергувалися з інструментальними соло та грою оркестру.

Отже, коли в університеті (а також в окремих гімназіях) почав у прилюдних виступах брати участь власний оркестр, то для урочистих концертів здебільшого доводилося запрошувати кріпацькі або міські оркестри. Так велося, наприклад, у дівочих пансіонах чи інститутах шляхетних дівчат. Виступи ж вихованок обмежували фортепіанною грою та співом, сольним і хоровим.

Важливим кроком у розгортанні концертного життя стали *добродійні концерти*, які все частіше відбувалися протягом першої половини XIX ст. Вони були відкритими та їх могло відвідувати ширше коло слухачів. Значення таких концертів зростало, оскільки в них брали участь місцеві сили.

Організаторами благодійних концертів часто ставали вчителі музики, такі, як І.М.Вітковський, І.О.Лозинський, В.В.Андрєєв, А.Й.Барцицький у Харкові, Й.Х.Витвицький, І.М.Галяма, А.Й.Паночині в Києві, І.А.Тедеско і Г.Руф в Одесі. Інколи їхні зусилля давали плідні наслідки в підготовці великих і змістовних програм, до яких крім сольного співу й інструментальних п'єс часом входили твори крупних форм - симфонії, концерти та, навіть, ораторії, передусім "Створення світу", "Чотири пори року", "Сім слів Христових" Й.Гайдна.

Щодо гри оркестру перед початком вистави, то виконувана музика тривалий час не мала зв'язку з п'єсою, котрій передувала. Головним її завданням було приваблювати й розважати публіку перед початком дії.

До участі в благодійних концертах залучали і професійних артистів, місцевих й гастролерів. Це різко підвищувало інтерес до концерту й значно збільшувало прибуток від нього. Навіть у маленькій Полтаві один з таких концертів, влаштований вчителями кадетського корпусу, приніс збір майже півтори тисячі карбованців завдяки участі в концерті славетного Ф.Серве, артиста, якого Г.Берліоз назвав "Паганіні віолончелі".

У Києві аматорами й професіоналами, серед котрих бували визначні вітчизняні й зарубіжні музиканти, щороку давали великий благодійний концерт. Інколи прославлені гастролери, такі, як співачка Г.Ніссен-Саломон, віолончелісти Ф.Серве і М.Голіцин, піаністка С.Борер, скрипаль А.П.Контський та ін., виступали разом з молоддю, яка навчалась у загальноосвітніх навчальних закладах.

Отже, концертне життя в Україні, перебуваючи в кінці XVIII ст. у зародковому стані, протягом першої половини XIX ст. поступово зростало, досягнувши в 40-50-х рр. досить значного, як на той час, розмаху. Воно коренилось частково в напівдомашньому музикуванні, яке відіграло роль своєрідного підготовчого шабля в становленні аматорського концертування та набуло такої

великої ваги в цей період. Форми концертного життя розвивалися від діяльності домашніх гуртків до перших спроб організації музичних товариств. Ширшало коло як місцевих, так і приїжджих музикантів-професіоналів, які виступали прилюдно. Дуже важливою була та обставина, що крім напівзакритих концертів (за запрошенням) все більше ставало відкритих. При цьому, однак, не варто забувати, що й вони були малодоступними для широкої публіки через високі ціни на квитки.

### 3.6. Хорове життя

В історії вітчизняного мистецтва кінець XVIII і перша половина XIX ст. ознаменовані докорінними змінами в усіх сферах суспільного функціонування музики. Особливо помітно вони позначилися на хоровій культурі, що за короткий час пройшла шлях від реформованої системи духовної освіти й супутніх їй співочих осередків до виникнення *спеціальних, суто світських, музично-освітніх закладів і концертних хорових колективів*. Сам процес не завжди мав висхідний характер: поступ у цій галузі раз у раз гальмувався “височайшими” указами та циркулярами, з великими труднощами утверджувалися прогресивні форми організації музичного життя, формувалися центри українського хорового руху.

Істотну роль у справі пропагування музики, що розкривала глибини людської психології, відігравали виконавці - регенти, хористи, співаки. Їхнє відчуття попиту, власні фахові інтереси стимулювали освоєння творів, що хвилювали широкі кола слухачів. Дія “оберненого зв’язку” в даному разі простежувалася цілком чітко, вона не лише регулювала репертуар, а й визначала якісний склад хорових колективів.

У культурній музиці першої половини XIX ст. переважає втілення загальнофілософських, морально-етичних ідей у сфері канонічної образності, а естетична насолода стає основною силою, що залучала прихожан на відправу-концерт.

Так відбувався процес *секуляризації духовної музики*, коли храм починає подеколи виконувати функції концертного залу, а нові твори наближаються до концертних і своєю психологічною суттю виходять за межі богослужіння. Протидіяючи такій тенденції, видаючи різні ухвали й застереження, церква, проте, вже не могла відмовитись від видатних, нерідко “мирських” за духом зразків літургійної літератури. З іншого боку, це засвідчувало формування естетичних інтересів, які визначали перспективи розвитку світської творчості.

Традиції напівсвітського, а часом майже світського хорового співу та творчості склалися в Києві віддавна, переважно на основі культурно-освітньої практики Києво-Могилянської колегії, згодом - академії. Описи проведення в ній урочистих актів, диспутів і прийняття високих гостей свідчать, що хорова музика мала *функції концертно-церемоніальні* й виконувала важливу

роль у драматургії таких дійств.

Різного роду громадські зібрання, традиційні чи пов'язані з календарними датами, наснажувалися партесною музикою: вона заповнювала антракти прилюдних диспутів та академічних іспитів. Активне концертування визначало належний рівень художньої майстерності.

Кияни, особливо різночинний, торговий і ремісницький люд Подолу, пишалися Київською академією та поважали її хор. Офіційні концерти, участь у церковній службі двох хорів завжди привертала увагу шанувальників мистецтва.

Суміжно в середовищі музикантів відбувався інтенсивний процес неофіційного творчого музикування. Таку практику засвідчує знаменитий пародійний концерт “Сначала днесь поутру рано”.

Своєрідні, неофіційні хорові програми звучали і на традиційних рекреаціях, які відбувалися щороку в травні на мальовничих київських схилах, приаблюючи чимало людей.

Можна гадати, що тут, як і в інших містах України, де проводили рекреації, в “художній програмі” були й змагання хорів, і спів кантів, і навіть лунали народні пісні.

У перших указах Павла I (18 травня 1797 р.) виразно окреслилася тенденція до реставрації клерикалізму: “В церкві замість концертів співати або пристойний псалом, або звичайний канонік”. Чи не найкрасномовніше виявляє її, власне, ліквідація Київської академії (1817 р.). Це завдало тяжкого удару освіті в Україні, а також хоровій культурі, негативно позначилося на основних тенденціях, які в XIX ст. стали на перешкоді розвитку вітчизняного мистецтва, зокрема хорового.

На зміну Київській академії, яка відкривала молоді шляхи до різних галузей знань, до державної діяльності й наукового пошуку, прийшла в 1819 р. духовна - заклад суто теологічного профілю, куди здебільшого потрапляли вихідці з потомственного духівництва. Отже, реформа академії закрила шляхи демократичним верствам до вищої освіти.

Зміна контингенту вихованців, адміністративне й територіальне розмежування Київської духовної академії з семінарією й училищем створили значні труднощі в діяльності її хорового осередку.

Хор Київської духовної академії прагнув зберегти славні виконавські традиції минулого. Цей колектив і в XIX ст. користувався широкою популярністю у слухачів. Проте його мистецтво спрямовувалося майже виключно в сферу дозволеної духовної літератури.

У кінці XVIII - на початку XIX ст. активізується музикування на світських засадах. Великої шкоди його розгортанню завдавала антипатріотична політика царської адміністрації й аристократії, спрямована на ігнорування вітчизняних досягнень у галузі культури й на всебічне плекання іноземщини.

Будівництво в великих містах різного роду аудиторій для громадських зібрань та прилюдних мистецьких виступів, використання актових залів вищих



навчальних закладів об'єктивно сприяли формуванню нових осередків концертного життя. Одним з таких визнаних центрів став Харківський університет, заснований у 1805 р.

Ректорат виділив певні кошти на утримання вчителів музики, на придбання музичних інструментів і нот для навчання студентів, на організацію концертної діяльності.

Композиторська практика харківських учителів музики мала задовольняти внутрішні потреби університетського життя, що складало свого роду традицію. Привітальні твори конкатного типу писав учитель музики Одеського ліцею флейтист Пахман.

Однією з цікавих хорових композицій, написаних харківськими педагогами для “Церемоніалу урочистого зібрання...” (25 грудня 1814 р.), була “Ораторія на торжество визволення Вітчизни від лютого і сильного ворога” (твір професора І.Срезневського, музика магістра О.Шумана). Відомо, що вона складалася з трьох частин, перша та третя мали прославний характер.

Наявність хорів дозволяла харківським аматорам братися за постановку великих ораторіальних творів. Так, за ініціативою та під керівництвом І.Вітковського були виконані архієрейським хором з акомпанементом студентського оркестру ораторії Й.Гайдна “Чотири пори року” (1810 р.), “Створення світу”, “Сім слів Христових” (1820 р.), що мали великий успіх, ораторія Лейдерсдорфа “Свята Цецилія” (1825 р.), а також ряд інших хорових творів. Урочисті їхні прем'єри набували значення важливих культурно-громадських подій. Характерно, що харківські вчені й публіцисти вже тоді звертали увагу на багатство побутових мистецьких традицій, зокрема хорового співу, який своєю природністю, красою, злиттям зі словом чарував шанувальників і знавців музики, а також хвилював широкі кола слухачів.

Особливості формування хорового професіоналізму й аматорства в Одесі пов'язані зі специфікою розвитку самого міста та його культури. Заснування порту, розвиток міжнародних зв'язків, торгівлі надали місту особливої ваги в економіці країни. Наявність заможної буржуазії дозволила Одесі утримувати оперу, драматичні театри, тут з'являються також спроби організації музичного життя.

Першими навчальними закладами в Одесі були Комерційна гімназія (1804 р.) та Інститут шляхетних дівчат (1805 р.). У 1817 р. відкрито відомий Рішельєвський ліцей, а через 10 років - Училище східних мов. У цих закладах (зокрема, в Інституті шляхетних дівчат) викладали сольний і хоровий співи. Учителі музики створювали й розучували з учнівськими хорами кантати, присвячені всіляким урочистостям (наприклад, закінченню інституту та ін.).

У музичному житті Одеси поза навчальними закладами панувала переважно сольна інструментальна й вокальна література, рідше звучали інструментальні ансамблі й симфонічні твори. Інтерес до хорової музики виник у 60-ті рр. і пов'язаний з творчою й громадською діяльністю П.Сокальського, з

новими демократичними тенденціями в культурному житті міста.

Започаткована ще в XVIII ст. традиція гастролей кращих кріпацьких колективів, переважно оркестрів, рідше хорів, особливо під час київських контрактів, продовжувалася й у першій половині XIX ст. (капелії поміщиків Д.Ширая, Д.Трощинського, П.Галагана, А.Іллінського, П.Лопухіна). Серед хорових творів інколи звучали уривки з ораторій чи кантат (в основному німецьких авторів).

У перші десятиріччя XIX ст. у Києві з'являються світські вищі й привілейовані середні навчальні заклади: 1-а Київська гімназія (1809 р.), університет (1834 р.), 2-а Київська гімназія (1836 р.), Інститут шляхетних дівчат (1838 р.), Кадетський корпус (1853 р.), ряд приватних пансіонів і гімназій.

Основу контингенту учнів та студентів у них складали вихідці з дворянства й духовенства. Це визначало певну специфіку занять мистецтвом, у тому числі музичним.

Скажімо, в Інституті шляхетних дівчат заняття музикою набрало майже фахового рівня. Тут викладали найкращі вчителі, вихованки вивчали сольний спів, гру на окремих інструментах і ансамблеве виконавство. Відкриті іспити й вечори, збираючи численну аудиторію, давали найздібнішим належну артистичну практику. Репертуар у своїй основі був салонним.

Серед демократичної молоді університету переважав інтерес до хорового співу. Клас інструментальної гри (скрипки та фортепіано), який вів у 1834-1859 рр. Шмідт де Берг, відвідували так звані казеннокошті студенти.

Церковний хор університету засновано в 1843 р. для внутрішніх православних відправ на протипагу пишним католицьким службам з органом в університетській каплиці.

Світський студентський хор університету базувався на інших засадах - консолідації різночинного студентства, яке в умовах кризи кріпосницької системи почало готуватися до активної суспільно корисної діяльності.

Загострення ідеологічної боротьби, революційні заворушення й повстання посилили інтерес студентства до вивчення життя, потреб і художньої творчості трудового народу. Цьому сприяли й лекції провідних учених Київського університету - М.Максимовича, М.Костомарова, М.Драгоманова, публікації цінних історико-археологічних документів і досліджень, фольклорних збірок та етнографічних праць.

У кінці 40-х рр. студентів-ентузіастів об'єднав Автоном Солтановський. Вони зібрали величезну кількість народних пісень (переважно текстів). Естафету від А.Салтановського (по закінченні ним у 1848 р. університету) перейняв С.Нос, який не лише заохочував студентів до етнографічної діяльності, а й маючи видатний артистичний хист і гарний голос, з великим успіхом виконував у концертах кращі з записаних пісень.

Звідси простежується входження фольклорного матеріалу в концертну практику. В галузі хорового виконавства цю традицію підхопив М.В.Лисенко.

З осені 1860 р. він - у центрі фольклористично-збирацької діяльності київського студентства. А невдовзі (в 1861 р.) студентський хор з успіхом виконував народні пісні.

Розвиток хорового руху набув широкого суспільного значення, насамперед, завдяки своєму демократизмові. Залучаючи до мистецького процесу багато людей, він активізував форми побутового музикування та часто визначав загальний музичний “тонус” суспільства. В специфічних умовах вітчизняної культури першої половини XIX ст. сфера хорового співу охоплювала розгалужену систему різних традицій, передусім - неосяжно широкі фольклорні здобутки, невичерпне багатство народнопісенних жанрів.

Інший культурний пласт являло собою церковне мистецтво. В галузі музики воно об'єктивно спричинилося до вироблення тривких традицій академічної хорової культури. Акапельний спів у церковних відправах і навчальних закладах стимулював масове засвоєння особливої манери хорового співу (спеціальну постановку голосу, вироблене дихання, високу культуру інтонування, досвід ансамблювання).

Спіраючись на живу практику побутового й концертного співу, що охоплювала майже всі верстви суспільства, фахове хорове мистецтво послугоувалося багатою виконавською базою. Саме це було однією з причин того, що боротьба за українську демократичну музику в другій половині XIX ст. розпочалася якраз у хоровій галузі.

## **Р о з д і л 4 . СПЕЦІАЛЬНА ОСВІТА ТА МУЗИКОЗНАВСТВО**

### **4.1. Музична освіта**

**4.1.1. Братські школи.** Окремі відомості про навчання співу стосуються давніх часів. Ще грецькі співаки, які приходили на Русь разом з християнськими священиками в XI і XII ст., передавали своє мистецтво місцевим юнакам і дітям. У літопису Нестора говориться, що Київський князь Володимир Святославович звелів віддавати хлопчиків “на вчення книжне”. В “Степенній книзі” знаходимо пораду, як давати науку та виховувати дітей, і хоч там про спів прямо не говориться, він був так поєднаний з церковним читанням, що, безперечно, його також мали на увазі. Народна творчість зберегла нам згадки про тісний зв'язок навчання грамоти й співу. Наприклад, у билині про Василя Буслаєва розповідається, що, коли йому виповнилося 7 років, його віддали вчитися грамоти та “присадили пенюю учить церковному, и пение ему в наук пошло”.

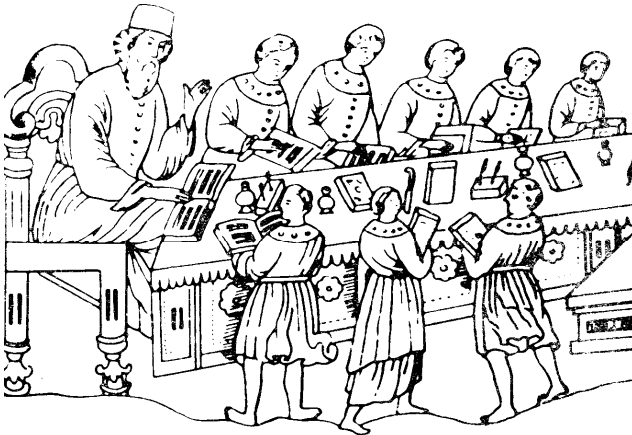
У XI ст. при Андріївському монастирі в Києві дочка князя Всеволода Ярославовича Анна заснувала школу, де дівчаток вчили грамоти, різних корисних ремесел, а також співу.

Протягом кількох століть, готуючи хлопчиків до прислужування в церкві,

навчали їх грамоти та співу.

У XVI ст. при православних церквах існували **приходські школи**, де навчали також співів. Є згадки про те, що вони були у Львові (1546 р.), Турові (1572 р.), Володимирі-Волинському (1577 р.), Києві, Красноставі, Тисьмениці

та інших містах.



Школа співу XVII ст.

Середина XVI ст. позначилась зменшенням церковноспівацьких кадрів. Це пояснюється багатьма обставинами, зокрема відсутністю систематичної освіти, початковістю існуючих шкіл, особливістю їхньої організації, коли велику вагу мали примхи церковних ієрархів, які хотіли - дбали про

“благоліпний спів”, не хотіли - не дбали.

У тій частині України, яка перебувала під владою литовських князів, з’явилися **протестантські школи**. Своім рівнем вони наближалися до середніх, звичайно, за тогочасними нормами. Там вчилися багато дітей православних українців, вони були своєрідними центрами, де утверджувалися основи хорального багатоголосся.

Стривожене поширенням протестантизму, польсько-литовське католицьке духовенство в 1564 р. запросило єзуїтів, і ті в 1569 р. заснували **колегію й гімназію** у Вільні, а трохи пізніше - в інших містах тодішньої Литви, України та Білорусії. Школа в їхніх руках стала зброєю в боротьбі за покатоличення українського народу. В католицьких навчальних закладах вчилися й православні, серед яких відомі згодом Лазар Баранович - автор багатьох літературних творів; Мелетій Смотрицький - письменник-полеміст, автор “Треноса”; Феофан Прокопович, який увійшов в українську літературу як автор драматичних творів.

В умовах гострої соціальної та національної боротьби дедалі усвідомлювалась потреба в людях, які могли б гідно протистояти спритним та ерудованим єзуїтам. Вирішення проблеми організації шкіл узяли на себе **братства**.

Виникши ще в першій половині XVI ст. серед міського населення України і, насамперед, на західноукраїнських землях, раніше захоплених феодальною Польщею, братства поступово з’явилися у всіх великих містах України.

У кінці XVI ст. існувала досить густа мережа братств. Вони залучали до своїх рядів все нових і нових “братчиків” з міщан, селян, козацтва й окремих представників української шляхти. З посиленням польсько-шляхетського гніту зростало число братств; це був широкий демократичний рух у боротьбі проти католицької церкви - оплоту феодальної Польщі, проти соціального й національного гноблення.

Склавшись спочатку як церковно-релігійні об’єднання, братства згодом беруть активну участь у боротьбі народу проти покатоличення та полонізації, проти насаджування унії та єзуїтської школи з латинською мовою викладання. Піднімаючись на захист православної віри, рідної мови й культури, братства ставили за мету заснування шкіл з слов’яно-руською мовою викладання, виховання національних культурних сил, протистояння натиску поневолювачів.

Чимало братств розгорнули особливо активну діяльність, зокрема найстаріше Львівське братство (виникло десь наприкінці 30-х років XVI ст.), Острозьке, Перемишльське, Луцьке, Київське. Сітка братських шкіл охопила майже всю Україну; вони готували кадри не тільки письменних, а й досить освічених людей.

Деякі з братських шкіл згодом розширили свою програму й перетворилися на *середні школи*, так звані *колегіуми*. Вони протистояли єзуїтським колегіумам, одним з основних завдань яких було покатоличення й полонізація української молоді.

Найбільше історичне значення мала діяльність Острозького, а потім Київського колегіумів. Останній був згодом перетворений на *Київську академію - перший в Україні вищий навчальний заклад*.

Не тільки в історії розвитку грамотності й письменства в Україні, а й в історії музики братської школи відіграли визначну роль. Обов’язковими дисциплінами в них, як і згодом у колегіумах, були церковний спів по нотах та музична грамота. Так, у статуті Луцького братства один з пунктів зазначав: “В суботу мають поповняти всіх речес, котрим ся учили через тиждень; навчитися мають ... лічби і раховання..., мусік церковних пенія”.

Викладання цих дисциплін доручали досвідченим братчикам - регентам хорів і музикантам. У деяких випадках згадували навіть їхні імена (наприклад, “Василию Бугаєвському й Констянтину Мазепері украшення пенія ряд отданый есть”).

При багатьох братствах існували великі церковні хори, що славилися своїм мистецьким співом. Так, одним з найвидатніших хорів XVII ст. був хор Київського братського колегіуму.

Підготовка в братських школах грамотних та музично освічених регентів, учителів співу та навіть композиторів відіграла велику роль у розвитку музичного професіоналізму в Україні та в справі захисту рідної культури від полонізації.

**4.1.2. Київська академія.** Як відзначалося раніше, перший етап розвитку

музичної освіти в Україні пов'язаний з викладанням музики й співу в численних братських школах і колегіумах. У другій половині XVII - на початку XVIII ст. потреба в музичних кадрах, які Україна готувала також і для Росії, значно зросла. В низці документів знаходимо відомості про виклики в Москву, а згодом у Петербург кваліфікованих півчих, регентів, вчителів співу, про систематичні поповнення придворних хорів підготовленими співаками з України. З розвитком музичного життя в містах України зростає потреба в кваліфікованих кадрах співаків та інструменталістів. Задовольнити її могла лише організація спеціальної музичної освіти. Проте, ще довгий час основними осередками підготовки музичних кадрів залишалися колегіуми й, особливо, Київська академія.

Київська академія виникла на основі Київського колегіуму, який у свою чергу був організований в результаті об'єднання київської братської подільської школи з лаврською (1632 р.). У другій половині XVII ст. Київський колегіум (колегія) фактично вже мав програму вищого навчального закладу. Грамотою Петра I (1701 р.) він був затверджений як "Академія для наук свободних". Сюди приймали письменних дітей і підлітків. У середніх класах вивчали граматику, в старших - різні мови, філософію й улюблену студентами "пітику". Академія існувала переважно на "доброхотніє подаяння", які були недостатніми. Частина студентів походила з української шляхти й духовенства, проте більшість становили вихідці з бідних козацьких, міщанських та селянських родин. Молодші нерідко жили в сирітських домах, і в певні періоди їм доводилося "испрашивать милостыню", що узаконювалось спеціальними "папортами" - посвідками про неможливість.

Роль Київської академії в підготовці кадрів музикантів-виконавців, педагогів-теоретиків і навіть композиторів була дуже істотною протягом XVII та всього XVIII ст.

У системі освіти академії музиці належало велике місце. Вона входила до складу основних наук, і протягом певного часу іспити з музичних предметів вважалися обов'язковими для випускників старших класів. У всіх молодших класах викладали спів з нот, обов'язковим було співання в хорі. Академія мала два хори - братський церковний і конгрегаційний (що виступав у конгрегаційному - актовому - залі). Особливо цінували учнів з хорошими голосами, які могли стати солістами. Чимало студентів Академії навчалися також гри на різних інструментах, і їхній оркестр був завжди кращим у Києві, беручи нарівні з академічними хорами участь в урочистих концертах і притягаючи увагу публіки.

Музика відігравала велику роль на урочистих святах і зустрічах, у дні випусків та академічних диспутів, у так званих рекреаціях.

Як відомо, серед вихованців академії в середині XVIII ст. були такі видатні музиканти, як Г.С.Сковорода, М.С.Березовський, пізніше А.Ведель. Не може бути сумніву, що в музичному оформленні спектаклів, у створенні репер-

туару для оркестру й хору брали участь вихованці академії; деякі з них були авторами теоретичних праць, як наприклад, відомі регенти та вчителі музики - вихованці академії Йосип Мохов, Василь Сербжинський, Семен Лободовський, Георгій Баранович, що склав “Правила для нотного ірмоложного співу”.

Сучасники й пізніші історики академії підкреслюють важливу роль музичного мистецтва в системі виховання та в побуті цього навчального закладу; вони відзначають, що вокальна, хорова та інструментальна музика в зв'язку з загальним нахилом до неї українського народу була улюбленою справою академістів. Неодноразово згадується про те, що у вихованні учнів академії велике значення надавалося малюванню та музиці. Для занять з величезним академічним хором, що іноді складався з 300 чоловік, звичайно наймали регента, а для навчання інструментального оркестру - капельмейстера.

Різні форми музичного життя академії органічно увійшли в музичний побут міста, загальна музична освіта, виховання студентів в хорових та інструментальних класах стали важливим засобом підготовки численних музичних кадрів, особливо в другій половині XVIII ст.

**4.1.3. Глухівська музична школа.** Незважаючи на те, що співу, а почасти й гри на інструментах навчали в колегіумах і в Київській академії, назріла потреба у відкритті *спеціальної школи*, яка б систематично випускала підготовлені кадри співаків і музикантів насамперед для царського двору. Ось така *перша в Росії спеціальна співацька школа* і відкрилася у *Глухові*. Вона відіграла велику роль у підготовці співаків-хористів та інструменталістів. Завдання цієї школи визначалися царськими указами від 1729 р. Тут навчали не тільки співу, а й інструментальної музики. Серед українських музикантів тоді вже були видатні майстри, здатні стати вихователями нових кадрів. Популярність українських інструменталістів, зокрема бандуристів і скрипалів, була великою. Вихованню музикантів надавали виняткового значення, в зв'язку з чим витрати мали оплачуватися державою.

Глухівська школа проіснувала кілька десятків років (згодом її було приєднано до придворної співацької капели в Петербурзі). Вона відіграла величезну роль у підготовці музичних виконавських кадрів. Серед її вихованців були й композитори, зокрема тут починав учитися видатний вітчизняний композитор Д.С.Бортнянський. Частина випускників школи приїжджала згодом працювати до Петербурга та Москви, але чимало глухівських музикантів залишилося в Україні, сприяючи зростанню тут музичного професіоналізму. Система підготовки музичних кадрів в Глухівській школі цілком виправдала себе; в зв'язку з цим розробляють плани подальшого розширення й поглиблення спеціальної музичної освіти в Україні. Так, саме тоді виникає відомий проект відкриття в Катеринославі *музичної школи вищого типу - Музичної академії*. Водночас, зростання попиту на українських музикантів з боку численних сановників і вельмож, що запроваджували у себе на зразок царського двору домашні “капелі” співаків і музикантів, привело до розширення підготовки їх

у неспеціальних школах.

Отже, в Україні склалися й розвинулися різні форми музичної освіти, починаючи від опанування нотним співом при церковних хорах і до виникнення тут *спеціальних музичних шкіл, першою з яких була Глухівська музична школа*, де учні навчалися співу та гри на інструментах.

Розглянувши розвиток української музичної культури за період з XIV до середини XVIII ст., треба відзначити, що, незважаючи на несприятливі історичні умови, український народ створив за цей час багаті пісенні скарби, що стали згодом основою становлення української національної школи в музиці.

**4.1.4. Нові спеціальні музичні заклади.** Поряд із старими формами підготовки музичних кадрів у неспеціальних школах та в Київській академії в цей період виникають нові спеціальні музичні навчальні заклади, складається проект організації в Україні *вищої музичної освіти*. Ці заходи мали насамперед забезпечити потреби царського двору, феодальної знаті та церкви. Проте історичні процеси, пов'язані з народженням у надрах феодалізму нового буржуазного суспільства, зростання міст і поступовий занепад колись пишних форм музичного побуту в кріпосницькому маєтку - все це позначається на підготовці музичних кадрів і сфері їхньої діяльності. Показовим щодо цього було відкриття при Харківському колегіумі *спеціальних музичних класів*. Як відомо, в більшості колегіумів в Україні поряд з математикою, географією, історією, літературою, іноземними мовами та іншими предметами учнів навчали живопису, вокальній та інструментальній музиці. Харківський колегіум, заснований у 1727 р., виділявся більш передовим напрямком педагогічної роботи та програм. Склад його учнів поповнювався з різних верств переважно міського населення. Близько 1770 р. саме тут на базі давніх традицій викладання музики засновано спеціальні музичні класи, що мали забезпечити вищий рівень підготовки співаків та інструменталістів.

З вихованців музичних класів Харківського колегіуму були організовані хор і оркестр: спочатку під керівництвом М.Концевича, потім - А.Веделя та Я.Цеха. Цей оркестр називали в Харкові класичним (від слова "класи"). Він часто виступав поза стінами колегіуму, зокрема у відкритому в Харкові театрі. Вже в цьому проявився зв'язок шкільної освіти з більш масовими й демократичними формами музичного побуту міста.

Аналізуючи розвиток музичної освіти в Україні в кінці XVIII ст., слід зробити висновок, що музичні кадри, які давала Україна, були численними та кваліфікованими. Хоч спочатку братські школи, потім колегіуми, Київська академія, Глухівська школа, музичні класи Харківського колегіуму готували музикантів і, насамперед, для потреб двору й церкви, вони, проте, не стояли осторонь розвитку світської професійної музики та міського музичного життя. Вихованці академії, музичних класів при Харківському колегіумі брали участь у розвитку музично-театрального та музично-концертного життя міст.

У розвитку музичної освіти того часу все більше намічається її звільнен-



ня від феодально-церковної залежності, зв'язок з музичним життям міст. Велику роль у цьому відіграють і численні народні музиканти-професіонали, зокрема - бандуристи.

Перша половина XIX ст. у галузі музичної освіти в Україні характеризується поступовим зменшенням значення виховання музикантів у колегіумах та в Київській академії. Цей останній заклад втрачає своє значення після його реорганізації в духовну академію (1819 р.), оскільки внаслідок цієї реорганізації звузилось його громадське значення. Припиняється існування Глухівської співацької школи: її як дитячий відділ приєднали до Петербурзької придворної співацької капели, викладання музики в нижчих і середніх школах обмежується церковним співом. Навчання музики на західноукраїнських землях у той час також було пов'язане з викладанням співу в школах при великих церковних хорах, що існували в таких містах, як Перемишль, Станіслав, Львів, Тернопіль, Чернівці та ін.

З розпадом феодально-кріпосницького ладу в музичному житті втрачають свою роль кріпосницькі маєтки з їхніми примусовими формами використання таланту артистів-кріпаків. Оркестри, капели, артисти-музиканти концентруються в містах, їхня робота стає вільною, іншого характеру набуває й підготовка музичних кадрів.

Разом з цим зароджуються нові форми музичної освіти, пов'язані з відкриттям в Україні *перших університетів* - осередків прогресивної думки, науки, вогнищ передового мистецтва.

Важливу роль у вихованні музичних кадрів і в розвитку музичного життя відіграв Харківський університет (заснований у 1805 р.). Тут студенти за бажанням могли навчатися музики, особливо на факультеті "красних мистецтв". У штаті педагогів були музиканти: теоретики, композитори. Видатними музичними педагогами Харківського університету в першій половині XIX ст. були, наприклад, А.Барсицький, І.Вітковський, Л.Лозинський, Я.Зенькевич та ін. Вони навчали студентів гри на фортепіано або на оркестрових інструментах. Із студентів складали хор і оркестр, що виступав з виконанням навіть великих оркестрово-хорових творів.

Невеликі музичні школи існували при міських оркестрах, зокрема при Київському магістратському оркестрі (існував з 1768 р. при Київському озброєному корпусі міщан і купців, з 1820 р. перейшов у відання Київського магістрату). Викладання музики й співу впроваджували в жіночих навчальних закладах, зокрема в пансіонах, таких як Київський, Полтавський та ін., де працювали видатні для того часу педагоги Й.Витвицький, А.Єдлічка, пізніше М.В.Лисенко. Своєрідним і досить розвиненим явищем були роз'їзні вчителі музики, які обслуговували не тільки поміщицькі та буржуазні кола, а й представників численної інтелігенції в містах України. Як бачимо, на зміну формам навчання музики в закритих навчальних закладах, підпорядкованих великою мірою завданням обслуговування верхівки феодального суспільства, на-

роджувалися нові, більш демократичні, пов'язані з розвитком музичного життя міст. Здавалося б, склалися умови для швидкого розвитку, спрямованого на піднесення національної музичної культури. Але внаслідок царської політики соціального й національного гноблення цей поступальний процес штучно загальмувався та на довгі роки втискався в рамки провінціального домашнього музикування.

## 4.2. Фольклористика

*Перші записи народної музики* в Україні відносять до початку XVII ст. Здійснювали їх буквенною, цифровою, лінійною нотаціями. Зразки фіксації народних наспівів крюковою нотацією не відомі, хоча можливість їхнього існування не виключена. Про особливості й рівень техніки записування народних мелодій можуть свідчити *рукописні збірники*, зокрема той, що зберігається в Державному історичному музеї в Москві і в якому подані українські пісні “Скажи мені, соловейку, правду”, “Ой біда, біда, мні, чайці небозі”, “Ой коли любиш” та ін. (упорядкування збірника пов'язують з вихованцем Київської академії З.Дзюбаревичем).

Більш досконалі є записи в зібранні Д.Рудницького-Л.Гінтовта кінця XVII - початку XVIII ст., у якому вміщено 19 українських зразків, причому шість - з нотами. Шість українських мелодій та 15 польських з цього збірника опублікував В.Перетц.

Складання рукописних збірників спричинене живим інтересом до народної творчості. Методи записування наспівів у названих збірниках ще недосконалі, тому мелодії часто схематичні й не передають розмаїття інтонаційних, ладових і ритмічних особливостей народної музики. Поряд з тим, чимало їх свідчить про прагнення відобразити виконавський процес, про вдосконалення методики записування, про усвідомлення збирачами національної стильової своєрідності.

Чимало виявлених у зарубіжних архівах записів української народної музики танцювальних мелодій опублікував німецький учений Клаус Пете Кох, який спеціально займався вивченням народної музики XVI-XIX ст. в архівах Польщі, Чехії, Німеччини, Угорщини та ін. Звичайний інтерес для історії збирання українських наспівів становлять публікації польських дослідників, зокрема М.Щепанської, Й.Голоса, Й.Проснака, словацьких - В.Бурласа, А.Можі, Л.Баллової, угорського музикознавця П.Домокоша, а також статті української дослідниці Л.Корній.

До джерел музичної фольклористики варто віднести також ряд *словників, азбуковників* XVI-XIX ст., у яких тлумачилися окремі музичні терміни, назви інструментів, ігри та обряди, функціональне призначення пісень тощо.

Зростання інтересу до народної творчості в кінці XVIII - на початку XIX ст. викликало появу низки *друкованих збірників* з записами й гармонізаціями

народних пісень. Вони мали, в основному, не науково-етнографічний, а репертуарний характер.

Вміщені в таких збірниках обробки пісень для голосу в супроводі фортепіано, гуслів, торбана, бандури або гітари були дуже популярні в міському музичному побуті України. Вони розраховувалися на домашнє музикування, аматорські концерти. Типовим для того часу був репертуарний характер збірників з нескладним інструментальним супроводом, який спирався, з одного боку, на традиції кантового триголосося, а з другого - на практику імпровізації акордового гармонічного акомпанементу під час виконання.

На відміну від рукописних, у перших друкованих пісенних збірниках був зафіксований супровід, а також здійснений остаточний перехід від системи київського знамені до загальноприйнятої на той час нотації (кругла нота на п'ятилінійному нотному стані).

У збірниках народним пісням належало головне місце, проте їхні упорядники й автори ще не ставили перед собою завдання вивчення й збереження народно-національних особливостей фольклорних першоджерел. Ладово-гармонічна сторона інструментального супроводу здебільшого визначалася не ладоінтонаційною основою народної пісні, а тогочасними нормами гармонії загальноєвропейського типу. Українські пісні вміщували поряд з російськими в однотипних гармонізаціях. За жанрами це були переважно побутові ліричні та жартівливі пісні.

Серед розглядуваних збірників слід, у першу чергу, назвати “Собрание русских простых песен с нотами” в чотирьох випусках В.Трутовського, що вийшло в 1776-1795 рр. Значну цінність для історії української музики становлять вміщені в збірнику (в його третій та четвертій частинах) 13 українських пісень.

У 1790 р. було видано “Собрание русских народных песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач”. У цій назві досить правильно відображено роль І.Прача в створенні збірника. Дійсно, він поклав пісні на ноти та дав до них фортепіанний супровід. Відбір пісень та їхню систематизацію здійснив М.Львов, ініціатор і видавець збірника. Він же написав досить розгорнуту передмову, в якій спробував виявити типові риси російської та української пісні.

Збірник І.Прача-М.Львова містив численні хороводні, плясові, протяжні та інші народні пісні, записані з надзвичайною старанністю. Протягом довгого часу він слугував мелодико-тематичним джерелом для композиторів.

Розглянувши перші друковані музичні збірники та гармонізації в них українських народних пісень, можна зробити висновок, що вони відіграли важливу роль у посиленні інтересу до української пісні, поширюючи й популяризуючи її в музичному міському побуті Росії та за кордоном. Водночас ці видання привернули увагу російських і українських композиторів до справи гармонізації народної пісні. Саме народні пісні у вигляді сольного співу з супро-

водом зайняли велике місце в музичному побуті та передували появі оригінальних пісень-романсів першої половини XIX ст.

З початку XIX ст. інтерес до народної творчості ще більше зростає. Передові діячі вітчизняної науки, літератури та мистецтва все глибше усвідомлюють високу ідейно-художню цінність народної творчості, її невичерпні багатства.

Художній та науковий інтерес до української народної пісні зростає також під впливом статті М.Гоголя “О малороссийских песнях”. У ній вперше серйозно поставлено питання про нерозривний зв’язок пісні з життям українського народу, про її величезну роль у житті народу. Стаття М.В.Гоголя, висловлення В.Г.Добролюбова про українські думи й історичні пісні, виступи інших діячів передової російської культури, вся діяльність і творчість великого українського поета Т.Г.Шевченка сприяють серйозній роботі по збиранню й вивченню української народної творчості.

Поглиблення роботи по збиранню й популяризації народної творчості приводить до появи низки нових *збірників гармонізацій та обробок* української народної пісні, *аранжировок для хору або інструментів*, до широкого використання українських народних пісень у творах великих форм - операх та симфоніях.

Що ж до самого принципу упорядкування збірників українських народних пісень, то й у цей період головним завданням їх було не стільки наукове дослідження та виявлення національної специфіки української пісні, скільки прагнення відтворити її красу й багатство, прокласти їй шлях на концертну естраду.

Найвизначнішим явищем в галузі збирання та запису української народної пісні в перші десятиріччя XIX ст., крім двох перевидань збірника І.Прача (1806 р., 1815 р.), були збірники М.Цертелева, два видання збірника М.Максимовича й особливо нотний збірник М.Максимовича-О.Аляб'єва “Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем”.

Вміщені в двох збірниках М.Максимовича 255 текстів охоплюють найрізноманітніші жанри українських народних пісень - старовинні календарні й обрядові, історичні пісні й думи, ліричні, жартівливі, танцювальні та ін. У розгорнутих передмовах до збірників розглядаються особливості будови вірша й форми української пісні. В цей же час зароджується інтерес до народної пісні на західних землях України. В 1830 р. Маркіян Шашкевич складає збірку “Син Русі”, в якій було чимало текстів народних пісень. Українські пісні були широко представлені й у великому збірнику Вацлава Залеського (Вацлав з Олеська) “Польські і руські пісні галицького люду” (1833 р.). У 1835 р. в Перемишлі І.Лозинський видав “Руське весілля”. Українські народні пісні склали окремий розділ в альманасі “Русалка Дністрова” (1837 р.). Мелодії цих пісень були широко відомі, а текстів у містах часто повністю не знали. В зв’язку з цим з’явилося багато збірників текстів народних пісень.

У цей час записи мелодій, тим більше їхня обробка, в західних областях

Україні зустрічаються ще досить рідко. Але ті, що створювалися, свідчили про бажання авторів задовольнити потреби домашнього музикування. В календарі “Lwowskiy pilgrime” за 1822 р. були опубліковані українські народні пісні “Про Гриця” (“Ой не ходи Грицю”) та “Козак і Дзюба” (“Козак коня напував”).

В 1833 р. у Львові був виданий цікавий збірник “Музика до польських і руських пісень галицького люду” для голосу та фортепіано, складений В.Залеським і гармонізований відомим польським скрипалем та композитором Каролем Ліпінським. З 160 пісень майже половину становили українські, серед них - кілька обрядових, історична пісня, багато ліричних, жартівливих пісень, а також чимало коломийок. Деякі з цих пісень були дуже популярними і в Наддніпрянській Україні (“І шумить, і гуде”, “Їхав козак за Дунай”, “А я люблю Петруся”, “Ой не ходи Грицю”, “Пливе човен, води повен” та ін.). Інколи зустрічалися пісні з дуже популярним текстом, але з новою мелодією. Така коломийка “Ой гай, мати” з новою мелодією та новим варіантом тексту.

Широко популярний в музичному побуті Галичини збірник Залеського-Ліпінського часто використовували й музиканти-професіонали, вибираючи з нього мелодії для музичного оформлення драматичних п'єс. Протягом майже півстоліття цей збірник залишався єдиним на Західній Україні, де було представлено так багато українських народних мелодій в обробці для голосу з фортепіано.

Публікуючи тексти й мелодії народних пісень, західноукраїнські автори часом роблять спроби теоретично усвідомити зміст і значення народної творчості. В згаданому вище календарі “Lwowskiy pilgrime” за 1823 р. історик Денис Зубрицький публікує статтю “Про галицькі народні пісні”, в якій закликає вивчати народну пісню, що допомагає зрозуміти історію народу, його світогляд, мову.

Стаття Д.Зубрицького “Про галицькі народні пісні” була першою спробою охарактеризувати народну творчість цього краю.

У 40-60-і роки з'явилося багато нових друкованих текстових і нотних збірників, записів і гармонізацій українських народних пісень. Так, в 1840 р. у Петербурзі виходить з друку “Собрание малороссийских песен” М.Маркевича.

Своєрідність цього видання полягає в тому, що пісні тут подано у найпростішій аранжировці для фортепіано. До народних мелодій додано чотири-або шестиголосні акорди з опорою на гармонічний, октавно подвоєний бас. Щодо тематики, то цей збірник містить майже винятково побутові пісні.

Одночасним виходом з друку двох пісенних збірників ознаменувався 1857 рік. Це - “Южно-руські пісні”, видані в Києві Г.Галаганом, та “Малороссийские песни, положенные на ноты для фортепиано А.Н.Маркевичем”, надруковані в другому томі “Записок о Южной Руси” в Петербурзі (25 пісень). У першому з названих збірників вміщено 50 пісень різних жанрів в одностольних записах у супроводі фортепіано. Тут бачимо спробу класифікації пісень

за їхнім соціальним побутуванням: “пісні козацькі”, “пісні бурлацькі”, “пісні чумацькі”, “пісні мужицькі”. В окремі групи виділено історичні думи та жіночі пісні. Серед них немало пісень про соціальну несправедливість (“Ой доля людська”, “Ой ішов козак з Дону” та ін.), історичних (“Ой Морозе, Морозенку”, “Ой на горі та й жінці жнуть”), але в основному - побутові, любовні й жартівливі пісні. Тип гармонізації той же, що й у збірнику М.Маркевича для фортепіано: до вокальної мелодії, виписаної окремо та з текстом, додано чотириголосні акорди гармонічного складу, що обтяжують рух мелодії, змінюють її ладовий характер.

Другий з двох названих вище збірників також був складений за матеріалами М.Маркевича; його упорядкував син М.Маркевича - А.Маркевич. У передмові до збірника висловлено важливу думку про настійну потребу шукати нові методи гармонізації української пісні.

У 1860-1861 роки в Петербурзі виходить з друку великий збірник А.Єдлічки “Собрание малороссийских народных песен для одного голоса с аккомпанементом фортепиано” в двох випусках по 50 пісень. Він складений, в основному, з міських пісень, переважно ліричних, жартівливих, романсових. Записи зроблено, очевидно, від любителів народної пісні в міських варіантах. Нерідко в збірнику зустрічаємо пісні з популярних у той час музично-драматичних творів (“Казак-стихотворец”, “Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник”), а також пісні-романси нині забутих авторів, як, наприклад, “Хусточка”.

Тематичне коло пісень збірника досить широке: пісні про підневільну працю й тяжку долю бурлаки-наймита (“Гей, та журба мене зсушила”), про тяжку жіночу долю (“Іще сонце не заходило”, “Чи я в лузі не калина була”), любовні, жартівливі та ін. Чимало пісень зі збірника А.Єдлічки не втратили своєї популярності й досі (“В кінці греблі”, “Дід рудий”, “І шумить і гуде”, “У сусіда хата біла” та ін.), вони міцно увійшли в репертуар співаків і активно використовуються в педагогічній практиці.

За тематикою та характером обробки до збірника А.Єдлічки дуже близький збірник “Пісні, думки й шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії, списані й переложені на музику Антоном Коціпінським”, що вийшов у Києві в 1862 р. (частина 1, 100 пісень). Метою збірника було поширення народної пісні Придніпрянщини й Придністрянщини.

Тематичний і жанровий добір пісень у А.Коціпінського близький до того, який знаходимо в збірнику А.Єдлічки. Тут переважають побутові, ліричні, жартівливі й романсові пісні. Чи не вперше у А.Коціпінського публікується відома пісня-романс “Гандзя”, а також пісні з репертуару кріпацьких хорів (зокрема, хору Г.Потьомкіна). Більшість пісень подано з розгорнутим інструментальним супроводом, нерідко професійно зробленим, розрахованим на концертне виконання.

За змістом і характером гармонізації до цього ж етапу історії збирання й гармонізації української пісні належить збірник “Васильковский соловей Ки-

евской Украины - славянорусский альбом для одного голоса с аккомпанементом фортепиано, составленный из 115 малороссийских и некоторых русских, польских, червонорусских, болгарских и молдавских песен, дум и романсов с присовокуплением малороссийских и еврейских танцев Степаном Карпенко, малороссийским певцом и актером". Цей збірник був виданий в 1864 р. у Петербурзі.

Сама назва дає уявлення про своєрідний характер збірника, що, очевидно, містив весь репертуар упорядника-автора, який вважав себе знавцем народної пісні й майстром її виконання. С.Карпенко включив до видання переважно пісні, що побутували в дрібноміщанському середовищі українського міста. З цього погляду збірник становить певний інтерес - він фіксує не лише типовий репертуар, а й характер супроводу. Записуючи пісню, автор часто вносить у неї невластиві їй банальні мелодичні звороти, змінює лад, ритміку, намагаючись цим самим прикрасити й збагатити записані ним або почуті народні пісні.

У 50-60-ті роки і на західних землях України інколи з'являються збірники українських народних пісень з нотами. Поряд з фольклорними зразками в них знаходимо й авторські пісні. Так, у 1851 р. в Закарпатті з'явився збірник "Русский соловей" Миколи Надя, надрукований у Відні. Серед чотирнадцяти одноголосних мелодій вміщених у ньому, найкращими були коломийки, що приваблювали яскравою своєрідністю наспівів, красою поетичної мови. Там же, в Закарпатті, в 60-х роках Іван Талапкович склав рукописний збірник народних пісень під назвою "Список нескольких русско-народных песен, загадок и пословиц с иными подробностями", в якому представлено чимало зразків одноголосних мелодій ліричних, жартівливих пісень, а також коломийок.

Таким чином, хоч автори та упорядники збірників записів і гармонізацій українських народних пісень у першій половині та середині XIX ст. ще не ставили собі за мету вивчення й збереження особливостей народної музичної творчості, проте в кращих своїх роботах вони пішли значно далі своїх попередників кінця XVIII ст., а в ряді висловлень виявили глибше розуміння природи народної пісні. Їхні збірники дали великий і багатий матеріал, що широко використовувався в домашніх і любительських концертах, в музично-драматичних творах першої половини XIX ст. Художній смак таких авторів, любителів народної музики як О.Аляб'єв, М.Маркевич, А.Єдлічка, А.Коціпінський, дозволив їм створити чимало й донині популярних обробок українських народних пісень і романсів. Їхня діяльність підготувала новий етап у справі гармонізації і вивчення народної пісні, пов'язаний з науковими роботами про українську народну пісню О.Серова, записами, гармонізаціями й фольклористичними працями П.Сокальського та, особливо, М.Лисенка. Разом з тим, їхня праця мала величезне значення для формування української професійної музики.

#### 4.3. Музикознавство та педагогіка

Упродовж XVI-XIX ст. в Україні складається новий тип школи - гуманістичного, демократичного спрямування. Найбільш активно процес перебудови проходив в умовах консолідації творчих сил народу в період наступу католицизму та був тісно пов'язаний з піднесенням національно-визвольної боротьби.

Найбільш визначальним став так званий *братський етап становлення вітчизняної педагогіки*, коли склались її характерні ознаки: демократичне спрямування, світська орієнтація, тісний зв'язок з сучасною, професійною та народною музичною культурою. Новий тип поєднував і початкову школу, й школу вищого ступеня. Завдяки охопленню навчанням широких суспільних верств виник значний прошарок грамотних діячів простого ("посполитого") походження, що були носіями нових видів "школярської" продукції - віршів, кантів, пародій, нових форм професійної культури (партесного багатоголосся).

Перші прояви гуманістичних тенденцій з'явилися досить пізно - в середині XV ст., коли українські землі почали підніматись після ординської навали. Ці тенденції поглибив розвиток гуманізму в західноєвропейських країнах, з якими посилюються зв'язки, а контакти з Візантією (після завоювання її в 1453 р. турками) дещо послаблюються або ж набувають опосередкованого характеру, зокрема через греків, які здобули освіту в університетах Європи.

Мистецьке життя починає пробуджуватись спершу на західних землях України. В середині XV ст. вихідцями з Русі (України та Білорусії) можна було навчатися за кордоном. Імена "русинів", "роксолянів", представників молоді "рутенської нації" зустрічаються у школах Італії, Німеччини, Франції, Нідерландів, особливо Кракова. Окремі з них у кінці XV - на початку XVI ст. виступають як видатні постаті європейського Відродження. Цей період названий "латинським" періодом української гуманістичної культури. Наступний починається з другої половини XVI ст.

Просвітницькі ідеї гуманістів реалізувалися, передусім, у підготовці *друкованих книг*. Друкарство, що прийшло в XVI ст. на зміну дорогій рукописній продукції, сприяло піднесенню грамотності та залученню до участі в суспільно-культурному процесі значних верств населення.

*Перша східнослов'янська друкована кирилична книга* з'явилася в 1491 р. у Кракові. Це була *півча* книга, яка містила традиційні піднесення (тексти), призначені для недільних служб, і упорядкована за ладовою системою восьми гласів (для кожної неділі - інший глас, що повторюється через кожні вісім тижнів). Книгу відкривав заголовок, типовий для рукописної традиції: "С богом починаєм Осмогласник, твореніє преподобного отца нашего Іоанна Дамаскина". Вона не мала нотного тексту.

Другою традиційною книгою (поряд з "Псалтирем") для освоєння на Русі грамотності був "Часослов". Це видання, як і білоруський "Псалтир" Фран-



циска Скорини (Прага, 1517 р.) та кириличні “Часослов” і “Псалтир”, випущені незабаром у Венеції, мало передусім просвітницьке значення.

Видання друком півного репертуару в “Осмогласнику” свідчить про переломну віху й в практиці. Поява його припадає на межу між домінуванням у півних книгах безлінійної знаменної нотації та освоєнням нового п’ятилінійного письма. З кінця XVI - початку XVII і до кінця XVIII ст. нотолінійні півчі книги складають в Україні вже суцільний масив (збереглися понад тисяча рукописів з усіх етнолокальних територій). “Руське”, або, як його стали пізніше називати, “*київське*”, лінійне *письмо* виступає як цілком сформований східнослов’янський варіант латинської мензуральної системи та протягом двох наступних століть не зазнає суттєвих змін.

Певні етапи еволюції лінійної нотації на Русі фіксують найдавніші, збережені до нашого часу рукописи кінця XVI - першої половини XVII ст. У них співіснують два за зовнішнім виглядом відмінні варіанти - більш стара манера нотування наспівів “важкими” вартостями (ціла нота та половинна як основні робочі ноти, а також бревіс) і більш нова - з основними півнотою та чверткою.

Упорядкування й поліпшення музичного навчання, започатковані виданням “Осмогласника” в 1491 р. й творцями руського різновиду мензуральної п’ятилінійної нотації, призвели до поширення *нотних півчих книг* і остаточного витиснення в кінці XVI ст. знаменних рукописів. “Осмогласник” без нот неодноразово перевидавався в Україні в XVII ст. Нотними першодруками цієї півчої книги стали видання 1700 і 1709 рр. у Львові. Тексти наспівів супроводжувались тут друкованими нотами наборного шрифту, графічна форма якого (чорні квадратні ноти) зберігалась також у XVIII ст. Авторами художнього оформлення перших східнослов’янських нотних видань, творцями русько-київського нотного шрифту були видатні митці кінця XVII - початку XVIII ст. гравери Никодим Зубрицький і Дионісій Сінкевич, а також ливарники-друкарі Йосип Городецький і Василь Ставицький.

І самі першодруки, і нотні півчі рукописні книги, що були у широкому вжитку до львівських видань, мали титульний заголовок, аналогічний краківському, - “Ірмолой, си есть осмогласник, твореніе преподобного отца Іоанна Дамаскина”. Існувала практика долучати до цих книг коротку *музичну азбуку*, оскільки півча книга служила і для навчання нотної грамоти, і для освоєння півного традиційного репертуару. Переписували їх у XVIII ст., як і раніше, не професіонали-скриптори, а музиканти-практики. Освоєння ритмічних вартостей проходило поряд з вивченням звуковисотної системи, змістом якої була релятивна сольмізація.

Суть релятивного методу запису й читання нот полягала в користуванні інтервальними моделями-кліше звукорядів, типових для інтонаційного стилю епохи.

Релятивною київською нотацією також записували побутову тогочасну музику - канти, псалми, нею зафіксовано перші фольклорні зразки, репертуар

партесного багатоголосся. Проста у вжитку релятивна лінійна нотація, яку вивчали в школах, сприяла позбавленню зв'язків між різними співацькими центрами, поглибленню контактів професійної культури з побутовою, народною. Нова нотація дозволила залучити до “нотного співання” широкі верстви. Вона стала важливим фактором єднання східнослов'янських співацьких культур - української, російської, білоруської. Інтонаційна й ритмічна своєрідність грецького, сербського, болгарського, молдавсько-валахійського наспівів завдяки зробленим в Україні та Білорусії перекладам з візантійської невменної нотації на лінійну стала широким надбанням співацької практики руських земель.

Формування в Україні нової гуманістичної школи почалося в другій половині XVI ст. Боротьба за піднесення освітнього та культурного рівней населення змичалася з боротьбою за його соціальне й національне визволення, що особливо загострилася після Люблінської (1569 р.) та Брестської (1596 р.) уній, спрямованих на посилення гніту українського народу шляхетсько-католицькою Польщею. Потреба закладання шкіл зумовлювалась суспільно-класовими мотивами.

З другої половини XVI ст. суспільно-політичне та культурне життя зосереджувалось навколо кількох центрів, що мали загальноукраїнське значення. В останній третині XVI ст. провідним був Острозький центр, тісно пов'язаний зі Львовом, Києвом, містами Росії та Білорусії. Острог відвідували представники східної та болгарської патріархії, які активно включались у культурно-освітній рух в Україні. Центр мав науково-літературний гурток, друкарню та школу, яку сучасники називали “Руськими Афінами”. Тут було сконцентровано високоосвічені наукові й мистецькі кадри, які навчались в “латинських” університетах. Новий тип школи використовував традиційний досвід у галузі освіти з джерел староруської, греко-візантійської, західноєвропейської книжності та практики, зокрема музичної.

В Острозькій друкарні вперше було перевидано тексти “Осмогласника” (Дермань, 1603 р.), а також “Буквар” (1578 р.). Острозькі наспіви були обов'язковими в репертуарі півнич книг в Україні та за своїми мистецькими якостями зіставлялися з прославленим київським наспівом.

Зі Львовом пов'язаний “братський” період розвитку системи освіти в Україні. Зусилля були спрямовані на створення загальнодоступної школи світського спрямування з вивченням “семи свобідних наук”, як це було прийнято в західноєвропейських країнах. Діячі Львівського братства орієнтувалися на видання світської та педагогічної літератури, що було на східнослов'янських землях незвичайним явищем і вимагало підтримки.

Організаторами Львівської братської школи були освічені городяни - відомі винахідники брати Юрій та Іван Рогатинці, Іван Красовський; брати Зизанії (Стефан Зизаній - оратор, письменник і полеміст, якого за боротьбу проти католицизму було оголошено польським королем поза законом, відлучено від церкви собором православних як бунтівника; Лаврентій Зизаній - брат

Стефана, теж вільнодумець, вчений, автор підручників для навчання в школі та першого слов'яно-українського словника “Лексис просто”).

Світський характер Львівської братської школи, демократизація навіть церковних відправ підтверджуються висловлюваннями Івана Вишенського, який вбачав у нововведеннях братства згубний світський напрямок, ототожнював його з “латинством”.

Демократичні перебудови та нововведення у Львові, такі як відкриття школи світського спрямування, друкування літератури та підручників, введення в церковну відправу партесного багатоголосся, узаконення автономії Львівського братства, допуск у культову практику “мови просто” замість незрозумілої церковнослов'янської, використання її в книгодрукуванні та навчанні, відповідали суспільним потребам часу, сприяли тісному зв'язку братства та його школи з широкими колами посполитого люду. Львівське братство прагнуло покінчити з засиллям духівництва в суспільно-політичному житті в галузі культури й освіти.

Багатоголосся партесного типу швидко розвивалось і досягло певних успіхів завдяки організованій системі шкільного навчання та спрямування на соціально-культурний запит згуртованих у Львівському братстві трудових верств. Про це свідчать списки великої кількості партесних нот у бібліотеці Львівського братства (а також Луцького братства) за першу половину XVII ст.

Найбільш давнім вітчизняним посібником для освоєння нотного, “мусикійського”, тобто акордового, співу є праця невідомого автора “Что есть мусикія?”. Посібник побудовано у формі питань і відповідей. Автор повідомляє, що “мусикія” - досконала наука співу та композиції, що сформувалась спершу як гра на інструментах, і лише згодом на її зразок виникає “пініє”.

Центральною частиною посібника є “мусикійські” правила релятивної нотації, які треба освоїти учневі насамперед. Вони включають ознайомлення з дуральним та бемолярним звукорядами, двадцятьма щаблями (“клявишами”) повного хорового діапазону, який членується на “низ” (басовий регістр з восьми щаблів), “путь” (середній хоровий регістр з семи щаблів) та “верх” (з п'яти “високих клявишев”). Учень одержував перелік акордів (мажорних і мінорних), які можна було збудувати на щаблях дурального та бемолярного звукорядів, і які були основними тональностей, служили для роздачі голосом хору (по два мажорних і по три мінорних у кожному звукоряді). Посібник ґрунтувався на чисто релятивних принципах запису та читання нот, але пристосованих до багатоголосся. Він служив для освоєння простих форм “согласного” (акордового) хорового співу. Архаїчність термінології (стародавнє поняття “клявиші” означало щаблі) та визнання самого автора, який спирається на загальнопоширену (“яко же обично”) теорію й практику багатоголосся, свідчать про глибоку традиційність і усталеність представлених тут методів навчання.

“Наука всея мусикії” - інший фундаментальний посібник з музичної грамоти, сольмізація, а також початкової композиції багатоголосся. Вже на по-

чатку своєї праці невідомий автор посібника повідомляє, що метою його є освоєння київської нотації та київського багатоголосного співу.

“Наука всея мусикиї” зберегла зразки *змішаної системи запису та читання нот* з особливостями як релятивної, так і абсолютної системи письма. Цей посібник відбиває перехідний етап поступового відмирання релятивної нотації та використання нової абсолютної нотації збереженої давньої практики релятивного читання музичного тексту.

Підручник “Наука всея мусикиї” відображав практику освоєння одноголосся та багатоголосся, де загальноєвропейська теорія сольмізації пристосовувалась до багатї слов’янської мелодики. Про це ж говорить і використання в ньому термінології: слова латинського, грецького, церковнослов’янського походження вільно чергуються з термінологічними повтореннями польською та українською розмовними мовами. Широкий спектр ритмічних тривалостей і пауз свідчить про орієнтацію підручника також на розвинені форми імітаційного партесного багатоголосся.

У 20-х рр. XVII ст. поширюється київський наспів на значній території України, стають відомі “київські школи”, за зразком яких формуються навчальні заклади в Кременці (1636 р.), Вінниці (1638 р.), Гощі на Волині (1639 р.). Відкривала та в подальшому всіляко допомагала їм Київська колегія.

Про активний розвиток своєрідних філіалів “київських шкіл” свідчить те, що в них створювалися свої підручники, наприклад, “Граматика словенська”, видана в Кременці вже через два роки після відкриття там школи.

З початку XVII ст. Київ став центром формування *нової педагогічної, теоретичної й виконавської школи співу*, яка спиралася на досягнення сучасної музично-теоретичної думки, живої музичної практики. Цілеспрямований процес синтезування слов’яно-греко-латинських традицій в галузі музичної педагогіки та виконавства, що проводили діячі Острозького центру, Львівської братської школи, завершується в Києві. Прийнята методика навчання музичної грамоти одержала назву “київська азбука”, “київська граматика”, а стиль акордового багатоголосного співу - “согласне мусикійське київське пініє”.

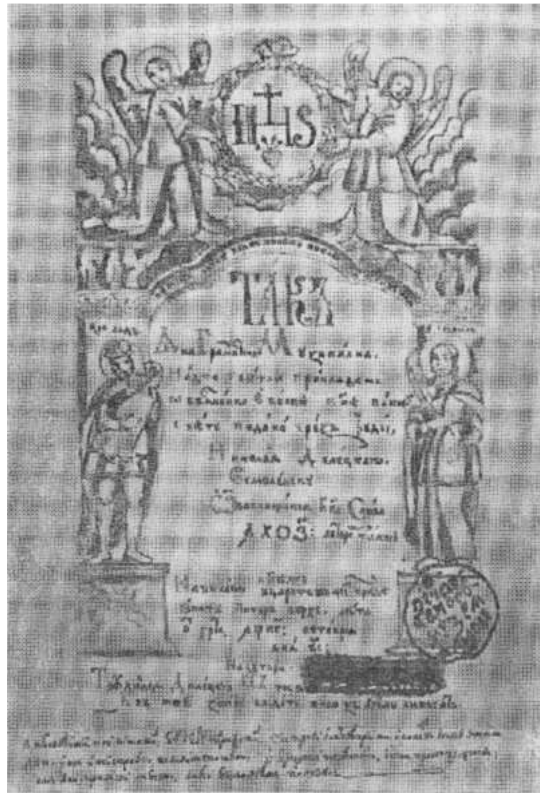
Характерною особливістю школи була її спрямованість на *масове естетичне виховання*. Рациональна методика навчання дозволяла залучати до хорового співу всіх, хто вчився в початкових класах. Перший щабель навчання проходили ті, хто обмежувався участю в хоровому співі - виконавці, хористи. Другий призначався для композиторів та тих, хто ставали керівниками хору - регентами.

Найвищим досягненням музично-теоретичної думки були праці М.П. Дилецького, який збагатив музичну педагогіку новими типами музичних підручників: створив методичні посібники “Способ до заправи дітей” для керівника хору - регента та трактат вищої композиторської майстерності - “Граматику музикальну”. М.Дилецький дав практичне й теоретичне обґрунтування історично зумовленому переходові вітчизняної педагогіки та композиторської

практики на абсолютну систему музичної писемності й тональну систему музичного мислення, чим забезпечив включення східнослов'янської співацької традиції в орбіту загальноєвропейської музичної культури.

Діяльність Миколи Павловича Дилецького розгорталася в останній чверті XVII - першій чверті XVIII ст. Його життя, композиторська, виконавська та педагогічна діяльність були пов'язані з культурними осередками Центральної та Східної Європи (про це свідчать згадки на сторінках його праці міст Вільна, Смоленська, Москви, Кракова, Петербурга). Сучасники називали М. Дилецького "жителем града Києва" (московський дякон Іоаникій Коренєв). Києву М. Дилецький зобов'язаний не лише своїм походженням, а й музичним вихованням. Порівняння вище згаданих педагогічних посібників з підручниками М. Дилецького підтверджує, що він не тільки знав праці своїх співвітчизників-попередників (посилання на їхні роботи, а також критика певних застарілих положень зустрічаються в його "Граматиці"), а й використовував їх як відправну точку створення власних розширених і поглиблених теоретичних та методичних розробок.

У своїх композиціях і музичних посібниках М. Дилецький вживає виключно київську нотацію. В нього вперше знаходимо характеристику серйозної музики - "духовної, що душу веселяє", та розважальної, що "тіло веселяє" і служить для "тілесного вигодження". Він вважав, що ці крайні сфери музичної культури повинні підтримуватися в побуті в динамічній рівновазі. Професіоналізація, авторське аранжування побутового репертуару були перехідними етапами, які виховували у широких верств готовність і потребу сприйняття серйозної музики, складних композиційних форм.



Титульна сторінка "Грамматики музыкальной"  
М. Дилецького, 1723 р.

У різних редакціях “Граматика” М.Дилецький неодноразово підкреслював, що його праця призначена не стільки для опанування музичною грамотою, скільки для оволодіння технікою композиції. Він запевняв, що подані тут правила охоплюють усе розмаїття сучасної композиторської техніки. Свою працю М.Дилецький адресував молоді, про що свідчить характер звертань і пояснень. Розраховуючи на дитяче сприйняття, він у дотепній, образній формі пояснював поняття дієза, бемоля, характеризував регістрові відмінності різних хорових голосів тощо.

“Граматика” М.Дилецького одночасно і теоретичний трактат, і музичний практикум. Перші частини призначались для навчання співу в партесних поголосників і партитур, останні - це хрестоматія тогочасної композиторської техніки, що складала школу вищої композиторської майстерності в партесному стилі за системою, винайденою самим автором. Найбільш суттєвою особливістю такого багатоголосся було концертування, “боріння”, тобто імітація. Тому всю систему композиції вивчали в двох планах: опанування імітаційною фактурою в багатоголоссі та освоєння прийомів створення тем, придатних для імітації. Регули-правила М.Дилецький викладав систематично, виходячи з основної закономірності мелодичного матеріалу - висхідного та низхідного.

Окремий інтерес становить методика дитячого навчання, яку М.Дилецький виклав у посібнику “Способ до заправи дітей” (включений у деякі редакції “Граматика”, а також відомий в окремих списках). Тут освоєння практичних навиків підпорядковується головному завданню - розвитку внутрішнього слуху та збереженню й розвитку дитячих голосів. І в “способі до заправи дітей”, і в багатьох інших розділах “Граматика” автор неодноразово звертав увагу вихователя дітей на його високу відповідальність перед суспільством за якість навчання, яке має бути методично продумане, доброзичливе та “щире”.

М.Дилецький спонукав до розповсюдження “музики ... науки виховної, похвальної ... яко найпохвальнішої” так само невтомно, як це робив він. Готовність поширювати освіту, професіоналізм серед молоді, впровадження в життя найновіших досягнень тогочасної музично-теоретичної думки, опора на художню практику сучасності - ці риси визначають автора та його посібники як видатне явище східнослов'янського й загальноєвропейського масштабу.

Дослідники вважають, що вплив М.Дилецького в галузі музичної освіти можна порівняти хіба що з педагогічним авторитетом Падре Мартіні. Адже було створено міцну педагогічну школу, через яку пройшли численні кадри музикантів, зокрема композиторів. Сформульовані М.Дилецьким основи професіонального виховання молоді на базі акапельного хорового співу стали відправними для педагогіки протягом майже ста років з часу виходу в світ його музичної граматика. Цей підручник використовували і безпосередньо, і в створюваних іншими авторами трансформативних варіантах.

Так, у 40-х рр. XVIII ст. у рукописних списках поширюється двочастинний підручник “Буквар і Граматика” Михайла Березовського, який створив

свою “транскрипцію” праці М.Дилецького, надавши викладові навчального матеріалу більшої стрункості, наситивши іншими музичними прикладами, очевидно, з власних концертних композицій. Поява подібних переробок свідчить про міцну усталеність у педагогічній практиці змісту та методичних принципів, сформульованих М.Дилецьким.

Підручник М.Березовського відрізняється від роботи М.Дилецького намаганням інтенсифікувати процес навчання, що виявляється в бажанні більш системно згрупувати розділи за темами, підкреслити, що саме треба особливо “твердо в пам'яті держати”. Вдалою знахідкою М.Березовського стало просте та ясне узгодження абсолюту й релятиву в методиці навчання співу з нот. Він наголошує, що абсолютна нотація та релятивна сольмізація мислимі лише в нерозривній єдності.

У першій частині - “Букварі” - М.Березовський виклав основи музичної теорії та сольмізації, в другій - “Граматиці” - систему композиційних правил. Автор, залишаючись послідовником М.Дилецького, дотримується традиційного розчленування видів музики на духовну та світську, вокальну й інструментальну, підкреслює спільну для них мету - емоційний вплив на людину.

З Новгород-Сіверщиною, Глуховом пов'язана діяльність автора ще одного посібника партесного співу - Гаврила Матвійовича Головні. Будучи знаменитим басом Придворної співацької капели в Петербурзі, він приїздив в Україну для набору півчих. Так, у 1742 р. привіз до Петербурга київського студента Григорія Сковороду. Уже в наступний приїзд у 1743 р. Г.Головня залишився “на місці свого тестя” в Глухові, найбільш ймовірно - в глухівській музичній школі. Будучи причетним до наборів співаків, він мав відношення і до цієї школи, створеної з метою початкової підготовки дітей перед їхнім відправленням до Петербурга.

Г.Головня цілком відповідав тим вимогам, які ставилися перед учителями глухівської школи та формувалися в спеціальних указах: учитель мав бути “київському и партесному пенію мастер” і “в пеніи четырехгласном и партесном совершенно искусным”. Про це свідчать складена Г.Головню партесна азбука та зредагований ним великий “Ірмолой” - “по знаменію киевскому, а наречію великоросійському” (1752 р.). Протягом 60-70-х рр. автор азбуки займався музичною педагогікою, безуспішно домагаючись друкування своїх праць.

Азбука Г.Головні відбивала історично сформовані педагогічні принципи, усталену методику швидкого навчання основ музичної грамоти на базі хорошого співу з орієнтацією на загальнопоширений тоді партесний хоровий репертуар. Етапи цього навчання зводились до освоєння моделей кількох типів: сольмізації, метро-ритму, ключів-звукорядів та акордів-“согласій”. Простота моделей і раціональна методика комплексного їхнього засвоєння були запорукою придатності азбуки для масового музичного виховання. Все це відтворювало живу педагогічну практику в глухівській і приходських школах, Київ-

ській академії, Придворній співацькій капелі. Досягнутий лаконізм *навчання за моделями* дозволяв інтенсифікувати навчальний процес, оскільки необхідні поняття були зведені до кількох основних формул.

На базі практичного хорового співу будувалось навчання композиторів. Документи XVIII ст. зберегли чимало свідчень про наявність багатьох осередків виховання музично грамотних співаків, у тому числі дітей, з яких формували численні хори в соборах, монастирях та поміщицьких маєтках, укомплектовані переважно українцями. Є відомості, що навчали хоровому співові не лише хлопчиків, а й дівчаток.

Методика моделюючого навчання найбільш лаконічно викладена в “Партесній азбуці” Г.Головні. Незважаючи на невеликий обсяг, вона заслуговує на пильну увагу як видатна пам’ятка навчання хоровому співові в середині й другій половині XVIII ст. Посібник не має заголовка й налічує усього кілька сторінок переважно нотних текстів - вправ для освоєння сольмізації та розвитку голосового апарату.

“Партесна азбука” Г.Головні - найбільш результативний посібник для початкового виховання на хоровій основі. Він був придатний як для спеціалізованих класів, так і для занять у звичайних приходських школах.

Якщо “Партесна азбука” Г.Головні призначалась для початкового виховання, то “Партесна граматика” Степана Івановича Бишковського - активного діяча вітчизняного нотодрукування, учасника підготовки та виходу в світ перших півчих книг у Росії (1772 р.) - була ніби її наступним етапом.

“Партесна граматика” С.Бишковського призначалась для підготовки регентів, котрі володіли б прийомами “настройки” хору та вільного читання партитур. До майбутніх керівників хору автор адресував свої більш витончені характеристики виражальних якостей альтерації: до них спрямовував дотепні прийоми читання нотного тексту в ключах. Від регентів вимагалось розуміння метра як формотворчого засобу, характерного для партесного стилю. В “Партесній граматиці” чимало матеріалів практичного характеру, які призначалися для тих, хто хоче досягти досконалості у володінні голосом.

“Граматика” С.Бишковського - своєрідний зразковий посібник за системністю подачі матеріалу, освоєння якого проходить не шляхом механічного запам’ятовування, а через розуміння певних музичних закономірностей. “Граматика” свідчить, що її автор був не просто практиком-музикантом, що він - людина глибоко освічена, якій властиве творче ставлення до предмета, котра здатна здійснювати власні оригінальні узагальнення та пропонувати нові способи системного освоєння традиційних явищ і понять тогочасної музичної грамоти.

Праці Г.Головні та С.Бишковського були свого роду зразковими, але й останніми практичними підручниками *масового навчання музичної грамоти* на хоровій основі, пристосованими як до “простого”, так і до “партесного” багатоголосного співу.



В останній чверті XVIII ст. настає розмежування вокально-хорового та інструментального напрямків у вітчизняній педагогіці. Нова практика пов'язувалась з поширенням інструментальної музики - ансамблевої, оркестрової, а також вокально-інструментально, що культивувалась переважно в поміщицьких маєтках. Інструментальне виконавство базувалось на підручниках іншого типу, заснованих виключно на абсолютній системі нотації, на тональному мисленні, яке виробляло інші типи моделей, закономірні для централізованого мажору та мінору.

На початку XIX ст. з'явилась "Теорія музики", створена Густавом Гесс де Кальве в Луганську, а видана в 1818 р. у друкарні Харківського університету. Ця праця не підручничого, а швидше енциклопедичного характеру, як підкреслював вихований в умовах чесько-німецької інструментальної музичної традиції автор, призначалась "для русских", адже Росію він вважав своєю другою батьківщиною. Зміст її визначено в заголовку: "Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиция), описание инструментов, разные роды музыки и все, что относится к ней в подробности". Праця Гессе де Кальве подавала відомості про тодішні музичні жанри: ораторію, оперу, кантату, баладу, романс, ноктюрн, дивертисмент, попури, пастораль, марш, пісню, симфонію, концерт, квартет, квінтет, секстет, сонату, рондо, варіації, фугу та ін. Інформацію щодо теорії музики автор виклав за працями "знаменитых сочинителей", за чесько-німецькою теоретичною та педагогічною думками.

Варто відзначити цінність праці враженого високою вокально-хоровою культурою України й Росії Гесса де Кальве щодо спроби не тільки охарактеризувати сьогодення, а й зазирнути в історичне минуле вітчизняної музики. Інформація сягає згадок про стару "руську" нотацію та є чи не першим описом давнього "Ірмоля". Автор говорить про значимість псалмів С.Полоцького на музику В.Титова, а також прагне висвітлити мистецьке життя Росії (зокрема, Києва, Харкова, Одеси, Казані, Ревеля, Риги та ін.), описує рокові оркестри, чути ним у Миколаєві. Особливо цінним є спостереження над музичною обдарованістю простого люду.

Глибокі традиції музично-хорової культури на східнослов'янських землях, високий рівень музичної педагогіки становили міцні передумови утвердження професійних творчих національних шкіл.

## П І С Л Я М О В А

З найдавніших часів до середини ХІХ ст. українська музика пройшла великий і складний шлях. Це був тривалий період становлення та професіоналізації музичного мистецтва, зародження й визрівання його основних жанрів.

Найвищі здобутки вітчизняної музичної культури пов'язані з хоровою творчістю та хоровим виконавством, що зумовлені як схильністю народу до гуртового співу, так і тим, що хорова музика відігравала важливу роль у відправах православної церкви, котра забезпечувала її освітніми осередками та матеріальними засобами.

Відчутним стимулюючим фактором розвитку хорової музики було те, що вона набула досить ефективного засобу в боротьбі проти покатоличення українського народу. Позначений справжньою емоційністю, сповнений теплого почуття й глибоких переживань хоровий спів сильно діяв на людські душі та безпосередністю живого звучання успішно конкурував з інструментальною музикою.

У процесі довготривалої боротьби з католицизмом здійснилася реформа хорового співу, виникли більш природні й художньо доступні його партесні форми, що здобули практичне обґрунтування в хоровій творчості цілої плеяди талановитих композиторів, а теоретичне узагальнення - в трактаті "Грамадика музикальна" М.Дилецького. Майже двохстолітній творчий досвід у цій галузі зумовив появу у вітчизняній музиці великих майстрів хорової справи - М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя, спадщина яких збагатила духовні надбання світової культури.

Як відомо, хорова творчість названих композиторів, як і багатьох їхніх сучасників, зовнішня також пов'язана з релігійним культом. Однак емоційним змістом, характером образності вона далека від свого "офіційного" призначення, вражає людяністю й "земною" пристрасністю звучання, котрі зумовлюються, передусім, глибоким і своєрідним перетворенням фольклорних стильових закономірностей.

Така тенденція стала дійовим фактором у процесі секуляризації музичного мистецтва, утвердженні його загальнолюдських художніх принципів і традицій. Культурні форми поступово відходять на другий план. Внаслідок вагомих соціальних перетворень і виходу на передові позиції прогресивної естетики, під впливом кращих досягнень російського й зарубіжного мистецтва дедалі сильніше заявляють про себе світські жанри української музичної творчості. Це насамперед виявилось в галузі ліричної пісні, а також в музичному театрі, який з перших своїх кроків мав найтісніші зв'язки з життям і побутом народу та його фольклором. На театральну сцену вийшли пісні й танцювальні мелодії, зразки задушевної міської лірики. Вони не тільки визначали "локальний" колорит вистав, а й все частіше входили як органічний виражальний компонент у драматургію п'єс.

Таким чином, вироблялась специфічна структура наскрізь пройнятих музикою театральних постановок, що зрештою справило відчутний вплив на зародження та становлення суто національних форм оперної творчості, розвиток і кристалізація яких відбулися вже в наступний період історії української музики.

Починаючи з XVII ст. виникають різні види інструментальної музики. Вони засновувалися, як правило, на народних мелодіях (здебільшого танцювальних). Спершу даний процес носив дещо пасивний характер. Композитори включали фольклорні наспіви та награвання в ті чи інші п'єси, не замислюючись по суті над проблемою природного відтворення їхньої внутрішньої стильової специфіки. Це виявилось у написанні великої кількості варіацій на народні теми для різних інструментів, автори яких обмежували свою фантазію тими або іншими фактурними видозмінами чи механістичним ладовим переінтонуванням залученого для опрацювання мелодичного матеріалу. Пізніші народні наспіви правили за теми для створення інструментальних циклів, зокрема симфоній. Отже, композитори прокладали дорогу істинній симфонізації зразків фольклору, визначали придатні для цього його типи. Однак внутрішнє осягнення стильової природи народної музики в застосуванні до інструментальних (до речі, як і до всіх інших) жанрів по-справжньому розгорнулося лише в наступні періоди історії всіх видів та форм національної музичної творчості.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Акты и документы, относящиеся к Киевской духовной академии, с введением и примечаниями Н.И.Петрова. - Киев, 1904-1906.
2. Антонович В. Про козацькі часи на Україні. - Київ, 1991.
3. Апанович О. Козацтво - збройні сили України//Голос України. - 1991. - №№ 41, 51, 56, 61, 75, 81, 95, 109.
4. Артюх Л.Ф., Горленко В.Ф., Наулко В.І. Культура і побут населення України. - Київ: Либідь, 1997.
5. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - Ч. 1. - Київ: Мистецтво, 1964.
6. Архімович Л., Шеффер Т. Живі сторінки української музики. - Київ: Наукова думка, 1965.
7. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. Музыкальная культура Украины. - М.: Гос. муз. изд-во, 1961.
8. Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского. - В кн.: Музыка и музыкальный быт старой России. - Л., 1927.
9. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем Академиею. Ч. II. - Киев, 1856.
10. Афонченко М. Українська хорова духовна музика (хрестоматія з диригування). - Рівне, 1998.
11. Бартьш-Каменский Д.Н. История Малой России. - Киев, 1993.
12. Бондарчик В., Браим И., Бураковская Г. Полесье. Материальная культура. - Київ: Наукова думка, 1988.
13. Вертков К.А. Русская роговая музыка. - М.-Л., 1948.
14. Винар Л. Огляд історичної літератури про початок української козащини/Книжник. - 1990. - № 6; 1991. - № 1,2.
15. Вольман Б.Л. Русские печатные ноты XVIII века. - Л., 1957.
16. Воротников П. Березовский и Галупии. Библиотека для чтения - Т. 105. - С.-Петербург, 1851.
17. Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. - М., 1983.
18. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. - Л., 1959.
19. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. - Л., 1959.
20. Граб'янка Г. Літопис. - Київ, 1992.
21. Грицай М.С., Бойко В.Г., Дунаєвська Л.Ф. Українська народно-поетична творчість. - Київ: Вища школа, 1983.
22. Грушевський М. Ілюстрована історія України. - Київ, 1990.
23. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження: Зб. статей. - Київ: Наукова думка, 1987.

24. Дей О. Народно-пісенні жанри. - Київ: Муз. Україна, 1977.
25. Дей О., Іваницький А., Ясенчук А. Чумацькі пісні. - Київ: Наукова думка, 1976.
26. Доброхотов Б.В. Евстигней Фомин. - 2-е изд. - М., 1968.
27. Дорошенко Д.І. Нарис історії. - Львів, 1991.
28. Драгоманов М. Про українських козаків, татар та турків. - Київ, 1991.
29. Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. - М., 1944.
30. Ефименко А.Я. История украинского народа. - Киев, 1990.
31. Історія України: Курс лекцій. У 2-х кн. - Кн. 1. - Київ, 1991.
32. Історія української дожовтневої музики. - Київ: Муз. Україна, 1969.
33. Історія Української РСР. У 8-ми т. - Т. І; Кн. 2. - Київ, 1979.
34. Історія української культури/Під ред. І.Крип'якевича. - Київ: АТ Обереги, 1993.
35. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.
36. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.
37. Календарно-обрядові пісні Рівненщини: Навчальний посібник з фольклору/Упор. В.Ковальчук. - Рівне: Держ. редакційно-видавниче підприємство, 1997.
38. Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. - М., 1965.
39. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. - Київ: Муз. Україна, 1980.
40. Ковальський М.П., Мицяк Ю.А. Історія України. - Ч. І. - Київ, 1993.
41. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. - Київ: Муз. Україна, 1971.
42. Костомаров Н.И. Исторические произведения. Автобиография. - Київ, 1990.
43. Котляр Н.Ф. Смолий Б.А. История в жизнеописаниях. - Київ, 1990.
44. Крип'якевич І.П. Історія України. - Львів, 1990.
45. Лебедев Н. Березовский и Боршнянский как композиторы церковного пения. - С.-Петербург, 1882.
46. Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. - Т. 1. От древнейших времён до середины XIX века. - М., 1972.
47. Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. - Вып. I. - М., 1938.
48. Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом. - Т. 1. - М., 1952; Т. 2. - М., 1953.
49. Лозинський Й.І. Українське весілля. - Київ: Наукова думка, 1992.
50. Музыкальная культура Украинской ССР: Сб. статей. - М.: Музыка, 1979.
51. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. Составление текстов,

переводи и общая статья А.И.Рогова. - М., 1973.

52. Народна творчість Волині: Зб. статей/Упор. М.Білецький. - Луцьк: Волинське обл. вид-во, 1985.

53. Пісні з Волині/Упор. О.Ошуркевич. - Київ: Муз. Україна, 1980.

54. Полонська-Василенко Н. Історія України. - Т. 1. - К., 1992.

55. Проблеми дослідження історії України: Зб. статей. - Львів, 1993.

56. Протопопов В. Партесное пение. - Музыкальная энциклопедия. - Т. 3. - М., 1976.

57. Разумовский Д. Церковное пение в России. - М., 1867.

58. Рибалка І.К. Історія України. Дорадянський період. - 2-е вид. - Київ, 1991.

59. Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский. - Л., 1979.

60. Рыцарева М.Г. Композитор М.Березовский. - Л., 1983.

61. Рыцарева М. Неизвестный концерт М.С.Березовского. - В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР. - Л., 1983.

62. Рыцарева М. О жизни и творчестве М.Березовского. - Советская музыка. - 1981. - № 6.

63. Селянський рух на Україні 1569-1647 рр.: Зб. док. і матер. - Київ, 1993.

64. Січинський В. Чужинці про Україну. - Київ, 1992.

65. Скребков С. Бортнянский - мастер русского хорового концерта. - В кн.: Ежегодник Института истории искусств. - Т. 2. - М., 1948.

66. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII - начала XVIII века. Очерки. - М., 1969.

67. Сокіл В., Сокіл Г. Фольклорні матеріали з отчого краю. - Львів: Вид-во інституту народознавства НАН України, 1998.

68. Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх. - Київ, 1992.

69. Стрийковський М. Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Русі//Дзвін. - 1990. - № 1-4.

70. Субтельний О. Україна. Історія. - Київ, 1991.

71. Супрун Н.О. Українське народне багатоголосся: Науково-методична розробка для студентів спеціалізації "Керівник фольклорного ансамблю". - Рівне: Ліста, 1998.

72. Українське музикознавство: Наук.-метод. міжвід. щорічник. - К.: Муз. Україна, 1964-1989. - Вип. 1-23.

73. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века. - Т. 2. - М.-Л., 1929.

74. Хрестоматія давньої української літератури. - Вип. 3. - Київ: Радянська школа, 1967.

75. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні. - Київ: Муз. Україна, 1976.

76. Щербак В.А. Антифеодальні рухи на Україні напередодні визвольної

війни 1648-1654 рр. - Київ, 1989.

77. Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. - Львів: Сполох, 1998.

78. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини//Народна творчість та етнографія. - 1986. - № 5.

79. Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття): Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. - Київ, 1994.

80. Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. - Рівне: Ліста, 1997.

## **К О Н Т Р О Л Ь Н І П И Т А Н Н Я**

1. Стародавні українські календарні пісні.
2. Родинно-побутові народні пісні.
3. Епічні жанри в українській народній творчості.
4. Дума в народній музично-поетичній творчості.
5. Історичні пісні в українському фольклорі XV-XVI ст.
6. Особливості жартівливих пісень XV-XVI ст.
7. Українські ліричні пісні.
8. Чумацькі пісні.
9. Народний інструментарій України (духові, струнні, ударні інструменти).
10. Народна інструментальна музика (ранні форми).
11. Інструментальна музика в пісенних та інструментальних жанрах.
12. Інструментальна музика для слухання (програмна і непрограмна).
13. Музично-театральне мистецтво українського народу в XV-XVI ст.
14. Джерела української музичної культури.
15. Культурно-мистецька спадщина Київської Русі.
16. Музична культура Київської Русі.
17. Церковна музика та її реформа.
18. Партесний концерт в історії музичної культури.
19. Зародження світської музики на межі XVI-XVII ст. Канти.
20. Розвиток сольної пісні з інструментальним супроводом у міському побуті.
21. Пісенна, літературна та громадська діяльність Григорія Сковороди.
22. Розвиток пісні-романсу в першій половині XIX ст.
23. Хоровий концерт кінця XVIII - початку XIX ст.
24. Хорова творчість М.С.Березовського.
25. Хоровий концерт у творчому доробку А.Л.Веделя.
26. Хорова та камерно-інструментальна творчість Д.С.Бортнянського.
27. Інструментальна музика кінця XVIII ст.
28. Джерела українського музично-театрального мистецтва.
29. Народний музичний ляльковий театр "Вертеп".

30. Розвиток українського музично-театрального мистецтва в XVIII ст.
31. Музичні цехи в побуті українських міст XVI ст.
32. Інструментальна музика в українському музичному побуті другої половини XVIII - початку XIX ст.
33. Період розквіту музикування в поміщицьких маєтках у другій половині XVIII ст.
34. Роль військових оркестрів в інструментальній музиці XVIII ст.
35. Музична культура Галичини, Буковини, Закарпаття в XVIII-XIX ст.
36. Концертне життя в Україні на початку XIX ст.
37. Хорове життя в Україні в кінці XVIII - на початку XIX ст.
38. Виникнення та розвиток братських шкіл, їхнє значення для української музичної культури періоду розвитку феодально-кріпосницьких відносин.
39. Київська академія та її роль у розвитку музичної освіти в Україні в XVII-XVIII ст.
40. Значення глухівської спеціальної співацької школи в національній історії музичної освіти.
41. Розвиток музичної освіти в Україні в другій половині XVIII - першій половині XIX ст.
42. Спеціальні музичні заклади першої половини XIX ст.
43. Фольклористичні збірники кінця XVIII - початку XIX ст.
44. Музика, виконавство й педагогічна діяльність у творчості М.Дилецького.
45. Музично-теоретичні посібники другої половини XVIII ст.

## **ТЕМИ РЕФЕРАТИВ І РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА ДЛЯ ЇХНЬОГО НАПИСАННЯ**

### **I. Дума - новий вид народної музично-поетичної творчості.**

1. Антонович В. Про козацькі часи на Україні. - Київ, 1991.
2. Апанович О. Козацтво - збройні сили України//Голос України. - 1991. - №№ 41, 51, 56, 61, 75, 81, 95, 109.
3. Дей О. Народно-пісенні жанри. - Київ: Муз. Україна, 1977.
4. Народна творчість Волині: Зб. статей/Упор. М.Білецький. - Луцьк: Волинське обл. вид-во, 1985.
5. Пісні з Волині/Упор. О.Ошуркевич. - Київ: Муз. Україна, 1980.
6. Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх. - Київ, 1992.

### **II. Українські ліричні пісні як найцінніше фольклорне надбання українського народу.**

1. Бондарчик В., Браим И., Бураковская Г. Полесье. Материальная культура. - Київ: Наукова думка, 1988.



2. Граб'янка Г. Літопис. - Київ, 1992.
3. Дей О. Народно-пісенні жанри. - Київ: Муз. Україна, 1977.
4. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.
5. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.
6. Народна творчість Волині: Зб. статей/Упор. М.Білецький. - Луцьк: Волинське обл. вид-во, 1985.
7. Сокіл В., Сокіл Г. Фольклорні матеріали з отчого краю. - Львів: Вид-во інституту народознавства НАН України, 1998.

### **III. Чумацькі пісні - основний пласт українського фольклору XVI-XVII ст.**

1. Бондарчик В., Браим И., Бураковская Г. Полесье. Материальная культура. - Київ: Наукова думка, 1988.
2. Граб'янка Г. Літопис. - Київ, 1992.
3. Дей О., Іваницький А., Ясенчук А. Чумацькі пісні. - Київ: Наукова думка, 1976.
4. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.
5. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.
6. Пісні з Волині/Упор. О.Ошуркевич. - Київ: Муз. Україна, 1980.
7. Сокіл В., Сокіл Г. Фольклорні матеріали з отчого краю. - Львів: Вид-во інституту народознавства НАН України, 1998.

### **IV. Культура східних слов'ян як джерело для розвитку музично-театрального мистецтва українського народу в XV-XVI ст.**

1. Бондарчик В., Браим И., Бураковская Г. Полесье. Материальная культура. - Київ: Наукова думка, 1988.
2. Історія української дожовтневої музики. - Київ: Муз. Україна, 1969.
3. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.
4. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.
5. Рибалка І.К. Історія України. Дорядянський період. - 2-е вид. - Київ, 1991.
6. Софонович Ф. Хроніка з літописців стародавніх. - Київ, 1992.

### **V. Партесний концерт в історії української музичної культури.**

1. Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. - М., 1983.
2. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існу-

вання. - Київ: Муз. Україна, 1971.

3. Лебедев Н. Березовский и Бортнянский как композиторы церковного пения. - С.-Петербург, 1882.

4. Протопопов В. Партесное пение. - Музыкальная энциклопедия. - Т. 3. - М., 1976.

5. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII - начала XVIII века. Очерки. - М., 1969.

**VI.** Григорій Сковорода - видатний український філософ, поет і музикант.

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - Ч. 1. - Київ: Мистецтво, 1964.

2. Граб'янка Г. Літопис. - Київ, 1992.

3. Історія української культури/Під ред. І.Крип'якевича. - Київ: АТ Обереги, 1993.

4. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.

5. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. - Київ: Муз. Україна, 1971.

**VII.** Музичні цехи як своєрідне явище побуту українських міст XVI ст.

1. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. Музыкальная культура Украины. - М.: Гос. муз. изд-во, 1961.

2. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.

3. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.

4. Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. - Т. 1. От древнейших времён до середины XIX века. - М., 1972.

5. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. Составление текстов, переводы и общая статья А.И.Рогова. - М., 1973.

**VIII.** Музикування в поміщицьких маєтках.

1. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. - Л., 1959.

2. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. - Л., 1959.

3. Елизарова Н.А. Театры Шереметевых. - М., 1944.

4. Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом. - Т. 1. - М., 1952; Т. 2. - М., 1953.

5. Стрийковский М. Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Руси//Дзвін. - 1990. - № 1-4.

**IX.** Військові оркестри - поширювачі інструментальної музики в XVIII ст.

1. Апанович О. Козацтво - збройні сили України//Голос України. - 1991. -

№№ 41, 51, 56, 61, 75, 81, 95, 109.

2. Вертков К.А. Русская роговая музыка. - М.-Л., 1948.

3. Історія української культури/Під ред. І.Крип'якевича. - Київ: АТ Обереги, 1993.

4. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.

5. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.

6. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини//Народна творчість та етнографія. - 1986. - № 5.

7. Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття): Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. - Київ, 1994.

**Х. М.Дилецький** - видатний композитор, виконавець і педагог XVIII ст.

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - Ч. 1. - Київ: Мистецтво, 1964.

2. Граб'янка Г. Літопис. - Київ, 1992.

3. Історія української дожовтневої музики. - Київ: Муз. Україна, 1969.

4. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.

5. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні. - Київ: Муз. Україна, 1976.

**XI. М.Березовський** - засновник хорового концерту у вітчизняній музиці.

1. Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. - М., 1965.

2. Рыцарева М.Г. Композитор М.Березовский. - Л., 1983.

3. Рыцарева М. Неизвестный концерт М.С.Березовского. - В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник АН СССР. - Л., 1983.

4. Рыцарева М. О жизни и творчестве М.Березовского. - Советская музыка. - 1981. - № 6.

**XII. Хорова творчість Д.Бортнянського.**

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - Ч. 1. - Київ: Мистецтво, 1964.

2. Келдыш Ю.В. Русская музыка XVIII века. - М., 1965.

3. Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. - Т. 1. От древнейших времён до середины XIX века. - М., 1972.

4. Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский. - Л., 1979.

5. Скребков С. Бортнянский - мастер русского хорового концерта. - В кн. Ежегодник Института истории искусств. - Т. 2. - М., 1948.

**XIII.** Фольклористичні збірники XVIII ст. - найвизначне явище в галузі збирання та запису української народної пісні.

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - Ч. 1. - Київ: Мистецтво, 1964.

2. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. Музыкальная культура Украины. - М.: Гос. муз. изд-во, 1961.

3. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.

4. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.

5. Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. - Т. 1. От древнейших времён до середины XIX века. - М., 1972.

6. Сокіл В., Сокіл Г. Фольклорні матеріали з отчого краю. - Львів: Вид-во інституту народознавства НАН України, 1998.

7. Супрун Н.О. Українське народне багатоголосся: Науково-методична розробка для студентів спеціалізації “Керівник фольклорного ансамблю”. - Рівне: Ліста, 1998.

**XIV.** Братські школи як джерело музичного професіоналізму.

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - Ч. 1. - Київ: Мистецтво, 1964.

2. Дорошенко Д.І. Нарис історії. - Львів, 1991.

3. Історія української музики в шести томах. - Київ: Наукова думка, 1989-1991.

4. История украинской музыки: Учеб. пособие для студентов муз. вузов СССР/Сост. и ред. А.Я.Шреер-Ткаченко. - М.: Музыка, 1981.

5. Левашова О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки. - Т. 1. От древнейших времён до середины XIX века. - М., 1972.

**XV.** Становлення та розвиток музично-теоретичної думки в Україні.

1. Архимович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. - Ч. 1. - Київ: Мистецтво, 1964.

2. Історія української дожовтневої музики. - Київ: Муз. Україна, 1969.

3. Історія української культури/Під ред. І.Крип'якевича. - Київ: АТ Обереги, 1993.

4. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. Составление текстов, переводы и общая статья А.И.Рогова. - М., 1973.

5. Українське музикознавство: Наук.-метод. міжвід. щорічник. - К.: Муз. Україна, 1964-1989. - Вип. 1-23.

6. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на Україні. - Київ: Муз. Україна, 1976.

## ТЕСТИ

### № 1

1. Коли з'явилась перша східнослов'янська друкована кирилична книга?  
а). 1391 р.; б). 1491 р.; в). 1591 р.
2. На скільки основних груп поділяють народний інструментарій України?  
а). один; б). два; в). три.
3. Коли в Україні зародився народний музичний ляльковий театр "Вертеп"?  
а). XV-XVI ст.; б). XVI-XVII ст.; в). XVII-XVIII ст.
4. З появою якого інструмента сформувався традиційний народний ансамбль тріста музика?  
а). бандура; б). скрипка; в). сопілка.
5. Коли був заснований Харківський колегіум?  
а). 1627 р.; б). 1727 р.; в). 1827 р.

### № 2

1. Скільки етапів пройшла гуманістична школа в Україні?  
а). три; б). чотири; в). п'ять.
2. Який український народний інструмент є найдавнішим?  
а). барабан; б). бубон; в). тулумбас.
3. Коли в Україні з'явився шкільний театр?  
а). перша половина XVI ст.; б). перша половина XVII ст.; в). перша половина XVIII ст.
4. У якому пісенному творі Г.Сковорода зберігає українську народну мову?  
а). "Ах ты, свете лестный"; б). "Всякому городу нрав і права"; в). "Ой ти, пташко, жовтобока".
5. До циклу яких пісень належать весільні пісні?  
а). календарні пісні; б). ліричні пісні; в). родинно-побутові пісні.

### № 3

1. Як називалась перша східнослов'янська друкована кирилична книга?  
а). "Осмогласник"; б). "Пластир"; в). "Часослов".
2. Який духовий інструмент найпоширеніший в Україні?  
а). волинка; б). сопілка; в). труба.
3. Хто з авторів і теоретиків комедії та драми XVIII ст. сформував характерні риси жанру комедії?  
а). Волкович І.; б). Довгалевський М.; в). Кониський Г.
4. У якому році народився Г.С.Сковорода?  
а). 1622р.; б). 1722р.; в). 1822р.
5. Якому українському композитору належать перші повноцінні занотування текстів і мелодій дум?

а). Лисенку М.; б). Прачу І.; в). Рудницькому Д.

#### № 4

1. Коли відбулося остаточне витіснення знаменних рукописів?

а). кінець XV ст.; б). кінець XVI ст.; в). кінець XVII ст.

2. Хто з відомих майстрів виготовив сопілку-тенор?

а). Бобровников Є.; б). Зуляк В.; в). Скляр І.

3. На які століття припадає період розквіту Київської Русі?

а). IX-X ст.; б). X-XII ст.; в). XII-XIII ст.

4. У якому році була опублікована “Руська симфонія на українські наспіви”?

а). 1690 р.; б). 1790 р.; в). 1890 р.

5. До циклу яких пісень належать плачі та голосіння?

а). календарні пісні; б). ліричні пісні; в). родинно-побутові пісні.

#### № 5

1. Хто був автором першого слов’яноукраїнського словника “Лексис просто”?

а). Зизаній Л.; б). Зизаній С.; в). Рогатинець Ю.

2. Як на західних землях України називали флейту без ігрових отворів?

а). денцівка; б). зубівка; в). флюяра.

3. Який жанр народної творчості став одним з провідних в епоху Київської Русі?

а). історичний епос (билини); б). календарні пісні; в). родинно-побутові пісні.

4. Як на початку XIX ст. називали вмілих майстрів, які лагодили та виготовляли інструменти (гуслі, цимбали тощо)?

а). аматор; б). гардировщик; в). майстер.

5. Як називався збірник народних пісень М.Шашкевича?

а). “Польські і руські пісні галицького люду”; б). “Руське весілля”; в). “Син Русі”.

#### № 6

1. Яку назву мав трактат вищої композиторської майстерності М.Дилецького?

а). “Грамматика музикальна”; б). “Наука всея мусикиї”; в). “Что есть мусикия?”

2. Який український мундштучний інструмент складається з довгої конічної дерев’яної труби без отворів, обмотаної березовим лубом?

а). ріг; б). сурма; в). трембіта.

3. Яку назву мав розгорнутий одночастинний твір з безперервним музичним розвитком?

- а). кант; б). партесний концерт; в). сольна пісня.
4. У яких роках XIX ст. запрацювало Філармонічне товариство початку-ючих артистів?
- а). кінець 40-х рр.; б). кінець 50-х рр.; в). кінець 60-х рр.
5. Як називався основний жанр шкільного театру?
- а). драма; б). комедія; в). трагедокомедія.

### № 7

1. Яку назву мав теоретичний посібник Г.Головні, де викладена методика моделюючого навчання?
- а). “Буквар і Граматика”; б). “Партесна азбука”; в). “Теорія музики”.
2. На якому струнно-клавішно-смічковому інструменті найчастіше всього грали сліпі співці-музиканти?
- а). бас; б). басоля; в). ліра.
3. Як називали триголосну пісню без інструментального супроводу?
- а). кант; б). партесний концерт; в). сольна пісня.
4. Хто автор відомого солоспіву “Сирота” (“Нашо мені чорні брови”, 1840 р.)?
- а). Барсицький А.; б). Бонковський Д.; в). Маркевич М.
5. До яких пісень річного календарного циклу належить “Щедрик”?
- а). веснянки; б). колядки-щедрівки; в). купальські пісні.

### № 8

1. Хто автор енциклопедичної праці “Теорія музики”?
- а). Бишковський С.; б). Гесс Г.; в). Головна Г.
2. Який оригінальний інструмент побутує в Карпатах?
- а). дрімба; б). скрипка; в). цимбали.
3. До якого історичного періоду належить виникнення кантів?
- а). XV-XVI ст.; б). XVI-XVII ст.; в). XVII-XVIII ст.
4. Хто автор духовного концерту “Не отвержи мене во время старости”?
- а). Березовський М.; б). Боршнянський Д.; в). Ведель А.
5. В якому році Петро I грамотою затвердив Київську академію вищим навчальним закладом?
- а). 1501 р.; б). 1601 р.; в). 1701 р.

### № 9

1. Коли в Україні виникли братства?
- а). XIV ст.; б). XV ст.; в). XVI ст.
2. Який український танець посідав головне місце в побуті на західних землях України в XVIII ст.?
- а). дергунець; б). козачок; в). коломийка.
3. Яку назву мала найпростіша форма інструментальної музики?

- а). ритуальна; б). самостійна; в). сигнальна.
4. Якого хорового композитора кінця XVIII ст. М.Вербицький називав “українським Моцартом”?
- а). Березовського М.; б). Бортнянського Д.; в). Веделя А.
5. В якому з міст України відкрилась перша спеціальна співацька школа?
- а). Глухів; б). Київ; в). Львів.

### № 10

1. Коли виникло найстаріше Львівське братство?
- а). 30-ті роки XV ст.; б). 30-ті роки XVI ст.; в). 30-ті роки XVII ст.
2. На рубежі яких століть виникли думи та історичні пісні?
- а). XIV-XV ст.; б). XV-XVI ст.; в). XVI-XVII ст.
3. Який інструментальний танець найбільш точно передає риси українського національного характеру: героїзм, силу, мужність?
- а). гопак; б). козачок; в). метелиця.
4. Коли в Україні почали робити перші записи народної музики?
- а). початок XVI ст.; б). початок XVII ст.; в). початок XVIII ст.
5. У якому році була ліквідована Київська академія?
- а). 1797р.; б). 1807р.; в). 1817р.

### № 11

1. Як називався перший в Україні вищий навчальний заклад?
- а). академія; б). братська школа; в). колегіум.
2. До пісень якого жанру належить пісня “Гей, не дивуйте, добрії люди”?
- а). думи; б). історичні пісні; в). календарні пісні.
3. Який український танець виконують під спів і музику?
- а). козачок; б). коломийка; в). метелиця.
4. Коли в Києві з’явився перший театр, збудований поміщиком Д.Шираєм?
- а). кінець XVII ст.; б). кінець XVIII ст.; в). кінець XIX ст.
5. Хто автор збірника народних пісень “Русский соловей” у Закарпатті?
- а). Карпенко С.; б). Надь М.; в). Таланкович І.

### № 12

1. Хор якого братського колегіуму був найвидатнішим з хорів XVII ст.?
- а). Київський; б). Луцький; в). Львівський.
2. Скільки існує напрямів у творенні музичних образів у чумацьких піснях?
- а). один; б). два; в). три.
3. З яким українським інструментом найбільш значною мірою пов’язана еволюція інструментальної музики?
- а). ліра; б). скрипка; в). цимбали.
4. Хто автор аранжировок “Народные украинские напевы, положенные на



фортепиано” (1840 р.)?

а). Вербицький М.; б). Маркевич М.; в). Рудківський М.

5. Царським указом якого року були визначені завдання Глухівської музичної школи?

а). 1629 р.; б). 1729 р.; в). 1829 р.

## З М І С Т

<b>Передмова</b> .....	3
<b>Розділ 1. НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ</b> .....	4
1.1. Пісні річного календарного циклу .....	4
1.2. Родинно-побутові народні пісні .....	8
1.3. Думи .....	10
1.4. Історичні пісні .....	12
1.5. Жартівливі та гумористичні пісні .....	15
1.6. Ліричні пісні .....	16
1.7. Чумацькі пісні .....	17
1.8. Народні інструменти .....	21
1.9. Народна інструментальна музика .....	32
1.9.1. Ранні форми інструментальної музики .....	32
1.9.2. Інструментальна музика в пісенних жанрах .....	35
1.9.3. Інструментальна музика в танцювальних жанрах .....	35
1.9.4. Інструментальна музика для слухання .....	40
1.9.5. Програмна музика для слухання .....	41
1.9.6. Непрограмна музика для слухання .....	41
1.10. Народний театр .....	42
1.10.1. Вертепна (різдвяна) драма .....	43
1.10.2. Шкільний театр .....	44
<b>Розділ 2. СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІОНАЛЬНОЇ МУЗИКИ</b> .....	45
2.1. Музична культура східних слов'ян .....	45
2.2. Церковна музика, її реформа, введення партесного співу .....	50
2.3. Канти .....	59
2.4. Камерно-вокальна лірика .....	61
2.4.1. Розвиток сольної пісні з інструментальним супроводом .....	61
2.4.2. Пісенна творчість Г.С.Сковороди (1722-1794 рр.) .....	63
2.4.3. Пісня-романс у першій половині ХІХ століття .....	66
2.5. Хоровий концерт і його творці .....	69
2.6. Інструментальна музика .....	74
2.7. Музичний театр .....	80

<b>Розділ 3. МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ТА ВИКОНАВСТВО .....</b>	<b>83</b>
3.1. Музичні цехи .....	83
3.2. Музика в побуті .....	84
3.3. Музика в поміщицькій садибі .....	88
3.4. Військові оркестри .....	90
3.5. Концертне життя .....	92
3.6. Хорове життя .....	95
<b>Розділ 4. СПЕЦІАЛЬНА ОСВІТА ТА МУЗИКОЗНАВСТВО .....</b>	<b>99</b>
4.1. Музична освіта .....	99
4.1.1. Братські школи .....	99
4.1.2. Київська академія .....	101
4.1.3. Глухівська музична школа .....	103
4.1.4. Нові спеціальні музичні заклади .....	104
4.2. Фольклористика .....	106
4.3. Музикознавство та педагогіка .....	111
<b>Післямова .....</b>	<b>121</b>
<b>Список літератури .....</b>	<b>124</b>
<b>Контрольні питання .....</b>	<b>127</b>
<b>Теми рефератів і рекомендована література для їхнього написання .....</b>	<b>128</b>
<b>Тести .....</b>	<b>133</b>

*Оксана Петрівна Крусь*

**ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ВІД ВИТОКІВ  
ДО СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Навчально-методичний посібник

Друкується за рішенням навчально-методичної ради інституту мистецтв  
Рівненського державного гуманітарного університету

Редактор *М.І.Богущ*  
Художній редактор *В.П.Кратюк*  
Технічний редактор *В.Є.Костюхіна*  
Коректор *Н.І.Коструба*

Здано на виробництво 22.06.99. Підписано до друку 02.07.99. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Папір друкарський № 1. Гарнітура Times. Друк високий. Ум.-друк. арк. 8,63.  
Тираж 100 пр. Вид. № 49-99. Зам. 1035. Ціна вільна.

Волинське обласне редакційно-видавниче підприємство “Надстир’я”,  
263016, Луцьк, вул. Лесі Українки, 7.

Надруковано з готового оригінал-макету в ТзОВ “Ковельська міська друкарня”,  
264410, Ковель, вул. М.Грушевського, 2.