

10. Ляшенко І. Міжкультурні діалоги в етномистецтвознавчому осмисленні // Українська художня культура. — К.: Либідь, 1996. — С. 53–60.

11. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование Интервью с Губайдулиной / Э. Рестаньо. — М.: Композитор, 1996. — 360 с.

12. Юдкин И. Проблема «Восток — Запад» в исследовании музыкальной культуры: попытка определения // Проблемы музыкальной культуры. Сб. ст. Вып. 2. — К.: Музична Україна, 1989. — С. 40–51.

**Михайло СТЕПАНЕНКО,**  
*професор НМАУ ім. П. І. Чайковського*

## **КЛАВІР<sup>1</sup> В ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XVI–XVIII ст.**

### **Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України XVI–XVIII ст.**

У статті досліджується питання побутування клавішних інструментів (клавесина, клавикорда, органа) на території України від часів середньовіччя до кінця XVIII ст.

На основі маловідомих архівних і друкованих джерел автор наводить беззаперечні факти і свідчення про популярність клавішних інструментів у міщанському і козацькому середовищі, про використання органа в українській православній церкві, простежує шлях розвитку клавирного виконавства і педагогіки в Україні.

*Ключові слова:* клавішні інструменти, клавесин, клавикорд, орган, музична культура України XVI–XVIII ст.

### **Stepanenko M. Clavier в истории музыкальной культуры Украины XVI–XVIII вв.**

В статье исследуется вопрос бытования клавишных инструментов (клавесина, клавикордов, органа) на территории Украины со времен средневековья до XVIII в.

На основе малоизвестных архивных и печатных источников автор приводит несомненные факты и свидетельства о популярности клавишных инструментов в мещанской и казацкой среде, об использовании органа в украинской православной церкви, прослеживает путь развития клавирного исполнительства и педагогике в Украине.

*Ключевые слова:* клавишные инструменты, клавесин, клавикорды, орган, музыкальная культура Украины XVI–XVIII вв.

### **Stepanenko M. Clavier in the history of the musical culture of Ukraine of XVI–XVIII centuries.**

The question of being of keyboard instruments (harpsichord, organ) on the territory of Ukraine from times of middle ages to XVIII century is investigated in the article.

On the basis of the not popular archived and printed sources the author refers to undoubted facts and reports about popularity of keyboard instruments in a townish and cossack environment, about the use of organ in the Ukrainian orthodox church, traces the way of development of the clavier carrying out and pedagogics in Ukraine.

*Key words:* keyboard instruments, harpsichord, clavichord, organ, musical culture of Ukraine of XVI–XVIII centuries.

Хронологічно найранішим свідченням існування на території України попередників сучасних клавішних музичних інструментів є зображення водяного органа (гідравлоса) на одній з внутрішніх стінок кам'яного саркофагу, знайденого у 1900 р. під час археологічних розкопок в околицях м. Керч у Криму.

Створений у кінці I ст. н. е., саркофаг належить до універсальних пам'яток мистецтва Боспорського царства. На чотирьох його стінках розташовано в ряд сім фігурних композицій, одна з яких зображує групу музикантів — виконавця на гідравлосі і двох флейтистів, що грають на подвійних флейтах (авлосах) [10, 72–74]. Як відомо,

<sup>1</sup> У контексті даного дослідження термін «клавір» використовується як збірна назва клавішно-струнних (клавесин, клавикорд) і клавішно-духових (орган та його різновиди) інструментів XVI–XVIII ст.

водяний орган, винайдений механіком Ктесібієм у III ст. до н. е., був дуже поширений у Римській імперії. До Боспору гідравлос міг потрапити завдяки економічним і культурним зв'язкам Боспорського царства зі Стародавнім Римом, хоча не виключається й можливість місцевого виготовлення цього музичного інструмента.

Слід зазначити, що мистецтво античного Причорномор'я, зокрема Боспору, відіграло певну роль у зародженні вітчизняної культури. Археологічні дослідження учених дозволили — нехай поки що в загальних рисах — визначити джерела давньоруського мистецтва, яке бере початок у художній культурі слов'янських племен, у мистецтві античного, скіфського і сарматського Причорномор'я [41, с. 87]. Безперечно, це стосується й музичного мистецтва.

Про існування інструментальної музики у давніх слов'ян ми дізнаємося з «Історії» візантійця Фіофілакта Сімокатти. Він розповідає про те, що в 592 р. «троє людей з племені слов'ян <...> були взяті в полон охоронцями імператора<sup>2</sup>. З ними були лише кіфари <...>. Мирно <...> проходить у них життя, <...> вони грають на лірах, бо не навчені сурмити. Для тих, хто не знає, що таке війна, говорили вони, природними є заняття музикою» [56, 139–140].

Найдавніші письмові згадки про побутування на території України виконавства на клавішних інструментах належать до XI ст. — часу розквіту Київської держави. В рукописних джерелах поряд з гусями та іншими інструментами згадуються органи, перші зразки яких було завезено з Візантії. В «Життій преподобного отця нашого Феодосія, игумена Печерського» літописець Нестор описує музикантів, що грають у палаці київського князя Святослава Ярославовича (1073–1076) на гусях, замрах та органі, «якоже обычай есть предъ князьмъ» [47, с. 380]. Звичайність використання органа в музичному побуті княжого двору свідчить про те, що він був відомий у музичній практиці Київської держави ще задовго до 80-х рр. XI ст.

На фресці Софійського собору в Києві (XI ст.) зображено гру органіста на пневматичному органі-позитиві<sup>3</sup> в супроводі духових та струнних інструментів. На думку дослідників, «усі... ознаки вказують на те, що перед нами стародавнє зображення пневматичного органа... Праворуч — музика-органіст, дещо подавшись уперед, б'є по клавішах. Дві постаті ліворуч — робітники-надувальники міхів зі шлангами або важелями в руках... Надувальників зображено в той момент, коли вага тіла переноситься у них з правої ноги на ліву... Сам орган зображено у вигляді високого прямокутника, покритого зверху двоскатним дахом. Характерна навкісна лінія, що йде з верхнього кута вниз праворуч, — не що інше, як залишки зображення органних труб» [9, с. 53]<sup>4</sup>.

У давньоруському творі XII ст. «Слово Данила Заточника» є такий фрагмент, що звучить урочисто й піднесено: «Въструбим яко в злотокованья трубы в разум ума своего и начнем бити в сребренья органы возвитие мудрости своеа. Въстани, слава моя, въстани в псалтыри и в гуслех» [48, с. 388].

Використання органа в музичній практиці Київської держави (як і у Візантії) мало винятково світський характер (на відміну від середньовічної церковної музики Західної Європи). На жаль, імена вітчизняних органістів, як і твори, що виконувалися в ті далекі часи, лишилися невідомими<sup>5</sup>.

У XIV–XVI ст. на основі давньоруських музичних традицій в Україні відбувається складний процес зародження й розвитку рис, характерних саме для української музики (аналогічні процеси спостерігаються в російській та білоруській музичних культурах), з'являються не відомі раніше вокальні та інструментальні жанри, що відображають побут народу, його тогочасне життя. Великого поширення набуває такий інструментальний жанр, як танець (гопак, козачок, гайдук), викристалізуються жанри думи та історичної пісні. Поступово формується самобутня інтонаційна мова української музики. Завдяки міжнародним контактам досягнення

<sup>2</sup> Йдеться про візантійського імператора Маврікія (582–602 рр.).

<sup>3</sup> Цікаво порівняти цю фреску з зображенням органа на рельєфах колони, спорудженої в IV ст. у Константинополі та на візантійському малюнку X ст.

<sup>4</sup> Існує думка, що зображення органа на фресці Софійського собору відкрито у 1964 р. [54, с. 22]. Насправді цей факт вперше було відбито в більш ранніх джерелах [12, с. 10].

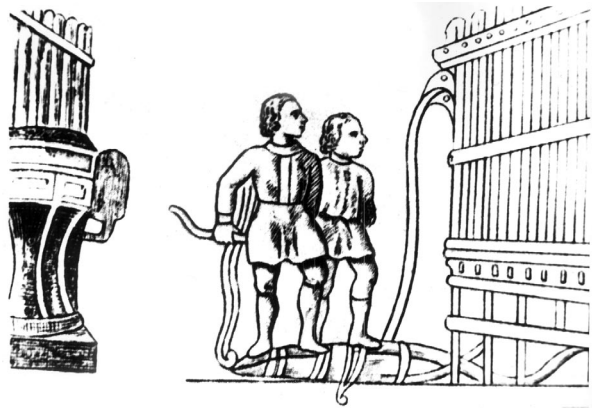
<sup>5</sup> Широке коло питань, пов'язаних з органним мистецтвом Київської держави, найповніше досліджено у фундаментальній праці Л. Ройзмана «Орган в історії російської музичної культури» [54, 5–44].

українського музичного мистецтва стають відомими далеко за межами країни. У 1571 р. чеський вчений Ян Благослав вносить до своєї «Граматики» текст української пісні «Дунаю, Дунаю, чому смуген течеш». Польський історик Бартош Папроцький у книжці «Герби лицарства польського» (1584) описує віртуозну гру українських козаків на кобзах. Хроніст Станіслав Сарницький в «Анналах...» (1587) повідомляє про виконання українських дум, причому не тільки народними співцями, а й інструменталістами. У Польщі та Німеччині у XV–XVI ст. славились українські музиканти, які грали на волинці та інших інструментах. Одного з таких музикантів з волинкою в руках і лютнею та арфою, що лежить біля його ніг, зображено на німецькому малюнку кінця XV ст. [4, с. 87].

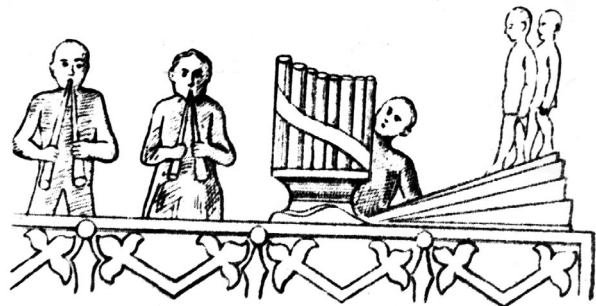
На той час значна частина території України входила до складу Польсько-Литовської держави, і не дивно, що найталановитіші і найдосвідченіші українські музиканти служили в королівських і магнатських капелах. У списках особового складу капел збереглися імена деяких українських інструменталістів XIV–XVI ст. Це русин-лірник (1393), Білава (русин) — тимпаніст (1394), Опанас-арфіст (1405), лютністи Андрійко, Лук'ян, Подолян, Стечко (1415), бандуристи Рафал Тарашко (1441), Чурило (після 1550) та багато інших [62, с. 217]. Слід згадати й таких видатних польських композиторів, як Себастьян з Фельштина<sup>6</sup> (бл. 1490–1544) та Мартин зі Львова (бл. 1540–1589), своїм походженням та обставинами життя пов'язаних з Україною. Не випадково, що саме в польських рукописних органних та лютневих табулатурах XVI–XVII ст. збереглися найдавніші зразки української музики. В цьому відношенні становить інтерес органна табулатура,



«Музиканти» – фреска I ст. н.е. з саркофагу, віднайденого під час розкопок у Керчі



Зображення пневматичного органа на колоні Феодосія Великого в Константинополі (IV ст.)



Зображення органа з візантійського малюнка X ст.

<sup>6</sup> Він називав себе «Роксоланус» (латинізована назва українців у ті часи).

упорядкована ченцем-органістом Яном з Любліна близько 1540 року. Вміщений у ній (поряд з італійськими, німецькими, іспанськими, польськими) «Гайдуцький танець», у якому «ясно чути інтонації українського гопака» [15, с. 312], є першим відомим нам записом і обробкою української народної музики.

Незважаючи на те, що методи обробки<sup>7</sup> (зокрема, використання типових для органного музикування того часу орнаментальних кадансів) не завжди відповідали стилістиці народного танцю, факт його запису в табулатурі свідчить про польсько-українські музичні контакти XVI ст. Р. Грубер відзначає інтонаційну близькість першої частини «Гайдуцького танцю» до українських народних пісень «А хто видав, хто чував мою жону», «Ой Олеся моя мила» та «Питалася дівчинонька» [16, с. 468]. На наш погляд, близькість «Гайдуцького танцю» до українських народних мелодій особливо відчувається при порівнянні першої частини танцю з відомою піснею-гопаком «Ой чуки, чуки, чуки». Щодо другої частини танцю, то вона генетично споріднена з народною піснею «Баламуте, іди з хати».

Про популярність «Гайдуцького танцю» свідчить фрагмент з поеми «Роксоланія»<sup>8</sup> (1584) львівського поета С. Ф. Кльоновича (1545–1602). У XV пісні поеми, описуючи побут карпатських верховинців, С. Кльонович яскраво змальовує шалений танець гайдуків<sup>9</sup>:

Бачив я, як гайдуки танцювали свій швидкісний танець,  
Живо в метелиці тій били ногами вони.  
Ніж у правій він держить, під такт вибиває ногами,  
У танцюристів гурті зброя ясна миготить.  
Тут не Венера гуляє, тут Марс свої герці виводить,  
Танцю часто бува часто кривавий кінець [49, с. 132].

В українському народному побуті «гайдуцькі» танці зберігалися протягом кількох століть. У поемі «Енеїда» І. П. Котляревського поряд з такими танцями, як горлиця, зуб, санжарівка, третяк, згадується і гайдук:

Еней, матню в кулак прибравши  
І не до соли примовлявши,  
Садив крутенюк гайдука<sup>10</sup> [34, с. 18].

Уже в другій половині XIX ст. мелодії трьох «гайдуків» були записані на Покутті видатним польським фольклористом О. Кольбергом [24, с. 298].

Ще один «Гайдуцький танець міститься в укладеній близько 1619 р. Лейпцизькій лютневій табулатурі<sup>11</sup>.

Звертає на себе увагу інтонаційна подібність цього «Гайдуцького танцю» до надрукованого в 1774 р. у московському журналі «Музыкальные увеселения...» українського танцю «Дергунець».

Незважаючи на те, що твори, вміщені в табулатурі, призначалися для лютні, практика їх використання в клавірному музикуванні не викликає сумніву<sup>12</sup>. І, хоча в Польщі клавірне мистецтво ніколи не відіграло такої ролі, як мистецтво лютневе [22, с. 24], історичні документи і матеріали свідчать про значне поширення клавірних інструментів (позитивів, регалів, клавикордів)<sup>13</sup> у магнатських і шляхет-

<sup>7</sup> Автором обробки «Гайдуцького танцю» вважається видатний польський композитор і органіст XVI ст. Миколай з Кракова (відомості про його життя не збереглися).

<sup>8</sup> Поему написано латинською мовою і присвячено «найщедрішому і найяснішому Сенатові преславної львівської громади» [49, с. 119].

<sup>9</sup> Гайдуки — в XVI ст. — вільні (від панської влади) воїни, в основному колишні селяни-втікачі, що об'єднувались у бойові загони для боротьби з турецькими завоювальниками та місцевими феодалами. На Україні гайдуцький рух був поширений у районах Північної Буковини та Покуття.

<sup>10</sup> Садити гайдука — танцювати навприсядки.

<sup>11</sup> Автор табулатури — видатний лютніст і композитор Войтех Длугорай (бл. 1550–1619), який працював при польських та німецьких дворах, у молоді роки був відомий як «бандурист Войташко» [4, с. 304]. Деякі музикознавці вважають Длугорая українським музикантом [31, с. 103].

<sup>12</sup> Це положення аргументує М. Друскін у своїй монографії «Клавірна музика» [22, с. 8].

<sup>13</sup> У XVI–XVII ст. серед народних музикантів поширюється і такий клавірно-смичково-струнний інструмент, як ліра.



ських колах, у середовищі заможного міщанства [16, с. 406]. Ці дані повною мірою стосуються як польсько-литовської, так і української та білоруської шляхти, верхівки українського козацтва<sup>14</sup>.

У XVI ст. на Україні значного поширення набувають гуманістичні ідеї. Цьому сприяло зародження буржуазних відносин, встановлення економічних і культурних зв'язків українських земель з країнами Західної Європи, навчання в європейських університетах<sup>15</sup> значної кількості представників української шляхти та міщанства.

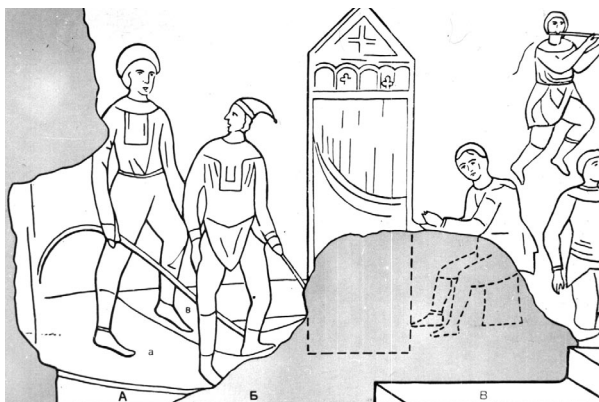
Провідниками гуманістичних ідей в Україні стають православні братства (національно-релігійні організації українських міщан), які дбали про розвиток української культури, мови, освіти, книгодрукування, намагались протистояти політиці денационалізації і покатоличення українського народу.

Мистецтво України того часу характеризується поступовим звільненням від релігійних канонів, проникненням у всі його сфери світських засад, життєствердних тенденцій. Поширення нових форм мистецтва доби Відродження в Україні яскраво виявилось в архітектурі, живописі, декоративно-прикладному мистецтві.

У музиці однією з таких форм стає багатоголосий партесний спів, запровадження якого в кінці XVI ст. мало виняткове значення для всього подальшого розвитку української музичної культури. Нові форми й жанри виникають у сфері інструментальної музики, розширюється інструментарій, зростає професійний рівень музикантів<sup>16</sup>. Розвитку інструменталізму сприяло також утворення в Україні музичних цехів<sup>17</sup>, які обслуговували населення (гнали на весіллях, похоронах, урочистих актах і т. д.). Як слушно зауважує М. Гордійчук, «розповсюдження на Україні інструментальної музики, спроби надавання їй певних організаційних засад активізували інтерес посліпства до цього виду мистецтва, готували умови для зародження його складніших форм» [13, с. 112].

У зв'язку із запровадженням партесного співу, поступовим ускладненням форм інструментальної музики зростають вимоги до професійної майстерності музикантів, до якості виконання музичних творів. За таких умов життєвою необхідністю для професійного музиканта (регенту, композитора, керівника інструментальної капели) стає оволодіння мистецтвом гри на багатоголосному клавішному інструменті.

Документи і матеріали свідчать про те, що вже наприкінці XVI ст. в середовищі українських музикантів виконавство на клавішних інструментах існувало як окрема професія. Так, у «Книжці»



«Скоморохи» – фреска Софійського собору в Києві (XI ст.)

<sup>14</sup> У 1547 р. король Сігзмунд II Август видав привілей, який зрівнював українську й білоруську шляхту в правах з литовською, а на сеймі 1563 р. шляхта домоглася скасування статей про заборону православним (у ті часи — українським і білоруським) феодалам займати вищі посади [26, с. 95].

<sup>15</sup> Вихідці з України навчалися в університетах Німеччини (Гейдельберг, Кенігсберг, Лейпціг), Італії (Рим, Болонья, Падуя), а також у Парижі (Сорбонна), Відні, Празі, Кракові. При Карловому університеті в Празі був створений навіть спеціальний «литовський» колегіум для литовців, українців, білорусів [26, с. 10].

<sup>16</sup> Цікаво, що в нотній бібліотеці старшини Львівського православного братства Костянтина Мезапети (перша пол. XVII ст.), крім вокальних творів (73 партеси православних церковних служб), були й інструментальні композиції, зокрема «Tabulatura musices» невідомого автора [25, с. 50].

<sup>17</sup> Перші музичні цехи було засновано в Кам'янці-Подільському (1578) та Львові (1580).

(1599) видатного українського письменника Івана Вишенського, звернений до всіх православних християн, «в Малой России в Короні Полской жителствующих», перераховуються музичні професії «дудки и скрипки, и фрюярика (флейтиста. — М. С.)», а також «трубача, сурмача, пищальника, шамайника (сопілкаря. — М. С.), органисты, регаллисты, инструменталисты и бубенисты» [7, с. 44].

Цікаво, що І. Вишенський відокремлює органіста від виконавця на регалі<sup>18</sup> — великому переносному органчику, який використовувався під час музичного супроводу процесій, танців тощо. Слід також звернути особливу увагу на відоме [28, с. 109] послання керівників православних братств до александрійського патріарха Мелетія Пігаса з проханням дозволити використання органа у відправах православної церкви. Сам факт цього звернення свідчить про наявність на Україні значної кількості музикантів, здатних виконувати функції церковних органістів. У зв'язку з цим варто підкреслити, що саме органісти найчастіше ставали керівниками музичних цехів. Вони користувалися пошаною серед інших членів цеху, мали ґрунтовні знання в галузі музичної науки, а також грали на всіх клавішних інструментах.

Одним з найдостовірніших джерел, що підтверджує значне поширення органа в музичному побуті України, є усна народна творчість. Аналіз великої кількості збірників українських народних пісень (колядок, щедрівок, коломийок, пісень ліричних, жартівливих тощо) дозволяє говорити про існування шару побутової музичної культури, який до цього часу залишався поза увагою дослідників.

В українських народних піснях орган постає як улюблений інструмент, що супроводжує спів, танці, святкові й жалобні процесії, звучання якого нагадує голос коханої людини. Надзвичайно цінні згадки про органне музикування знаходимо в текстах старовинних колядок:

Ой, орле, орле, високо летиш,  
Високо летиш, далеко видиш.  
Чи видиш, орле, за сине море?  
За сине море стоять намети,  
А в тих наметах золотий стільчик.  
На тім стільчику гречная панна,  
Сидючи сидить, у виргани грає.  
В виргани грає, краще співає.  
Прийшло до неї три риболовці,  
Три риболовці, всі три молодці.  
Взяли її ся вірне й питати:  
– Хто тебе навчив у виргани грати?  
– Навчила мене ненька старенька,  
Ненька старенька, мати рідненька,  
В виргани грати, краще співати [30, с. 334].

В іншій колядці «А згору, здолу вітерець повіват...» згадується гречний молодець, який «органи грає, красно співає...» [46, с. 25].

У високохудожній народній пісні «Зелена ліщинонька» молодий козак просить на його похоронах заграти на «ворганах»:

Зелена ліщинонька і гай зелененький,  
Загибає на Вкраїні козак молоденький.  
Загибає, загибає, хоче й помирати,  
Просить sweї миленької: «Дай до матки знати...»  
– Прошу, мати, не плакати, гідно поховати,  
На всі дзвони задзвонити, на ворганах заграти.  
Ой най мене не ховають ані попи, ні дяки,  
А най мене поховують молоді козаки...»<sup>19</sup> [45, с. 183].

<sup>18</sup> У російських історичних документах перша згадка про регал відноситься до 1636 р. [54, 578–579].

<sup>19</sup> Аналогічний зворот знаходимо в пісні «Ой надійшли вівчароньки»:

*Прошу мене, отець, мати, файно поховати,  
В иtiri дзвони задзвонити, в органи заграти [57, с. 152].*

Якщо Л. Ройзман наводить (за словниками XIX ст.) тільки дві українські назви органа — «архани» й «виргани» [54, с. 5], то в народних піснях зустрічаються такі назви, як «органи», «воргани», «віргани», «війгране» і навіть пестливе «органоньки»<sup>20</sup>, а виконавці-органісти називаються «органцями».

У пісні «Ой їхали козаки з обозу» козак звертається до музикантів із закликом:

Ой заграйте, музики-органці,  
Нехай піду я з Марусею в танці... [29, с. 95].

У пісні «Ой ти, селезень» хлопець порівнює свою кохану з сонцем, а її голос — зі звучанням органа:

Піду ж бо я вздовж вулицею,  
Чи не побачу милу молодицею?  
Як по двору ходить — як сонце всходить,  
Як розмовляє — як ув орган грає...<sup>21</sup>

У пісні «Ой зацвіла калинонька в лузі» жінка згадує щасливі дні кохання, коли: «І одні нам органоньки грали, і одні нам свічечки палали...» [57, с. 114].

В одному з найважливіших документів української історії XVII ст. — «Реєстрі війська Запорізького 1649 року» — можна зустріти козацькі прізвища, етимологічно пов'язані з органом. Тому цілком можливо, що записані в Реєстрі козаки Марко Органко (Уманський полк) та Матвій Органістенко (Брацлавський полк) були родичами органістів або самі вмiли грати на органі.

У народних піснях знайшло також своє відображення існування на Україні органної музики в католицьких костьолах. Так, у пісні «Ой під дубом, гаєм зелененьким» молодий козак просить дівчину збудити його вранці:

Щоби рано ще кури не піли,  
Ще лебеді на став не літали,  
Ще віргани в костьолі не грали [45, с. 77].

Згадку про орган як атрибут католицького храму зустрічаємо в жартівливій коломийці «Ой іду я до церковці ніби ся молити»:

Ой прийшов я до костьола,  
Там органи грали,  
Як-ем тріснув личаками,  
Аж святі гуляли [2, с. 108].

Вищезгадані тексти пісень красномовно свідчать про те, що орган у музичному житті українського народу був не випадковим інструментом, його слухали в хвилини радості й смутку, він звучав і в домашньому побуті, і на багатолюдних народних святах, на органі грали як досвідчені професійні майстри, так і народні музики.

Досліджуючи історію українського клавiрного мистецтва, слід звернути увагу на факт заборони використання органа у відправах православної церкви. Складний комплекс питань, пов'язаний з цією заборонаю, не можна розглядати без урахування гострої політичної й ідеологічної боротьби народних мас України проти колонізації і покатоличення українського населення. Ця боротьба в кінці XVI — на початку XVII ст. набула форми боротьби однієї релігійної ідеї проти іншої, захисту православ'я від наступаючого католицизму. Її специфіка в галузі мистецтва полягала в тому, що католицизм використовував для своєї політичної експансії прогресивні ідеї Відродження, видатні досягнення тогочасної західноєвропейської культури, зокрема музичної.

<sup>20</sup> Ще одна назва органа — «пищали» — зустрічається в «Острозькому літописці» — пам'ятці української літератури першої половини XVII ст. [1, с. 105].

<sup>21</sup> Цікаво зіставити слова цієї пісні з текстом старовинного літопису 1389 р., де описано смерть князя Дмитрія Донського. В літописі (львівський текст) голос дружини князя порівнюється з органом: «... гласом..., яко арган сладковещуюци...» [54, с. 26].

На протиправу недосконалому одноголосому хороовому співу, що панував у відправах православної церкви, католицька церковна музика XVI ст. мала вже у своїй скарбниці такі перлини, як меси Палестріни (1514–1594), Орландо Ласо (1520–1594) та інших композиторів. П. Козицький писав: «Костьольна музика правила ворогам православної віри за один з кращих засобів пропаганди. Головною перевагою католицької музики були її поліфонія, правильна гармонія, краса органного звучання, наявність літератури високої якості та її мистецьке виконання» [28, с. 32].

Звертаючись у 1592 р. до московського царя Федора Іоанновича з проханням про матеріальну допомогу, Львівське православне братство відзначило, що «... римские церкви светлым украшением всех православных христиан к себе притягоша: благолепием и органами, песнями и поучением многим» [23, с. 11].

Багатоголовий спів під акомпанемент органа став одним з важливих ідеологічних знарядь католицизму, засобом залучення українського населення до уніатської і католицької церкви.

Для плідної боротьби з католицизмом у цій галузі потрібна була термінова реформа православного співу з метою «велико мощно прекрасное устроить у себя божественное пение по чину мусикійных согласій на посрамление бездушных висканій римских» [28, с. 21]. Відповідаючи на запит членів українських православних братств про можливість зміни церковного співу в бік багатоголосся та запровадження до православної служби органа, патріарх Мелетій Пігас у посланні до всіх православних Польщі писав: «... Мы не порицаем ни одноголосного, ни многоголосного пения, лишь бы оно было прилично и благопристойно... Что же касается до шума и гудения бездушных органов, то Иустин Философ и Мученик осуждают это и никогда это не было принято в церкви восточной» [28, с. 109]. Аналогічну позицію зайняла найвпливовіша частина патріотично настроєних діячів православної церкви, які на першому етапі боротьби з католицькою експансією виступали за збереження традиційних форм церковної культури, різко засуджуючи інструментальну музику. Іван Вишенський закликав: «Останте бегати вслед латини и учения их» [7, с. 89], «латинский смрад песней из церкви изждените, простою же нашею песнию русскою поюще бога благодарите» [7, с. 31]. Засуджуючи виконавців на різних музичних інструментах, він запитує читача: «...Ты што розсудного от дудки и скрипки и флюоярника разобрал?», «... ты от трубача-сурмача, пищальника, шамайника, органисты, регалысты, инструменталысты и бубенисты што о душе и духовных речах коли слышал?» [7, с. 44]. «Игрців» і скоморохів І. Вишенський ставить в один ряд з розбійниками та злодіями [7, с. 95].

Полемічна література кінця XVI — початку XVII ст. свідчить про діаметрально протилежні погляди католицького і православного духівництва на використання органної музики в церковних відправах<sup>22</sup>. Як приклад можна навести частину діалогу з полемічної статті «Питання і відповіді православному з папезником» (1603):

«Папезник: Спомянулес і органи, якобы в костеле Божом не были потребны... Якож и Давид святыи, яко о нем читаемо, органов и музык вшеляких заживал, и было то Богу приемно. Про то теж и в псалмах пишучи розказует: «Хвалите Бога во струнах и органах и инших rozmaityх музыках».

Православный: Также и об органах Бог через пророка Аммоса мовит: «Остави от мене шум песней твоих и псалма органов твоих... слухати не хочу» [33, с. 21].

Звичайно, негативне ставлення до інструментальної музики виникло в середовищі православного духівництва задовго до XVI ст. Ще в 1439 р., захищаючи чистоту православ'я і його традицій, ефеський митрополит Марк<sup>23</sup> у зверненні до візантійського імператора Іоанна Палеолога засуджує католицьку церковну музику: «Или се есть красота их церковная, еже ударят в бубны, в трубы, же и в органы, руками пляшуще и ногами топчуще, и многыя игры деюще, ими же бесом радость бывает» [43, с. 51].

<sup>22</sup> Слід, однак, зазначити, що значна кількість учасників Трідентського католицького собору (1545–1563) спочатку обстоювала заборону використання поліфонічної та інструментальної музики в церковних відправах. І лише під тиском іспанського духівництва та особисто імператора Фердинанда I було прийнято рішення про остаточну легалізацію поліфонічної та інструментальної музики як такої, що вселяє «в душі віруючих... почиту доброты і милосердя» [44, с. 253].

<sup>23</sup> Митрополит Марк брав участь у Ферраро-Флорентійському соборі (1439), де обговорювалося питання про об'єднання (унію) православної і католицької церкви.



Московський православний собор 1551 року, відзначивши, що «в мирских псальдах играют глумотворцы и арганики, и гусельники, и смехотворцы и бесовские песни поют» [43, с. 53], заборонив навіть світське використання музичних інструментів.

Одним з найвагоміших аргументів захисників партесного співу в православній церкві було естетичне протиставлення акапельного багатоголосся звучанню «бездушних» органів та інших інструментів. Сучасник писав, що «ныне в Малой России, когда римляне прельщати верных органичными гудения в костелах своих, ничем инем воспятиша сих, токмо паки обратиша к соборней церкви сими многогласными составлении мусикийскими, в них же умилениях гласы с просвещением словес божественных, тех гудения посрамиша и обувивше обругаша...» [43, с. 114].

Як бачимо, ідеї нової музичної естетики (зокрема пропаганда і запровадження багатоголосного партесного співу) поширювалися в Україні у складних умовах. На подальших етапах боротьби з католицизмом стало ясно, що для розвитку національної культури, успішного протистояння силам, соціально і національно ворожим народам, потрібно вивчати й засвоювати досягнення західноєвропейської (латинської) науки, літератури та мистецтва.

Визначний український церковний діяч першої половини XVII ст., викладач Лаврської і Братської шкіл Сильвестр Косів у брошурі «Роз'яснення» вже в 1635 р. писав про необхідність вивчення латини для розвитку української культури. Висловлюючи погляди нового покоління гуманістів другої чверті XVII ст., які докорінно відрізнялися від переконань старшого покоління, С. Косів зазначив, що деякі викладачі тодішніх Київської та Вінницької шкіл, хоч і походили з православних родин, навчалися в католицьких академіях Польщі, Литви, Австрії. Навчаючи дітей латиною, вони ні в чому не порушували православ'я [38, с. 15]. С. Косів підкреслював практичне значення «латинської науки» для українців: «Первая причина, почему нашему народу потребная латинская наука, та, чтобы нашей Руси не называли глупой Русью...» [38, с. 17]. Таке ставлення до «латинської науки» знайшло широку підтримку з боку тогочасної української інтелігенції, визначних діячів культури та мистецтва. В «Евхаристіріоні» (1632), присвяченому Петру Могилі, Григорій Трипольський мріє про ті часи, коли «потомок славных роксолянов в науках поровнает премудрых поганов» [59, с. 147].

Патріотична ідея використання кращих надбань світової культури для розвитку вітчизняного мистецтва, для слави своєї Батьківщини звучить і у творах українського поета XVII ст. Івана Величковського [5, с. 71].

Безперечно, такі погляди не могли не вплинути на розвиток музичної науки і мистецтва (в т. ч. інструментального), не позначитись на творчості українських музикантів XVII ст.

Уже в першому церковнослов'янському українському лексиконі<sup>24</sup> видатного діяча української культури Памви Беринди (помер в 1632 р.) утверджується рівноправність вокальної та інструментальної музики: «Музыка-спеваки, або играче на голосы спеваючи, або граючи от седми вызволенных четвертая наука<sup>25</sup>. Мусикий-спевачь, играчь... Песнь-песнька, так спеваная як граная» [43, с. 151]. Пояснюючи термін «сопель», П. Беринда перекладає його як «сопель, пицалка, фестула у органов, або у регалов» [43, с. 151].

Ясно, що П. Беринда вживав назви саме тих інструментів (і серед них орган та регал), які використовувались у музичному побуті, були відомі широкому колу читачів «Лексикону».

Автор «Лексикону латинського» (1642), видатний діяч української культури Єпіфаній Славинецький (помер у 1675 р.) подає у своєму словнику не тільки назву інструмента «орган», а й похідні від неї назви: «органотворец», «органний», «органски» [38, с. 294]. У книжці Є. Славинецького «Гражданство обычаев детских», складеній у формі запитань та відповідей, підкреслюється необхідність навчання гри на різних музичних інструментах. На запитання «Кія убо игры мусикии суть приличнейшия?» він відповідає: «Любити мусикию, сладкопение и игранием на ор-

<sup>24</sup> «Лексикон» був першим друкованим словником у східних слов'ян. Опублікований у Києві в 1619 р. Перевідавався з доповненнями у 1627 та 1653 рр.

<sup>25</sup> Музика входила до складу семи «вільних наук», які поділялися на *trivium* (граматика, риторика, логіка) і *quadrivium* (арифметика, геометрія, астрономія, музика). В Україні предмети «тривіуму» і «квадривіуму» вперше в повному обсязі почали вивчати в Острозькій слов'яно-латинській школі в останній чверті XVI ст.

ганех всяких остроту ума обучати» [3, с. 55]. Цікаво, що саме учень Є. Славинецького, вихованець Києво-Могилянського колегіуму Каріон Істомін в ілюстрованому «Азбуковнику», виданому в 1694 р., вперше у православній літературі опублікував зображення органа-позитива. Згадується орган і в проповідях Антонія Радивиловського — відомого церковного оратора, постійного проповідника (з 1656 р.) Києво-Печерської лаври. В одній з «Парабол» А. Радивиловський розповідає про слуг, які грають перед царем «на кимвалех и органех и на інших музичних інструментах» [36, с. 371]. Ще один вихованець Києво-Могилянського колегіуму Симеон Полоцький (1629–1680) у своїх творах також згадує орган, вводить його в дію г'єс, дає характеристику органному звучанню. У збірці «Вертоград многоцвітний» (вірш «Триумф...») він описує звучання оркестру, яке викликає почуття урочистої радості: «Трубы, органы, кимвалы звяцяху, сердца зрителей в радость возбуждаху...» [50, с. 55].

У книзі «Жезл правления, утверждения, наказания и казнения», виданій від імені православного собору 1666 року, Симеон Полоцький захищає партесний спів від старообрядців, які звинувачували цей вид багатоголосся в еретичній, на їхню думку, схожості зі звучанням органа: «Знаємо Вашу відповідь, що говорите так з приводу органного співу. Але будьте розумними, глупці. Чи ж наш давній спів не подібний до органного? Істинно подібний! Бо знаєте, як в органах є відмінність між поданими голосами, так само багато дітей або мужів, що співають, природно творять різноманітність голосів... А якщо такий спів відкинемо, що має подібність до органів, тоді ми повинні відкинути всякий спів, оскільки всякий спів і голоси можна грати на органі...» [19, с. 104].

Документи і матеріали XVII–XVIII ст. підтверджують той факт, що, незважаючи на заборону органної музики у відправах православної церкви, орган (поряд з іншими інструментами) дістав велике поширення у світському музичному побуті. Водночас він використовується як необхідний навчальний інструмент для підготовки професійних музикантів (регентів, співаків, композиторів). Відомо, що на весіллі з дочкою молдавського господаря В. Лупула Розандою (1652) син Богдана Хмельницького Тиміш приїхав з власною інструментальною капелюю, до якої входили органіст, віолончеліст, три скрипалі і бубенщик [32, с. 503].

У переліку майна гетьмана Івана Самойловича поряд з литаврами та семиструнною бандурою згадуються також орган, клавикорд та клавіцимбали: «Арганы в ящике, ящик красной, окован железом, мерою арганы в длину аршина полуяпта вершка, поперег 9 вершков. Цимбалы немецкие, ящик черный, длиною аршина полудесята вершка, шириною в концах аршина с четвертью... Клевикорды, ящик черный, мерою в длину аршина пяти верш., в ширину поларшина...» [55, с. 1161].

Імовірно, що в родині І. Самойловича були виконавці на органі та клавикорді. Так, у переліку майна сина гетьмана Григорія Самойловича також знаходимо «одны органы» та «четвери клевиорды» [55, с. 1202].

Описуючи усунення І. Самойловича з гетьманства у 1687 р., літописець передрікає, що колишнього гетьмана чекає «вмісто музики позитивов — плач щоденний и нареканя на свое глупство пихи, вмісто усіх роскошей панских — вічная неволя» [40, с. 145].

Орган та інші клавішні інструменти вимагали систематичного догляду, ремонту, настроювання. Безперечно, існували й майстри з ремонту музичних інструментів. Про одного з таких фахівців згадано в указі Петра I за 1699 рік: «...Арганы отданы починить черкашенину<sup>26</sup> Саве Григорьеву. А по договору доведетца дать ему на сундук двадцать алтын, на мехи шесть рублей, всего двадцать один рубль двадцать алтын» [54, с. 98].

Вартість клавішних інструментів у польських злотих можна приблизно встановити з інвентарних списків, що збереглися в архівах Львова. Так, у перелік майна судді Станіслава Йозефовича (1667 р.) вписано клавіцимбали за 50 злотих і клавикорд за 16 злотих, серед речей львівської міщанки Сечкевичової (1669 р.) згадано позитив вартістю 300 злотих та клавикорди вартістю 15 злотих [37, с. 3].

Окремо слід зупинитися на термінах «клавіцимбали» і «цимбали», які часто зустрічаються в документах XVII–XVIII ст. Безперечно, що, на відміну від клавикорда, терміном «клавіцимбали» позначався клавесин. Щодо терміна «цимбали», то

<sup>26</sup> Черкашинами, або черкасами, починаючи з XVI ст., називали в Росії українських козаків. Пізніше (в другій половині XVII ст.) ця назва поширилася взагалі на всіх українців [26, с. 119].

можна цілком погодитися з висновком Л. Ройзмана, який переконливо довів, що в XVII ст. цим терміном могли позначатися як клавішно-струнні інструменти типу клавесина, так і цимбали в сучасному значенні цього слова, а отже, цимбалістами називали як виконавців на цимбалах, так і виконавців на струнно-клавішних інструментах [54, с. 53–55]. Цікаво, що в українській жартівливій пісні «Ой учинив вороб'юх» орган і цимбали згадуються поряд, а персонажами виступають «бусел арганістий, а крук цимбалістий». В іншій пісні — «Ой на гороньці» — співається про те, як «гнали вірм'яни на золоті цимбали»<sup>27</sup> [57, с. 54]. Цілком можливо, що серед вірменів, багато представників яких належало до заможного міщанства та купецтва, була поширена гра саме на клавішних «цимбалах», привезених в Україну з-за кордону, зокрема з Італії або Німеччини.

Увагу привергає й особа цимбаліста Грицька Ілляшенка-Макушенка, призначеного Богданом Хмельницьким цехмістером усіх музикантів на Задніпрів'ї. В гетьманському універсалі від 27 вересня 1652 р. сказано: «... Я даю владзу Грицькові Макушенку, цимбалісту, абись в межи вами (тобто музикантами. — М. С.) вшелякою порядок справовал, а непослушного позволюю скарать, прето абисте оного во всем послушни били, яко мні самому» [20, с. 275].

Богдан Хмельницький дістав блискучу освіту, знав кілька мов, був людиною прогресивних поглядів і, безперечно, схвально ставився до інструментальної музики; Універсал показав, якого важливого значення надавав гетьман справі організації музикантів-інструменталістів. Звертаючись до всіх музик «на Заднепру», Б. Хмельницький наголошує на своїй особистій зацікавленості в покращанні справ музичного цеху: «Жебим я сам могл вшелякую пересторогу межи вами учинить», — і підписується: «Богдан Хмельницький, рука власная».

Тільки враховуючи цей важливий документ, враховуючи особисте ставлення Б. Хмельницького до інструментальної музики, беззаперечний авторитет гетьмана в Україні в 50-ті роки XVII ст., можна пояснити унікальні випадки використання органа в православній церковній службі влітку 1654 р. під час урочистої зустрічі антиохійського патріарха Макарія в Умані та в Маньківка (тепер Черкаської обл.). Описуючи відвідини Макарієм Умані, його син Павло Алепський, що супроводжував патріарха, наводить цікаві подробиці церковної служби: «Нас привели в величественную высокую церковь с железным куполом красивого зеленого цвета. Ее серебряные лампы со свечами многочисленны. Над нарфехом красивая звонница. В нем есть высокая решетка, обращенная к хоросу; за нею стоят певчие и поют по своим нотным книгам с органом...» [53, с. 32]. Через кілька днів Павло Алепський відзначив, що під час літургії в церкві «непременно читают с пением псалмы Давида и прокимен со стихирами..., также при чтении евангелия, «Слава тебе, Господи, слава Тебе», как в начале, так и в конце поют с органом» [53, с. 23]. Ще раз згадується орган під час відвідин патріархом Маньківки: «На обоих клиросах есть места, где стоят священники и певчие: они остались со времен ляхов... Над большим нарфехом есть места с решетками, выходящими на хорос; там стоят певчие и поют с органом» [53, с. 27].

Незважаючи на чітко зафіксовані сучасником факти, інерція традиційного уявлення про абсолютну неможливість використання органа в православній церкві була настільки сильною, що навіть такі видатні дослідники, як А. Преображенський та Т. Ліванова, стали на шлях їх заперечення. Так, Т. Ліванова у своїх «Нарисах і матеріалах з історії російської музичної культури» стверджує, що Павло Алепський слухав спів під акомпанемент органа не в православній, а в уніатській церкві [39, с. 78]. А. Преображенський взагалі піддає сумніву можливість описаних Павлом Алепським подій: «По крайней мере нет достоверных известий об употреблении в храмах южной Руси органов, потому что не приходится считать таковыми свидетельства, напр., Павла Алепского, оставленные в его описании путешествия через Малороссию с патр. Антиохийским Макарием, что будто бы во время службы «за решеткой стоят певчие и поют по своим нотным книгам с органом» (так было в Умани, Маньковка и др.)» [52, с. 196].

На нашу думку, сумніви А. Преображенського щодо достовірності фактологічного матеріалу, викладеного Павлом Алепським, не мають під собою достатніх

<sup>27</sup> ЦНБ В.І. Вернадського НАН України, відділ рукописів, шифр ДА 824-1/2930. Збірка пісень, 50. Про це джерело люб'язно повідомила Т.П. Булат.

підстав. По-перше, «Подорож антіохійського патріарха Макарія...» є цінним джерелознавчим документом, яким уже десятки років користуються вчені-історики і достовірність якого неодноразово підтверджувалася фахівцями з різних галузей знань. По-друге, слід звернути особливу увагу на свідчення самого Павла Алеппського, який, ніби передбачаючи недовіру до викладених ним фактів і подій, підкреслює, що «сведения о Хмеле и казаках, кои мы передали подробно, старательно и в точном изложении, после многих расспросов и проверки, я собрал с трудом и утомлением, удостоверясь в их правдивости. Сколько ночей я просиживал над записыванием, не заботясь об отдыхе!» [53, с. 36].

Твердження Т. Ліванової про те, що Павло Алеппський відвідав і описав (в Умані і Маньківці) не православну, а уніатську церковну службу, також здається нам помилковим. По-перше, на всій території, що контролювалася козацьким військом та урядом Б. Хмельницького в 1654 р., уніатів було вигнано з тимчасово захоплених ними (за підтримки польської адміністрації та єзуїтів) православних храмів. По-друге, Павло Алеппський підкреслював, що «в країні козаків» існує тільки православна віра: «О какой это благословенный народ! И какая благословенная страна! Великое достоинство ее в том, что нет в ней совершенно ни одного чужого иной веры, а только чисто православные, верные и набожные. Какая ревность, свойственная святой душе и чистой вере, поистине православной!» [53, с. 27]. До уніатів Павло Алеппський ставить як до ворогів православної віри, як до жорстоких руйнівників церкви Св. Софії в Києві: «... Ее разрушили гуньяты (униаты), т. е. русские последователи папы: они выломали все плиты ее пола и мозаику и поместили в своих церквах» [53, с. 68]. Як бачимо, Павло Алеппський був людиною досить обізнаною з релігійною ситуацією, що склалася на Україні в середині XVII ст., і добре знав як ворогів, так і прихильників православ'я, одним з визначних діячів якого був він сам. Отже, відвідини Павлом Алеппським і патріархом Макарієм уніатської церкви були в 1654 р. просто неможливими. Щодо зауваження Павла Алеппського про те, що в Умані півчч залишилися «со времен ляхов», то факти добровільного або примусового переходу співаків з православної церкви до католицького костюлу і навпаки мали місце і в XVII, і в XVIII ст. Так, прагнучи силою відібрати співаків луцького православного братства для потреб єзуїтської колегії, в жовтні 1627 р. луцькі єзуїти влаштували збройний напад студентів колегії на братську школу, шпиталь і монастир [25, с. 50]. Березанський співак і регент Ілля Турчанівський в «Автобіографії» (початок XVIII ст.) описує випадок, коли його (православного) примушували співати в домініканському костюлі: «... Просили губернатора, чтоб мне на их праздники приходит в кляштор доминиканский до органов и с певчими своими спевать» [59, с. 384]. Нема нічого дивного в тому, що і професійні півчч, які за польської влади співали під орган у католицьких костюлах, після звільненні Маньківки військом Б. Хмельницького перейшли працювати до православної церкви.

Зважаючи на прихильне ставлення Б. Хмельницького до інструментальної музики, на його бажання (з політичних міркувань) влаштувати якомога урочистішу зустріч антіохійському патріарху, можна припустити, що саме гетьман і санкціонував використання органа в православній церкві під час перебування Макарія в Умані та Маньківці.

Високий авторитет українських гетьманів у галузі церковної музики підтверджує і лист (1685) московського патріарха Іоакіма до смоленського митрополита: «А в нынешнее время и в черкаских городах (тобто українських. — М. С.) яко не сличное ко умствованию и благополучию, твое пение не токмо кто иной, но и гетьман заказал пения и согласиен тем пети в этой стране всюду» [43, с. 160].

Заборона використання «бездушних» органів у відправах православної церкви (винятки, які ми щойно розглянули, тільки підтверджують правило), безперечно, негативно вплинула на подальший розвиток інструментальної, і зокрема клавірної, музики на Україні. В умовах, коли церква для професійних музикантів була важливим центром художньо-творчих шукань<sup>28</sup> [21, с. 38] і одним з основних джерел матеріального забезпечення, вилучення зі сфери церковної музики органа фактично обмежило використання клавіру рамками побутового музикування та педагогічної

<sup>28</sup> Так, Н. Герасимова-Персидська відзначає, що в той час «... мистецтво для широкої аудиторії могло розраховувати тільки на церкву, бо ще не виробились форми світського використання музики в масових масштабах» [11, с. 143].

практики. Однак, незважаючи на несприятливі умови, клавирне мистецтво в Україні продовжувало існувати й відігравало значну роль у розвитку як інструментальної, так і вокальної музики (зокрема, партесного багатоголосого співу).

У видатній пам'ятці вітчизняної музичної культури XVII ст. «Граматиці музикальній» Миколи Дилецького (бл. 1630 — бл. 1690) підкреслюється значення органа як найважливішого навчального інструмента в процесі підготовки професійних музикантів. У кількох (далеко не ідентичних) редакціях «Граматики» ми знаходимо поради щодо використання органа для пояснення енгармонізму різних за назвами звуків, виконання на клавірних інструментах мордентів і трелей<sup>29</sup>, створення інструментальних п'єс («фантазій атексталис», танців) тощо. Якщо учень не вміє грати на інструменті і не розуміє викладеного матеріалу, М. Дилецький радить йому використовувати досвід органістів: «Когда не граеш на нюм, питайся біглих (тобто вправних. — М. С.) органіст»<sup>30</sup> [19, с. 59]. В іншому місці М. Дилецький зазначає: «Питаешся мене, чи може добре кто компоновать ноти, не вмючи грати на інструменті? Отповідаю: виборне може, едно ж не досконале» [19, с. 65]. В одній з редакцій «Граматики» (рукопис 1681 р.) необхідність для майбутнього композитора оволодіння органом мистецтвом постулюється М. Дилецьким у ще більш категоричній формі: «Аще хочети... быти мусикии строителем, подобает ти всегда к ней имети прилежание и обучение играний на органех» [18, с. 133].

Посилається М. Дилецький на орган і для конкретного пояснення деяких правил композиції хороших творів: «И сие есть способствие благое во творении пения, когда Бас повторяюще пение тожде в тактах или в полтактах, прочии же гласы четвертками концентрирующися или все вкупе поют, бас же содержит основание. И сие правило есть органное, иже именуется партитура»<sup>31</sup> [17, с. 305].

Хоч «Граматику» було написано як підручник з партесної композиції, М. Дилецький радить користуватися нею і для оволодіння інструментальними формами й жанрами. В редакції 1681 р. є параграф «О органах, или о играниях мусикийских», у якому автор прямо викладає цю думку [17, с. 599].

Безперечно, М. Дилецький професійно володів органом, був практиком і пропагандистом клавирного мистецтва. Для нього орган — це і невичерпне джерело музичних знань, і «мати всякої незвичайної музики» [17, с. 317], і перший за значенням музичний інструмент.

В «Конклюдії» (тобто заключній частині) однієї з редакцій «Граматики» (рукопис 1723 р.) М. Дилецький після всіх додаткових роз'яснень і порад пише, що врешті-решт «dabit interpretationem organum», тобто «дасть пояснення орган» [19, с. 84].

Судячи з тексту «Граматики», можна припустити, що М. Дилецький був автором не лише вокально-хорових, а й інструментальних творів. Так, він дає поради учням щодо запису (поряд з вокальними) інструментальних композицій [17, с. 397]. На конкретному прикладі М. Дилецький показує, як створюється контрапункт до танцювальної мелодії:<sup>32</sup> «Пісні і танці можуть покладатися през яку-небудь асценцію албо дисценсію... (подано нотний приклад. — М. С.). Той танець в другий раз іли в другой части през дисценсію квінтальную, что латво зрозуміеш, когда баса под другую часть подложиш так (подано ще один нотний приклад. — М. С.)».

Таким чином, виникала інструментальна п'єса, що могла виконуватись<sup>33</sup> як на клавирі, так і ансамблем (дуетом) духових або струнних інструментів (наприклад поширеним тоді ансамблем скрипки і баса).

Принцип обробки, продемонстрований М. Дилецьким (створення нижнього го-

<sup>29</sup> «Мордент же игран бываает на органе, взямающе перстами двома нижней, трел же взимается на органе двома перстами вышей. И сего ради разнствие имат трель от мордента» [17, с. 302].

<sup>30</sup> Сама постановка питання про можливість звернення за порадою до досвідчених органістів свідчить про наявність на Україні значної кількості музикантів, що володіли цим інструментом.

<sup>31</sup> Мається на увазі партія генерал-баса, яка часто виконувалась на органі [17, с. 629].

<sup>32</sup> Деякі дослідники відзначають появу в мелодії партесних творів М. Дилецького пісенно-танцювального елемента [11, с. 159].

<sup>33</sup> Дослідники збірника, польські музикознавці Ежи Голос та Ян Стеншевський, вважають, що цей рукопис (до речі, знайдений в обкладинці уніатського «Службника») в XVII ст. належав київському уніатському митрополиту Кіпріану Жоховському [61, XIII].



лосу як контрапункту до мелодії пісні або танцю), був на той час досить відомим, про що свідчать більшість п'єс з нещодавно знайденого рукописного збірника XVII ст., який зберігається в Бібліотеці Ягеллонській у Кракові під шифром 127/256.

У цьому анонімному нотному збірнику, що був упорядкований, очевидно, в Україні в середині XVII ст., міститься більше двохсот музичних творів, значна частина яких призначалася для виконання на клавішних інструментах. В основному це клавішні перекладення танців, духовних та світських кантів, арій та популярних на той час пісень. Більшість творів збірника — нескладні за фактурою двоголосі п'єси, що, безперечно, призначалися для домашнього музикування й використовувалися з педагогічною метою<sup>34</sup>.

Репертуар збірника допомагає уявити музичні смаки й уподобання дрібношляхетського та міщанського середовища того часу, атмосферу побутового музикування. Звертають на себе увагу твори, інтонаційним джерелом яких був український мелос, народні пісні й танці. Так, п'єса № 50 інтонаційно близька до стародавньої української веснянки «Благослови, мати», початок другого чотиритакту п'єси № 77 ідентичний заспіву народної пісні «Дівка в снігах стояла», а мелодія п'єси № 142 збігається з інтонаціями української пісні «Дівчина кохана».

Стабільність багатьох елементів українського музичного фольклору протягом сторіч, безперечно, допомагає у справі ретроспективного дослідження української музики, полегшує атрибуцію й аналіз музичних творів минулого. Досить порівняти п'єсу № 178 з популярною і сьогодні українською народною піснею «Серед села дичка» — це зіставлення не тільки підтверджує генетичний зв'язок між двома творами, а й красномовно свідчить про стабільність існування протягом понад 300 рр. суттєвих елементів мелодики, ритму і ладу, характерних саме для української музики.

Досліджуючи п'єсу № 80 (без назви), польський музикознавець З. Стеншевська переконливо довела її походження від танцю «Козачок», зафіксованого близько 1621 р. в табулатурі італійського лютніста Сантіно Гарсія да Парма<sup>35</sup>. Сучасний німецький музикознавець К.-П. Кох виявив варіанти цього танцю також у лейпцизькому анонімному виданні «Amotnitatum musicalium hortulus» за 1622 р. та в кенігсберзькому манускрипті Я. Штобеуса 1640 р. [35, 159–161].

Слід зазначити, що всі вищезгадані п'єси з рукопису 127/56 Краківської Ягеллонської бібліотеки характеризуються якісним голосоведенням, інтонаційною близькістю до народнопісенних джерел, зручною для клавірного виконання фактурою. Поряд з рисами модальної гармонії, заснованої на народних ладах, у цих творах простежується зародження елементів тонального мислення, яке поступово викристалізовується в музичній практиці XVII ст.

Із зарубіжних табулатур XVII ст. до нас дійшли записи багатьох українських танців, зафіксованих на той час у країнах Західної Європи. В основному це «козаки», «козачки», «козацькі танці», поширення яких зумовлювалося не лише якістю самих творів, а й популярністю українського козацтва, яке героїчно боролось проти турецьких завойовників, що загрожували народам як Східної, так і Західної Європи.

У клавірній табулатурі (1640 р.), яка зберігається в Інституті мистецтвознавства Словацької академії наук у Братиславі, міститься твір під назвою «Chorea kozacku» («Козацький танець») [13], записаний буквеною нотацією<sup>36</sup>.

Висока художня досконалість і своєрідність цього танцю відзначалася багатьма дослідниками [51, с. 37]. На українське походження танцю вказує не тільки його назва, ладова специфіка і типова для «козачків» структура (:a+v): (с+v:), а й інтонаційна схожість з пізнішими народними мелодіями, зокрема з відомою піснею «Гаю, гаю».

Іноді українські мелодії записувалися під назвою «Poolsche dantz» («Польські танці»), і тільки після інтонаційного аналізу й порівняння різних джерел можна було виявити їх дійсне походження [35, с. 163]. У зв'язку з цим варто звернути увагу на значне поширення в польському суспільстві XVII ст. українських пісень і тан-

<sup>34</sup> Винятком є органна фантазія Петра Желеховського, що вимагала від виконавця досить високої майстерності, досконалого володіння інструментом [61, 31–32].

<sup>35</sup> Як гадають польські дослідники, «Козачок» був включений до тієї табулатури Станіславом Казиміром Рудомініном Дусяцьким, що навчався в Болоньї у 20-х роках XVII ст. [61, XXIV, табл. XII].

<sup>36</sup> Система запису, застосована в табулатурі, належить лейпцизькому кантору й органісту Е. Амербаху (1530–1597) [60, с. 128].

ців, про що свідчать не лише музичні, а й літературні джерела. В польських виданнях того часу знаходимо цілий ряд українських пісень, що взагалі були першими надрукованими зразками цього жанру українського фольклору. Серед них — відома пісня про козака Плахту й Кулину<sup>37</sup>, пісні «Да зрівняй, Боже, гори, долини рівненько», «Да біда ж моя, да немалая», «Ой як ми тяженько, ой як ми нудненько»<sup>38</sup>.

Дослідник українсько-польських культурних взаємин Р. Кирчів у статті «Український фольклор у старопольській літературі», звертаючи увагу на факти використання польськими авторами таких компонентів українських пісень, як мелодія, ритміка, художньо-композиційні прийоми, зокрема відзначає, що дуже багато наслідувань мала пісня про козака і Кулину, яку в Польщі називали просто «Козачок», «Козаченько», «Концерт о козаченьку». На мелодію цієї пісні був написаний навіть твір релігійного змісту «Kozaczek duchowny na dwa chory: anielski i diabelski» («Духовний козачок на два хори: ангельський і диявольський»), надрукований у 1618 р. [27, с. 327].

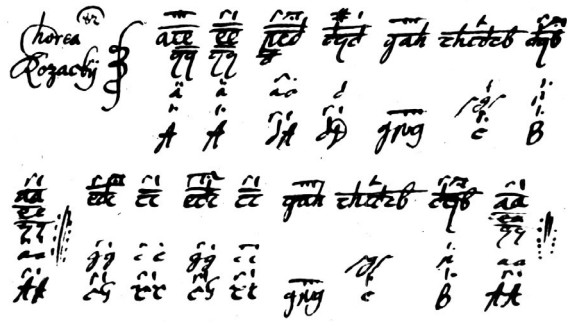
Використання мелодій популярних українських пісень і танців спостерігалось в Польщі й пізніше. Так, у книжці 1704 р. є вказівка на те, що побожна католицька пісня «Witaj ranie» повинна виконуватися «на нуту» «Kozaka» [27, с. 331]. Широко впроваджувалися інтонації українських пісень і танців і в інструментальну музику композиторів XVI–XVII ст. Так, у львівській табулатурі для лютні кінця XVI ст. знаходимо твір під назвою «Rochalfazo», інтонації якого збігаються з першою половиною пісні «Ой лопнув обруч» [31, с. 108].

У гданській книжці табулатур для лютні (1650 р.), втраченій під час Другої світової війни, було записано два українські танці під назвою «Balletto Ruteno», тобто «Русинський балет» [35, с. 161]. Відомий танець з характерною назвою «Вирваний» з лютневої табулатури XVII ст., мелодія якого, на думку Р. Грубера, близька до розспівної української пісні [16, с. 406].

Безперечно, цей чудовий твір міг з успіхом виконуватися не лише на лютні, а й на клавішних інструментах. Для конкретизації думки Р. Грубера цікаво порівняти початок цього танцю з мелодією відомої української пісні «Ой не ходи, Грицю», що також виникла в XVII ст.

Повертаючись до розгляду рукопису 127/56 з Ягеллонської бібліотеки, слід звернути увагу на наявність у цьому збірнику фрагментів музичних церковних творів [61, 86–90, 93], текст до яких написаний церковнослов'янською мовою, а цифровка в басовій вокальній партії вказує на необхідність інструментального супроводу, що найчастіше виконувався на органі.

Ми цілком поділяємо концепцію Є. Голоса та Я. Стеншевського, які трактують ці фрагменти як важливе свідчення впровадження інструментальної, і зокрема органної, музики до уніатського церковного обряду<sup>39</sup>. Згадаймо, що власником цього збірника був київський уніатський митрополит К. Жоховський. Як відомо, орган (не без впливу католицької обрядовості) використовувався в уніатській церкві протягом XVII — початку XIX ст.<sup>40</sup> Так, у кінці XVIII ст. «у Львові українські єпископи



«Козацький танець»

з клавірної табулатури середини XVII ст.

<sup>37</sup> Текст цього твору повністю опублікований у сучасній антології «Українська балада» (К., 1964, с. 59–63).

<sup>38</sup> Слід також згадати запис 68-ми українських пісень у рукописній збірці Чарторийських з XVII ст. [27, с. 327].

<sup>39</sup> Такої ж думки дотримується й Н. Герасимова-Персидська [11, с. 9].

<sup>40</sup> Аналогічна тенденція простежується і в церковній музиці вірменських колоній, що існували на території України в XVI–XIX ст. У дослідженні В. Григоряна «Історія вірменських колоній України та Польщі» підкреслюється, що після прийняття верхівкою вірменського братства рі-

утримували капелу, члени якої, крім двірських розваг, ще в Свято-Георгіївській церкві грали на інструментах разом з голосами під час урочистих служб» [8, с. 187]. Навіть на початку XIX ст. в уніатській церкві в Перемишлі «музика Радилович грав на органах разом з іншими інструментами й молитвами урочисту службу божу» [8, с. 188]. На жаль, ми не можемо назвати імен інших українських органістів, що працювали в уніатських церквах, проаналізувати твори, які вони виконували<sup>41</sup>.

Підсумовуючи шлях розвитку українського клавірного мистецтва протягом XVI–XVII ст., слід відзначити, що, незважаючи на несприятливі умови, клавір відіграв досить значну роль у музичному житті України, сприяв збагаченню музичної культури, професіоналізації інструментального і вокально-хорового мистецтва, підготовці композиторських і виконавських кадрів, активізації музично-теоретичних досліджень. Від самого початку свого існування клавірне мистецтво України було тісно пов'язане з фольклором, з традиціями народного музикування, сприяло розвитку ренесансних, світських тенденцій в українській музичній культурі. Водночас клавірне мистецтво України розвивалось у безпосередньому контакті з клавірним мистецтвом Росії, Польщі, Німеччини, Італії, інших європейських країн. Не перебільшуючи значення клавірної музики в музичному житті України XVI–XVII ст. (у порівнянні з іншими видами музичного мистецтва, особливо вокально-хоровим, її роль була другорядною), не слід, однак, ігнорувати факт її існування на даному історичному етапі, тим більше що зародження клавірного мистецтва в Україні було зумовлене прогресивними тенденціями розвитку української музичної культури в цілому й відповідало вимогам тогочасного українського суспільства.

1. Бевзо О. А. Львівський літопис і Острозький літописець. — К., 1971.
2. Біля райських воріт. — Ужгород, 1980.
3. Буш В. В. Памятники старинного русского воспитания. — Петроград, 1918.
4. Бэлаз И. Ф. История польской музыкальной культуры. — М., 1954. — Т. 1.
5. Величковський І. Твори. — К., 1972.
6. Висоцький С. О. Про що розповіли давні стіни. — К., 1978.
7. Вишенський І. Вибрані твори. — К., 1972.
8. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. — К., 1971. — Вип. 6.
9. Высоцкий С. А., Тоцкая М. Ф. Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Культура и искусство Древней Руси: Сб. статей в честь профессора М. К. Каргера. — Л., 1967.
10. Гаген Л. Реставрация расписного каменного саркофага I в. // Сообщения Государственно-го ордена Ленина Эрмитажа. — Л., 1980. — Вип. XIV.
11. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. — К., 1978.
12. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. — М., 1957. — Кн. 2.
13. Гордійчук М. М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство. — К., 1971. — Вип. 6.
14. Григорян В. Р. История армянских колоний Украины и Польши (армяне в Подолии). — Ереван, 1980.
15. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. — М., 1960. — Ч. 1.
16. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. — М., 1959. — Т. 2, ч. 2.
17. Дилецкий Николай. Идея грамматики мусикийской / Публік., пер., исслед. и коммент. В. Протопопова. — М., 1979.

*шення про унію з католицькою церквою на вірменському церковному соборі (1691), «созванном стараниями архиепископа Вардана Унаняна, было решено, что богослужение в армянских церквах будет проводится по латыни... Священники, получившие образование в Польше, вносили в церковную музыку больше латинских и польских элементов...» [14, с. 246].*

*Відтоді у вірменській церковній службі почав використовуватися й орган. Документально підтверджується наявність органа у вірменських церквах Золочева, Кам'янець, Могильова-Подільського. З грамоти Якова Собеського за 1727 р. видно, що платня золочівському органісту (60 флоринів на рік) видавалась за рахунок Собеських з прибутків митниці. Щодо могилівського органіста, то його утримання було покладено на вірменське братство [14, 246–247].*

<sup>41</sup> Доля багатьох талановитих українських інструменталістів до сьогодні залишається невідомою, і лише окремі повідомлення у спеціальній літературі дозволяють бодай частково заповнити цю прогалину в історії старовинної української музики.

*В польських архівних джерелах згадуються органісти XVII ст. Павло з Канева (помер 1648 р.), А. Рогачевський [62, с. 96] та Бозарський [31, с. 103], інструменталіст Василь Малишко, що працював у Кракові в першій половині XVIII ст., та «роксоланус» Я. Щуровський (1718–1773), який походив з Червоної Русі і вважався визначним композитором і органістом [4, с. 325].*

18. Дилецкий Н. Мусикийская грамматика. — 1910.
19. Дилецкий Микола. Граматика музикальна / Підготовка до видання О. С. Цалай-Якименко. — К., 1970.
20. Документи Богдана Хмельницького. — К., 1961.
21. Друскин М. С. Йоганн Себастьян Бах. — Л., 1982.
22. Друскин М. С. Клавірна музика. — Л., 1960.
23. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. — К., 1978.
24. Інструментальна музика / Упор., вступ. стаття та прим. А. І. Гуменюка. — К., 1972.
25. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. // Українське музикознавство. — К., 1971. — Вип. 6.
26. Історія Української РСР. — К., 1979. — Т. 1, кн. 2.
27. Кирчів Р. Ф. Український фольклор у старопольській літературі // Славістичний збірник. — К., 1963.
28. Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 рр. її існування. — К., 1971.
29. Колесса Ф. М. Улюблені пісні Івана Франка. — К., 1966.
30. Колядки та щедрівки. — К., 1965.
31. Корній Л. До питання про українсько-польські музичні зв'язки. XVI–XVII ст. // Українське музикознавство. — К., 1971. — Вип. 6.
32. Костомаров Н. И. Собр. соч. — СПб., 1904. — Кн. 4, т. IX–XI: Историческая монография и исследования.
33. Костюковец Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии. — Минск, 1975.
34. Котляревський І. П. Енеїда. — К., 1969.
35. Кох К.-П. Із спостережень над східнослов'янськими та середньоевропейськими музично-фольклорними зв'язками у XVI–XIX ст. // Українське музикознавство. — К., 1979. — Вип. 14.
36. Крекотень В. І. Оповідання Антонія Радивиловського. — К., 1983.
37. Кривонос Н. П. До історії музичних інструментів у Львові в XVII ст.: Рукопис / Зберігається в архіві М. Степаненка.
38. Лексикон латинський Є. Славинецького та А. Корецького-Сатановського / Підготував до видання В. В. Німчук. — К., 1973.
39. Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. — М., 1938.
40. Літопис Самовидця / Видання підготував Я. І. Дзира. — К., 1971.
41. Любимов Л. Д. Искусство древней Руси. — М., 1981.
42. Мазепа Л. З. Музичне братство у Львові в XVI–XVII ст.: Рукопис / Зберігається в архіві М. Степаненка.
43. Музыкальная эстетика России XI–XVIII вв. / Сост. текстов, пер. и общая вступ. статья А. И. Рогова. — М., 1973.
44. Музична естетика західноєвропейського середньовіччя / Упоряд. і вступ. стаття В. П. Шестакова). — К., 1976.
45. Народні пісні в записах Івана Франка. — К., 1981.
46. Народні пісні в записах Маркіяна Шашкевича. — К., 1973.
47. Памятники литературы древней Руси XI — начала XII века. — М., 1978.
48. Памятники литературы древней Руси. XII век. — М., 1980.
49. Питання класичної філології. — Львів, 1961. — Вип. 2.
50. Полоцкий Симеон. Избр. соч. — М., 1953.
51. Правдук О. А. Українська музична фольклористика. — К., 1978.
52. Прображенский А. Латинская ересь в русском пении XVII в. // Орфей: Книга о музыке. — Петербург, 1922. — Кн. 1.
53. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. — М., 1897. — Вип. 2.
54. Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. — М., 1979.
55. Русская историческая библиотека, издаваемая археографическою комиссиею. — СПб., 1884. — Т. 8.
56. Симокатта Феодиллакт. История. — М., 1957.
57. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. — К., 1971.
58. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських. — К., 1978.
59. Хрестоматія давньої української літератури (доба феодалізму) / Упоряд. О. І. Білецький. — К., 1949.
60. Burlas-Fiser-Horejs. Hudba na Slovensku v XVII storoci. — Bratislava, 1954.
61. Muzyczne silva rerum z XVII wieku. — Warszawa, 1970.
62. Słownik muzyków polskich. — Warszawa, 1967. — Т. 2.