

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Ю. А. РУДЧУК

**ДУХОВА МУЗИКА В УКРАЇНІ
(XVIII – XIX ст.)**

історико-музикознавче дослідження

М О Н О Г Р А Ф І Я

Київ – 2006

УДК 788(477)(09)+008(477)(09)

ББК 85.315.3

Р-83

Рудчук Ю.А. Духова музика в Україні (XVII – XIX ст.): історико-музикознавче дослідження: Монографія. – К.: ДАКККиМ, 2006. – 228 с.

У монографії досліджено еволюцію духового інструментарію від первісного ладу до кінця XIX ст., умови розвитку виконавства на духових інструментах XVIII – XIX століть в Україні, розвиток його виробництва та шляхи вдосконалення; здійснено аналіз репертуару духового виконавства XVIII – XIX століть та оцінено його значення для розвитку мистецтва гри на духових інструментах; досліджено зв'язки українського духового мистецтва із західноєвропейським.

Результати цього дослідження можуть бути використані музикознавцями, істориками та студентами у навчальних курсах при викладанні мистецьких та культурологічних дисциплін у середніх та вищих спеціальних навчальних закладах культури і мистецтв України.

Пропоновану монографію можуть використовувати усі бажаючі, хто цікавиться виконавством на духових інструментах та історією української музики.

Рецензенти:

Шульгіна В.Д. – доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музикології ДАКККиМ;

Муха А.І. – доктор мистецтвознавства, професор
провід. наук. співроб. відділу музикознавства Інституту МФЕ
ім. М.Т. Рильського НАН України

*Друкується за рішенням вченої ради
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ISBN 966-8683-47-1

© Рудчук Ю. А., 2006

© Державна академія керівних
кадрів культури і мистецтв, 2006

З М І С Т

В С Т У П	4
РОЗДІЛ І. ДИНАМІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ ДУХОВОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ XVIII – XIX СТ.	8
1.1. До історії генези та вдосконалення духового інструментарію на теренах України	8
1.2. Музикування на духових інструментах у громадському побуті	58
1.3. Тенденції функціонування духових капел у панських маєтках	72
1.4. Діяльність виконавців на духових інструментах у музичних цехах	92
1.5. Вплив релігійно-естетичного феномену на підвищення загально-музичної культури	100
1.6. Світська галузь музичної культури як фактор поступу професійного виконавства на духових інструментах	105
1.7. Військова музика як об'єкт еволюції гри на духових інструментах	109
РОЗДІЛ ІІ. ДУХОВЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XVIII – XIX СТ.	114
2.1. Формування та функціонування фахового навчання гри на духових інструментах	114
2.2. Духові інструменти в контексті концертної практики музичної культури	137
2.3. Репертуар та інструментальний склад духового виконавства	159
П І С Л Я М О В А	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	175
Д О Д А Т К И	186
Показчик імен	206
Показчик музичних інструментів	214
Кріпацькі оркестри в Україні (таблиця)	216

ВСТУП

Незворотний рух України шляхом незалежності, радикальні зміни, що відбуваються в усіх сферах суспільного життя і людській свідомості, інтенсивний пошук нових векторів формування особистості, її духовного світу і високих моральних якостей зумовлюють ту значну увагу, що приділяється в останнє десятиліття вивченню національної культури, її історичних витоків, особливостей розвитку, культурно-ціннісних надбань.

Музичне мистецтво завжди посідало помітне місце в житті українського народу. Значного розвитку воно досягає у період становлення національної свідомості. XVIII – XIX століття – доба, з якою пов'язане формування національної професійної школи у всіх галузях мистецької діяльності. У цей час значно активізується українське музичне життя, відкриваються нові культурні осередки, братства, товариства і музичні цехи, перші музичні навчальні заклади, які стають центрами музичної просвіти і концертної діяльності. Більшість із них, особливо у Галичині, цілеспрямовано відстоюють національну ідею. Успішно розвиваються різні види і форми виконавства, опановуються художні засади європейського бароко і віденського класицизму, гучно заявляє про себе індивідуальна музична творчість під гаслами романтизму і критичного реалізму.

Духова музика як складова частина української культурної спадщини – яскравий приклад розвитку професійного музичного виконавства. Її вивчення є важливим чинником осмислення культурно-мистецьких процесів, художніх надбань попередніх поколінь, визначення оптимальних шляхів подальшого розвитку в умовах розбудови незалежної Української держави.

Не менш важливою обставиною, що спонукає до розроблення означеної проблеми, є необхідність з'ясувати власне українські здобутки духового виконавства, зокрема сольного, ансамблевого і оркестрового, які були штучно “інтегровані” в музичну культуру Російської імперії у XVIII – XIX століттях.

Історична, культурологічна і музикознавча література досить широко висвітлює питання, пов'язані з духовим мистецтвом. Вагомий внесок у розвиток наукового знання про духову музику зробили

історики – перші дослідники народної творчості у галузі інструментознавства. Певна інформація про українську інструментальну музику міститься у праці німецького дослідника Я. Штеліна “Музыка и балет в России XVIII века”. У ній автор відображує, головним чином, тогочасний стан музичної культури, у контексті якої розглянуті окремі епізоди музичного життя, зокрема функціонування рогової музики на прикладі оркестру К.Розумовського.

Необхідно згадати видатного історика М. Грушевського, який дав загальну характеристику тенденцій, що визначили тогочасний стан музичного життя та перелік форм, в яких існувало музичне виконавство, притаманних народній традиції. Розвиток музичної освіти в Україні розглядається у дослідженнях П. Козицького, Л. Мазепи, Й. Миклашевського, К. Шамаєвої; регіональні особливості становлення національних явищ культури Західної України аналізуються у працях М. Загайкевич, Ф. Колесси. У контексті загальних характеристик культуротворчих процесів окремих питань інструментального виконавства торкаються в своїх дослідженнях М. Гордійчук, М. Грінченко, Л. Корній, Б. Фільц, О. Шреєр-Ткаченко, І. Юдкін-Ріпун; виокремлено систематизація українського музичного інструментарію була здійснена А. Гуменюком, М. Лисенком, Г. Хоткевичем. Закладені ними принципи цілісного дослідження теорії і практики виконавства знайшли своє продовження у працях В. Апатського, Г. Абаджана, К. Мюльберга, І. Якустиді.

Історія розвитку українського виконавства на духових інструментах окреслювалась також частково у вигляді окремих статей М. Гейліг, К. Мюльберга і Е. Дагілайської та ін. Останнім часом розвиток українського музичного духового мистецтва досліджувався в монографіях В. Богданова, П. Круля, В. Посвалюка та К. Мюльберга. Ці дослідження повністю не вичерпали проблем у цій галузі музичного мистецтва України.

У пропонованій монографії обрано свій відмінний напрямок дослідження даної галузі, метою якого є визначення особливостей розвитку духової музики в контексті історико-музикознавчих процесів в Україні у XVIII – XIX століттях. Саме тому автор вважає, що продовження дослідження цієї проблеми доповнить фактичний матеріал, дасть можливість висвітлити невідомі грані та сформулювати нове уявлення.

Отже, аналіз літератури свідчить, що проблематика, пов'язана з розвитком духової музики в Україні, розглядалась виокремлено з різних позицій музичної історіографії або інструментознавства. Недостатня кількість наукових досліджень, присвячених комплексному вивченню духової музики в Україні XVIII – XIX століть як соціально-культурного і художнього явища, зумовила актуальність проблеми.

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей розвитку духової музики в контексті соціокультурних процесів в Україні XVIII – XIX століть.

Для досягнення мети необхідно:

- розглянути особливості музикування на духових інструментах у різних соціальних осередках українського суспільства і визначити через них соціальну динаміку становлення національно характерних ознак виконавської традиції, що формується у межах “українського” ареалу від початку XVIII – впродовж XIX століть;
- охарактеризувати різновиди духового інструментарію у контексті музичної практики розглянутого періоду та виокремити ті тенденції, в яких відбувалося започаткування української духової виконавської школи;
- визначити специфіку механізмів передачі колективного виконавського досвіду на духових інструментах в умовах структуралізації національних інститутів музичної освіти і виховання та професіоналізації форм музичної діяльності;
- уточнити поняття “українська духовна музика” в ракурсі взаємодії міжкультурних виконавських традицій і загальнонаціонального культуротворчого поступу професійного мистецтва в Україні XVIII – XIX століть.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що:

- вперше в українському музикознавстві здійснено комплексне дослідження духової музики в Україні XVIII – XIX століть у діапазоні широкого фактологічного матеріалу, що дало змогу здійснити цілісну оцінку цієї галузі музичної творчості не тільки як художнього, але й як соціокультурного явища;
- визначено провідну роль духового виконавства у розвитку українського музичного життя розглянутого періоду;

- виявлено специфічні ознаки національної традиції у процесах формування професійних форм духового виконавства та передачі накопиченого досвіду підготовки до нього; з'ясовано вплив духового виконавства на розвиток інструментальної музики та музичної педагогіки в Україні XVIII – XIX століть;
- набули подальшого розвитку характеристики творчих взаємозв'язків української духової музики з європейською музикою XVIII – XIX століть на рівні її стильових ознак;
- введено у науковий обіг нові джерельні матеріали, невідомі до цього імена видатних виконавців на духових інструментах, що відіграли істотну роль в музичній культурі України у XVIII – XIX століттях;
- уточнено поняття “українська духовна музика” в категоріях культуротворчої діяльності розглянутого періоду, яке змістовно виявляє себе в таких її важливих чинниках, як духовна виконавська практика (розмаїття оркестрових, сольних і ансамблевих форм аматорського та професійного музикування на духових інструментах), фахове навчання, виробництво духового інструментарію, концертна діяльність і “репертуарна” творчість.

Практичне значення роботи. Результати дослідження можуть бути використані музикознавцями, істориками у навчальних курсах історії української музики, інструментознавства та при викладанні культурологічних дисциплін у вищих і середніх спеціальних навчальних закладах культури і мистецтв; результати дослідження дозволяють також ввести на кафедрах духових інструментів у вищих музичних закладах України нову дисципліну “Історія виконавства на духових інструментах в Україні”; невідомі дотепер для широкого музичного загалу музичні твори, розшукані автором в архівах та поновлені під час роботи над цією працею, можуть доповнити виконавський та педагогічний репертуар.

РОЗДІЛ I

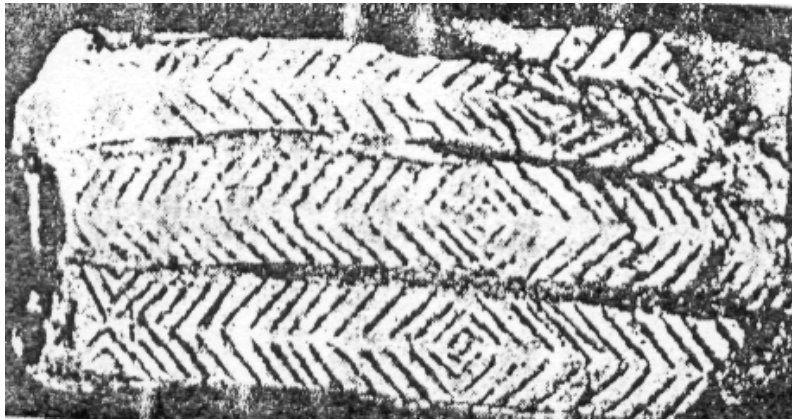
ДИНАМІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ ДУХОВОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ XVIII – XIX СТ.

1.1. До історії генези та вдосконалення духового інструментарію на теренах України

Інструментарій є важливим, а іноді єдиним джерелом свідчень про відносини і взаємовплив різних культур. Відсутність історико-теоретичних досліджень, які дозволили б компактно розглянути процеси розвитку духового інструментарію на теренах України у зазначений період, зумовила актуальність обраної автором теми. Досліджуючи духовий інструментарій далекого минулого, автор намагався виявити істотні аспекти генезису інструментарію, а саме його початок і формування у порівнянні з інструментарієм інших культур, шляхи його розвитку у традиціях народного побуту та національної культури в руслі історичного поступу.

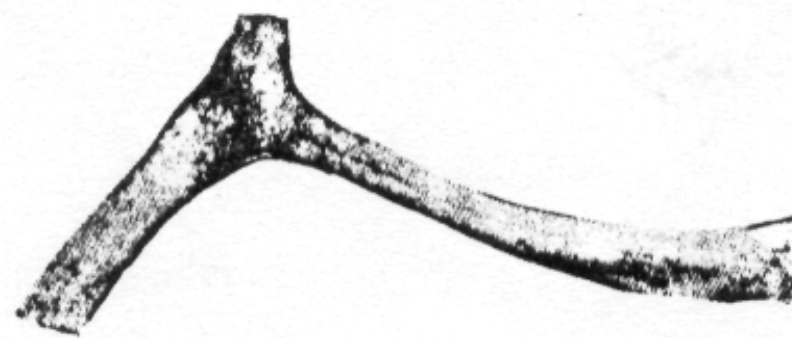
Аналізуючи духовий інструментарій України XVIII – XIX століть, буде доцільним і необхідним кинути погляд у далеку давнину, щоб мати цілісне уявлення про результати розвитку музичних інструментів, їхні музичні властивості та з'ясування їхньої ролі в суспільстві.

Багато тисячоліть тривала еволюція духового інструментарію та музично-виражальних засобів виконавства. Наукові відкриття вчених-археологів дають нам такі дані: під час розкопок первісних поселень людей поблизу села Мізина на Чернігівщині 1954 – 1961 рр. знайдено первісні ударні інструменти (нині вони зберігаються в музеї АН України). Двісті століть тому їх зробили з кісток мамонта люди палеоліту – найдавніші жителі території сучасної України. Пофарбовані в червоний колір, ці вироби нагадували ритуальні речі, оскільки саме такий колір був притаманний їм. Детально вивчивши знахідки, член-кореспондент Академії наук Сергій Бібіков висунув гіпотезу, що це музичні інструменти, виготовлені з різних кісток мамонта (з двох нижніх щелеп, уламків тазової кістки, черепа, двох киянок та бивнів). Був там шумовий браслет із п'яти кістяних пластинок, який звучанням нагадує кастаньєти. Мабуть, завдяки таким браслетам люди палеоліту створювали чітку ритмічність в танцях (мал. 1).



Мал. 1.
Шумовий браслет

Серед знайденого виокремився також молоток із рога північного оленя й лопатки (мал. 2, 3), на якій залишено гребінь, завдяки чому невелика площа від стикування з опорою звучала надзвичайно чисто. Кожен із виробів привертав погляд ще й візерунками геометричної форми (меандр), забарвленими червоною вохрою¹. Отже, знахідки можуть бути свідченням ритуальної ролі музичних інструментів, що є характерним для первісної культури.

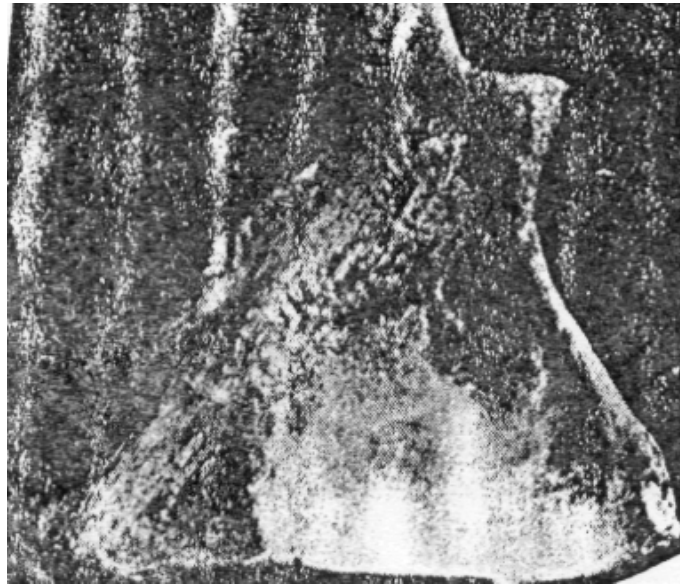


Мал. 2.
Киянка з рогу північного оленя

При дослідженні стегнової кістки вчені звернули увагу на те, що на ній збереглися сліди від багатьох цілеспрямованих ударів на певних ділянках. І чи не для покращення акустичних якостей в губчатому тілі цієї кістки з'явилася додаткова штучна порожнина, що підтверджувала спробу конструювання музичних інструментів та вивчення їх акустики

¹ Вохра – природна мінеральна фарба.

(це чи не є перша спроба вдосконалення інструментів на терені України) (мал. 4).



Мал. 3.
Лопатка мамонта
(використовувалася як ударний інструмент)



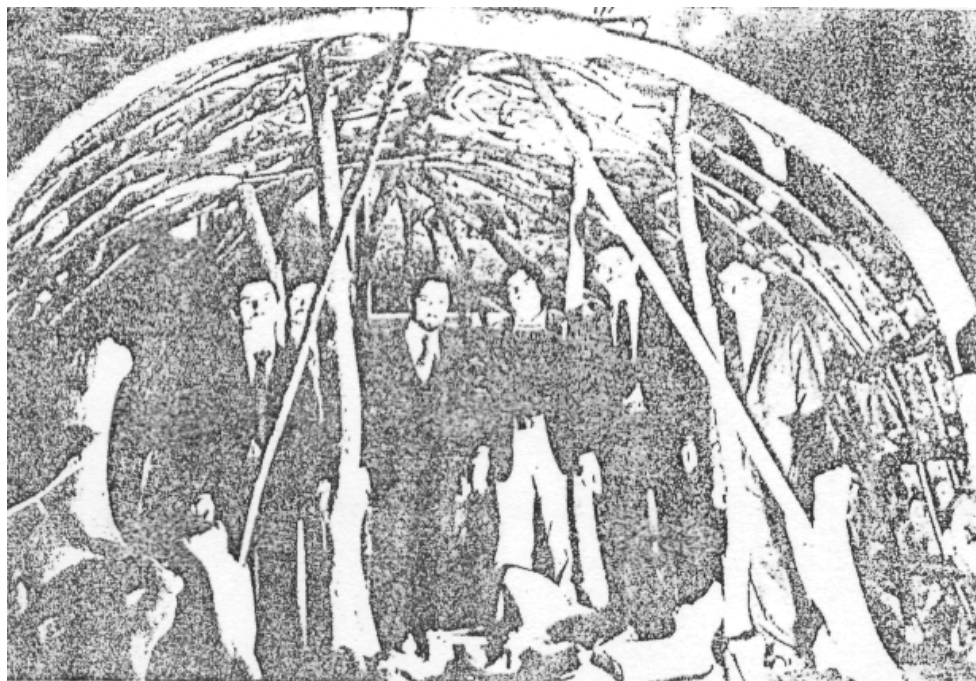
Мал. 4.
Бедрова кістка мамонта
(під час гри використовувалася в горизонтальній позиції)

На всіх речах у місцях, де їх тримали руками, було виявлено витерту, навіть відполіровану поверхню, що дає нам уявлення про положення інструментів під час гри. За допомогою молотка із бивня мамонта (мал. 5) та рога оленя можна було ударяти по тих ділянках інструменту, де виробленість від тривалої гри очевидна. Саме в такий спосіб, як зазначає музикознавець-дослідник К. Єременко, вдалося досягти незвичайного звучання, що нагадує тембри сучасних ударних інструментів, таких як гольц (якщо його уявити значно більших розмірів) та великий барабан (череп мамонта).



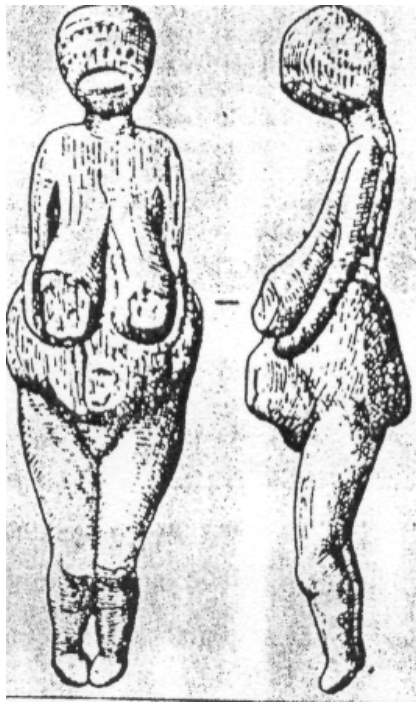
Мал. 5.
Киянка з бивня мамонта

Як результат музикознавчого дослідження, проведеного українськими вченими, фірмою “Мелодія” були записані п’єси на цих інструментах, виконані гуртом студентів київської консерваторії (мал. 6).



Мал. 6.
Гурт студентів київської консерваторії на фоні житла
з кісток мамонта палеолітичного періоду (с. Межиріч)

Звичайно, музика того часу була органічно вплетена в ритуал. Зокрема, на терені Європи численні наскельні зображення і кам’яні фігури свідчать про наявність у людей періоду палеоліту ритуальних танців (мал. 7). Очевидно й те, що гурт тогочасних музикантів акомпанував їм і супроводжував розмаїті обряди.



Мал. 7.
Статуетка жінки, що танцює
(Мезинська стоянка. 20 тис. р.)

Унаслідок копіткої аналітичної роботи українським вченим І.Г. Підоплічку, І.Г. Шовкоплясу та С.М. Бібікову пощастило з'ясувати призначення цих знахідок. Дослідники дійшли висновку, що до їх рук потрапили музичні інструменти своєрідного ансамблю з шести найменувань.

Форми духових інструментів у давні часи вже мали численні різновиди. Так, флейта вирізалася з товстого пташиного пера і кісток, а також виготовлялася з пустотілих кісток тварин, дерева, бамбука, тростини, а пізніше металу. Наприклад, на Малакському півострові відомий еоловий орган¹, що складається із комбінації підвішених до дерева дудок, із котрих вітер видобуває солодкі звуки. Можливо, з'єднання між собою різної довжини трубок визначило розвиток відомої сьогодні флейти Пана. Флейта Пана має багато різних форм, починаючи

¹ Еол у давньогрецькій міфології – бог, володар вітрів. Еолова арфа, еоловий орган у давньогрецькій міфології – музичний інструмент, що звучить від подиху вітру. Див.: Словник іншомовних слів. – К.: Укр. Рад. енци., 1977. – С. 253.

з маленької ручної і до гігантської, досягаючи двох метрів у висоту. Останню можна вважати пращуром сучасного органа¹.

У Маріупольському могильнику, який восени 1931 р. досліджував відомий український археолог М. Макаренко, “було знайдено сім дудочок (мал. 8), що лежали поруч одна з одною... Всіх їх потрощила земля своєю вагою, але форми й розмір встановити можна було... Дудочки, певне, найдовші були 0,10 м з діаметром 0,015 м.



Мал. 8.

Кістяні дудочки (за № 40) знайдені М. Макаренко
у Маріупольському могильнику у 1933 р.

Всі вони з пташиної кістки з дуже тонкими стінками, зверху прикрашені поперечними нарізками. На деяких дудочках нарізки ці дуже коротенькі й ідуть кількома рівнобіжними рядками – один над

¹ Примітка. Происхождение вещей. Очерки первобытной культуры / Под ред. Е.В. Смирницкой. – М.: ННН, 1995. – С. 213.

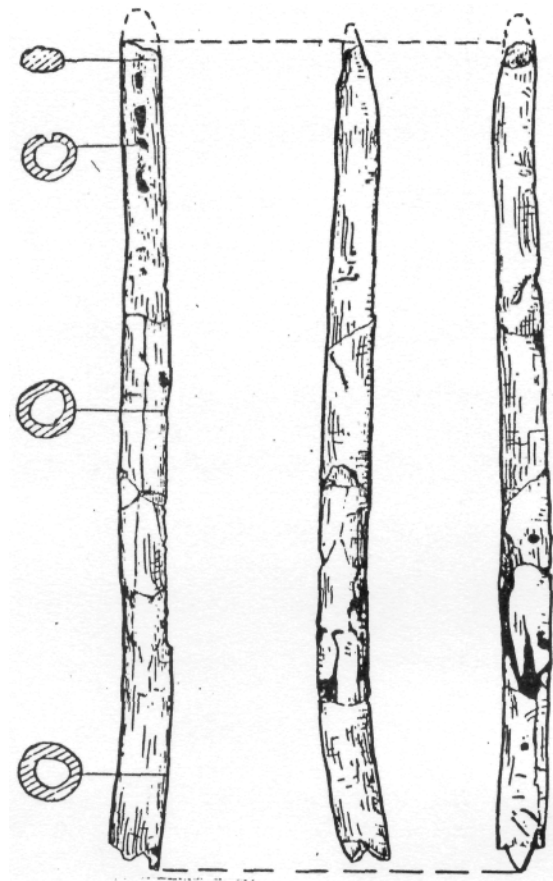
одним. На інших такі нарізки йдуть навкруги, густо одна над одною. Яке призначення нарізок, певно сказати нічого не можемо, але ж гадаємо – виключно декоративне. Обидва короткі кінці дудочки реставровано, сказати будь-що певне про довжину всіх їх не можемо... Дудочки з пташиних кісток, на наш погляд, походять від музичної діяльності стародавньої людини. Але така дудочка мусить мати одну технічну особливість: круглу чи довгасту дірочку, чи декілька дірочок на стінці. На наших дудочках слідів таких дірочок не знайдено. Стінки в усіх дудочок без дірочок. Але це не є причиною, щоб не вважати ті дудочки за музичне знаряддя”. Макаренко, який мав багатогранний талант вченого, зробив ретельне музикознавче дослідження цієї знахідки і дійшов висновку, що такі музичні інструменти побутували в багатьох країнах світу.

Припустимо, якщо дудочок сім і розміщувалися вони поряд, причому кожна без жодного отвору, їх, на нашу думку, можна вважати за музичний інструмент, подібний до флейти Пана. Далі сім трубочок різної довжини наштотують нас на думку, що цей інструмент мав діатонічний звукоряд.

З інших джерел відомо, що в басейні Дністра біля села Молодого Кельменецького р-ну Чернівецької області львівський археолог А. Черниш у 4-му та 5-му нашаруваннях (а це відповідно 12, 15 та 18 тисяч років давності) знайшов три флейти періоду палеоліту, що нагадували собою праобраз сучасної флейти.

Спочатку розглянемо флейту (вік 18 тис. років) (мал. 9), яка зберігається у Львівському історичному краєзнавчому музеї. Вона зроблена з кістки тварини довжиною до 40 см. Має три звуковисотні отвори та два отвори флажолетні, що знаходяться на значній відстані від звукових. Незважаючи на цю відстань, обидва отвори продовжують хроматичність звукоряду, а також здатні відтворювати ефект напівтонового та третинотонного транспорту всієї хроматичної послідовності. При цьому слідів від намагання випробування відстані свердління отворів не видно, що свідчить про точну математичну дванадцятинапівтонову музичну систему.

Знайдений інструмент був значно пошкоджений, тому для проведення експериментів із ним виникла необхідність зробити спочатку воскову, а потім і гіпсову копії.



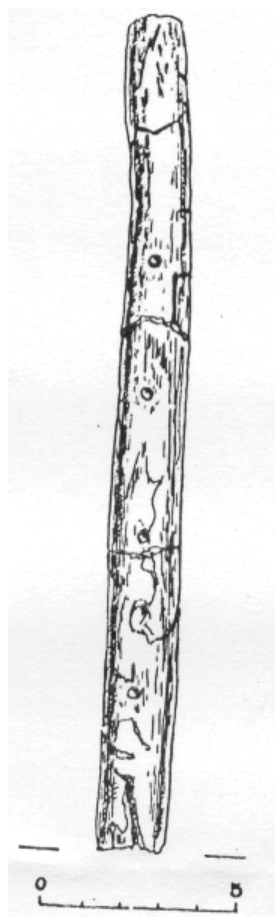
Мал. 9.

Флейта з рогу північного оленя. 18 тис. р.
(зберігається у Львівському історичному музеї)

Флейта з рогу північного оленя (вік 15 тис. років) зберігається там само (мал. 10). Вона відрізняється від попередньої тим, що у неї чотири отвори, розташовані один від одного на помітно більшій відстані, але таке розміщення отворів дає безперервний хроматичний ряд звуків при терцовому передуванні. Інші конструктивні дані – довжина та розмір каналу – такі ж, як і на флейті (вік 18 тис. р.).

Третя – знов-таки з рогу північного оленя – віком до 12 тис. років (мал. 11) знайдена у тому ж місці, де й дві попередні та експонується у Чернівецькому історичному краєзнавчому музеї. При дослідженні її гіпсової копії, як і в попередніх інструментах, підтвердився хроматичний звукоряд при такому ж співвідношенні послідовності звукових та флажолетних отворів. Ця знахідка за музичними можливостями збігається з флейтою, вік якої 18 тис. років.

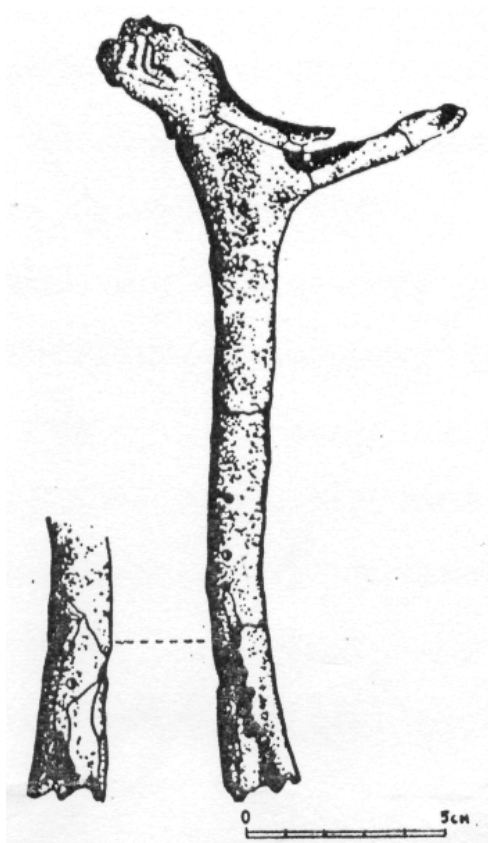
Після ретельного обстеження цих флейт відомий музикознавець К. Єременко дійшов висновку, що музика розвивалася від природної хроматики до логічної діатоніки і подальше вивчення цього питання слід продовжити, насамперед, на давніх кістяних духових інструментах як найпростіших улаштуваннях, що добре тримають природну акустику. Дослідивши гіпсові дублікати, він зробив копію з рогу сучасного північного оленя.



Мал. 10.

Флейта з рогу північного оленя. 15 тис. р.
(зберігається у Львівському краєзнавчому музеї)

За допомогою цієї флейти К. Єременкові та учасникам експерименту – артистам Національного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка Я. Верховинцю і Г. Галанті – першим із наших сучасників вдалося почути темброве забарвлення звука первісних духових інструментів. У кінці експерименту була також проведена унісонна гра на сучасній та гіпсових копіях інструментів палеоліту.



Мал. 11.
Флейта з рогу північного оленя. 12 тис. р.
(зберігається у Чернівецькому музеї)

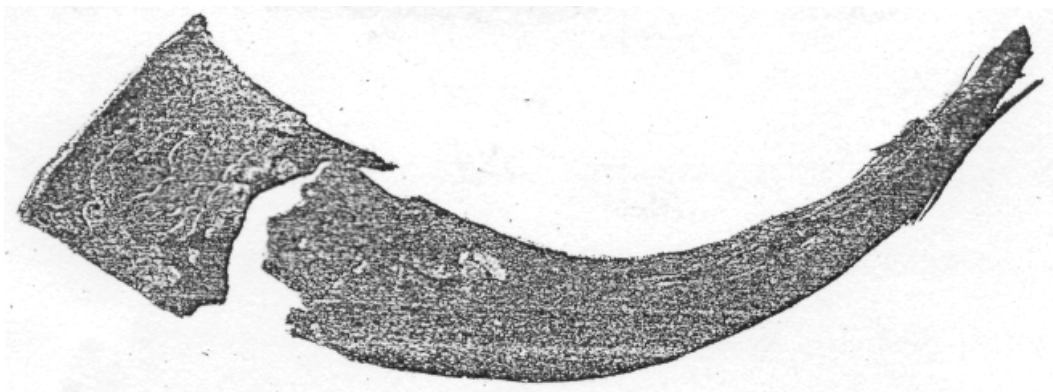
Порівнюючи вік розглянутих нами ударних та духових інструментів, маємо підставу зробити висновок, що метроритмічна організація музики на декілька тисячоліть випередила опанування звуковисотноступеневого інтонування.

Вже на вказаних прикладах бачимо, що протягом декількох тисячоліть суттєвих змін у конструюванні духових інструментів не спостерігалось.

З морської великої мушлі та рогу бика люди торували шлях до сучасних мідних духових інструментів. У мушлі з протилежної сторони від розтруба робився отвір, який слугував як мундштук. Потім цей отвір прикладали до губ і видобували звук подібно до того, як на сучасному мундштуці мідних духових інструментів. На такому природному духовому інструменті можна видобувати звуки натурального звукоряду. Цей інструмент використовується й у наші дні

африканськими народностями та джазовими музикантами. На ньому грають будь-які мелодії і навіть рухливі пасажі.

Ріг (італ. *corno*; фран. *cor*; іспан. *cuerno*) – найдавніший духовий мундштуковий музичний інструмент, який виготовлявся із рогів тварин (тура, бика, вола і ін.), іноді з металу (див. мал. 12). У давнину на вузькій частині рогу зрізали кінець, щоби з'явився маленький отвір, і робили воронкоподібне заглиблення, що слугувало мундштуком. Пізніше використовувалися вставні металеві мундштуки, що покращило чистоту і рівність звучання. Звук видобувався так само, як на мідних духових інструментах. Ріг за формою прямий або зігнутий, з поступовим розширенням від мундштукової частини до розтруба. На розі, як і на будь-якому натуральному мідному духовому інструменті, можна видобувати звуки натурального обертонового ряду. Ще в епоху пізнього Середньовіччя ріг почали використовувати як музичний інструмент. Крім сигнальної музики, на ньому виконувалися нескладні мелодії. З другої пол. XVIII ст. ріг став основою для створення багатьох видів музичних духових інструментів. Його почали вдосконалювати звуковисотними отворами та клапанами на корпусі (див. цинк, клаппенгорн, бюгельгорн, кентгорн тощо).



Мал. 12.

Один з туриних рогів з Чернігівського кургану “Чорна могила”

Отже, в Україні такий ріг виготовляли з рогів тварин, а згодом із дерева, так само як і трембіту, довжиною близько 100 мм. Він використовувався в народних обрядах, ритуальних діях та в побуті вівчарів. Наявність перших примітивних духових інструментів, конст-

руювання яких підказала сама природа, надихнула музик на створення подальшого арсеналу засобів відтворення звуків. Маніпулювання з трубками тростини чи кістками різної довжини наштовхнуло на видобування звуків різної висоти і привело до усвідомлення залежності між висотою звука та довжиною трубки. Можна вважати, що це було неабияке відкриття звуковисотного співвідношення між висотою звука та довжиною повітряного стовпа.

Таким чином, на терені України в часи первісного ладу була поширена інструментальна музика з розмаїттям засобів її творення. Знахідки дають підставу говорити про помітний рівень мистецької культури тогочасних людей. З розвитком матеріального виробництва та досягненням загальної культури зростали й естетичні потреби первісних людей. Від однієї генерації до іншої передавався мистецький досвід, що очевидно з удосконалення музичних інструментів та збільшення числа їх різновидів.

На північних берегах Чорного моря в давній час існувало високо-розвинене мистецтво античних цивілізацій. У приморських степах мешкали скіфи, сармати й інші племена. Цікаві факти із життя, вірувань і мистецтва скіфів описав у своїй “Історії” Геродот. Відомі античні письменники і вчені Плутарх та Аристофан подали відомості про музику в побуті скіфів, про музичні інструменти. Ці дані засвідчують також різноманітні знахідки археологів із скіфських курганів, які щедро розкидані по всьому терені України. Багато музичних інструментів знайдено в 50-х рр. XIX ст. в Александропольському кургані, розташованому в нинішній Дніпропетровській області. Серед них – численні дзвіночки, бронзові бляхи, брязкальця тощо. Знайдено цікаві тризубці, а у кінці кожного зубця вмонтовані птахи. У дзьобах двох крайніх птахів – кільця, до яких прикріплені бронзові дзвіночки. Подібні дзвіночки виявлені також у Чортомлицькій могилі під Нікополем. Їх використовували при освяченні жертв, при очищенні житла від “злих духів”, в похоронних обрядах, шаманських “дійствах” тощо. Дзвіночки такого типу зображені на римському барельєфі, де вони підвішені на священному дереві біля жертовника.

Серед археологічних знахідок скіфського часу велику цінність мають ювелірні пам'ятки. Зокрема, золота діадема із зображенням скіфа, який грає на арфі, знайдена на початі у 1900-х рр. у кургані

біля села Сахнівка на Київщині. Ця діадема виконана грецькими майстрами, тому закономірним тут є зображення музиканта з інструментом грецького типу.

Підтвердженням взаємовпливу скіфської та грецької культур слугує золота каблучка з Неаполя Скіфського (Крим), де на гемі зображений музикант, що грає на подвійній флейті. Судячи з одягу, він не грек (взутий у високі чоботи), але каблучка зроблена грецькими ювелірами. Наявні знахідки свідчать про значне поширення грецької культури на території Скіфії, про тісні мистецькі взаємозв'язки й торгово-економічні відносини між грецькими колоніями і племенами, що заселяли безмежні простори сучасних українських земель.

У працях із археології існує чимало інших даних, в яких описуються предмети із зображенням музикантів з їхнім фаховим інструментарієм. Наприклад, одна з фресок пантікапейської катакомби відтворює жалобну процесію за участю музик, які грають на трубах і флейтах Пана. Картина, що належить до IV ст. до н. е, документує: у давній Греції уже існували духові ансамблі і їхня музика широко застосовувалася у народному побуті. Сюжет, про який ми ведемо мову, відтворюють два малюнки: на горішньому гурт музикантів грає на двох флейтах і флейті Пана, долу – чотири трубачі та інші музики.

Отже, зв'язки з грецькою культурою були досить тривалими, що підтверджує ріг із срібною оправою, знайдений у кургані поблизу Сімферополя (IV-I ст. до н.е). За формою він нагадує відомі слов'янські роги тура з “Чорної могили” Чернігівського кургану (датовані X ст. н. е) (мал. 12). Вони є свідченням взаємовпливу давнього греко-східного стилю і нового арабського на ґрунті Київської держави. Срібне оздоблення прикрашене на одному розі орнаментами, що мають місце в каїрських мечетях і на церкві Юріїва Польського. На другому розі зображено полювання варварів із луками на птахів і два сплетіння із пари грифонів і драконів. Учені визначили, що велетенські турині роги виготовлені в Києві... У цьому ж кургані були знайдені золоті монети імператорів Василя I і Костянтина IX та половинний обрубок золотої монети братів Костянтина X і Романа II (948-959 рр.). З цього можна зробити висновок про взаємовплив дав-

нього греко-східного і нового арабського стилю на духову культуру Київської держави другої половини X століття н. е.¹.

Неабияку цінність мають стародавні дзвони з Десятинної церкви, що є пам'ятками культури України-Руси, а також мідний дзвін XII–XIII ст. з Вщижа на Десні Чернігівського князівства. Значний інтерес являють собою свистульки – глиняні коники та чотиринога іграшка з головою людини, знайдені в Києві на Флорівській горі. Інструменти скіфського періоду досить часто траплялись під час археологічних розкопок східнослов'янських курганів. Це переважно бубонці rozmaїтих форм і розмірів, виготовлені із заліза, бронзи та срібла. Їх знаходили в похованнях у Києві та на Княжій горі Черкаської області².

У Державному історичному музеї УРСР зберігаються зразки бубонців із поховань IX ст. із сіл Броварки Полтавської області та Юрків Ситковецького району Вінницької області.

Мистецтво скіфо-сарматського періоду пов'язувалося з іншими розвиненими культурами, вбирало їхні досягнення, готуючи основу для створення давньоруської культури. До найдавніших письмових згадок про музику східних слов'ян належить запис візантійського історика Феофілакта Симокатта (VI ст. н. е.) про те, що під час боротьби з хозарами греки захопили в полон трьох слов'ян, які замість зброї тримали в руках музичні інструменти. Про музичний побут східних слов'ян свідчать також записи арабських вчених. Так, арабський географ Ібн-Даста, що побував у слов'ян у X ст., у книжці “Дорогоцінні скарби”, датованій 925 р., писав, що “на самому кордоні слов'ян (між Руссю і кочівниками) знаходиться місто Куяб (так араби називали Київ). Усі вони (слов'яни) ідолопоклонники. Найбільше вони сіють просо... Під час сівби беруть вони просяні зерна в ківш, піднімають його вгору до неба і говорять: “Боже! Ти, що обдарував нас їжею до цього часу, обдаруй нас і тепер нею в достатку”. Цей обряд супроводжувався музикою на лютні, гусях і сопілці. Сопілка в них довжиною в два лікті, лютня їхня восьмиструнна”³.

¹ Толстой И., Кондаков Н. Русския древности в памятниках искусства. – СПб., 1897. – Вып. 5. – С. 14.

² Древности Приднепровья: Собрание Б. Н. и В. И. Ханенко. – Киев, 1902. – Вып. 5. – С. 34, 43, (табл. XI).

³ Марченко М.І. Історія української культури. – К., 1961. – С. 61-62.

Мандрівник із Багдада Абуль Хасан Ібн-Хусейн, відомий в арабській літературі під іменем Аль-Масуді, також описав побут і звичаї слов'ян X ст. Учений зазначає, що у слов'ян було багато міст, а в них – церков із дзвонами, в які ударили молотком на зразок того, як в Аравії християни вдариють дерев'яною киянкою по дошці¹.

Обидва свідчення відносяться приблизно до 925 р., тобто більш як за 60 років до введення християнства.

Арабські вчені подали цінні свідчення і щодо музичного оформлення богослужінь. Це передусім хоровий спів, хороводи, пісні, танці та ігри під звуки різних інструментів – бубнів, сопілок, ріжків, гуслів тощо. Багато культових звичаїв, приміром ведення хороводів, співання веснянок, колядок, купальських пісень, перейшло згодом у християнські обряди. Особливо захоплювався Аль-Масуді злагодженим хоровим співом, який приголомшував віруючих і всіх, хто чув ці “вражаючі слух звуки”. Чи не першими арабські вчені спостерігали значення музики у житті слов'ян, і від них їхню заувагу взяла історія. Вони відзначили естетизм слов'янської натури з прагненням музичного оформлення багатьох сторін життя з уведенням у побут хорового співу, забав, танців та використання ансамблів, у складі яких були різноманітні музичні інструменти: сопілки, ріжки, гуслі, бубни тощо.

Відомий учений І.І. Срезневський зробив на основі різних свідчень і розповідей арабських мандрівників висновок, що в храмах слов'ян існували хори, якими керували кастові жерці. Крім того, він висловив припущення, що хоровий спів супроводжувався грою на інструментах, оскільки між коштовностями, котрі зберігалися в храмах, зустрічаються музичні інструменти, зокрема роги, що засвідчує життєпис св. Оттона².

Неоціненне значення для розвою музики мало утвердження Києва як центру князівської української держави, що відіграло роль камертона не тільки політичного, а й економічного поступу наших предків. Починаючи з X ст. н. е, формуються державна система

¹ Финдейзен И. Очерки по истории музыки в России. – М.-Л., 1928. – С. 22.

² Срезневский П.И. Святилища, и обряды языческого богослужения древних славян по свидетельствам современным и преданиям. – Харьков, 1846. – С.41.

України-Руси, письменство, освіта, право тощо. Помітний східний вплив, а з XI – XII ст. проступають мотиви національного підґрунтя з опорою на християнство, заангажоване Візантією. Культура Київської Русі увібрала в себе хист і художні вимоги власних ремесел, доповнивши їх взаємозв'язками з візантійською та західноєвропейськими естетичними традиціями. Взірці довершеності проявились у малярстві, архітектурі, поезії, літературі та богослов'ї з екстраполяванням на декоративно-ужиткове мистецтво (різьбу по дереву, ювелірну справу, дзвоноливарництво). Творчі досягнення демонстрували Десятинна церква та храм Вщижа на Десні у Чернігівському князівстві. За визначенням дослідника Каргера, їхні дзвони мали значну історико-культурну цінність.

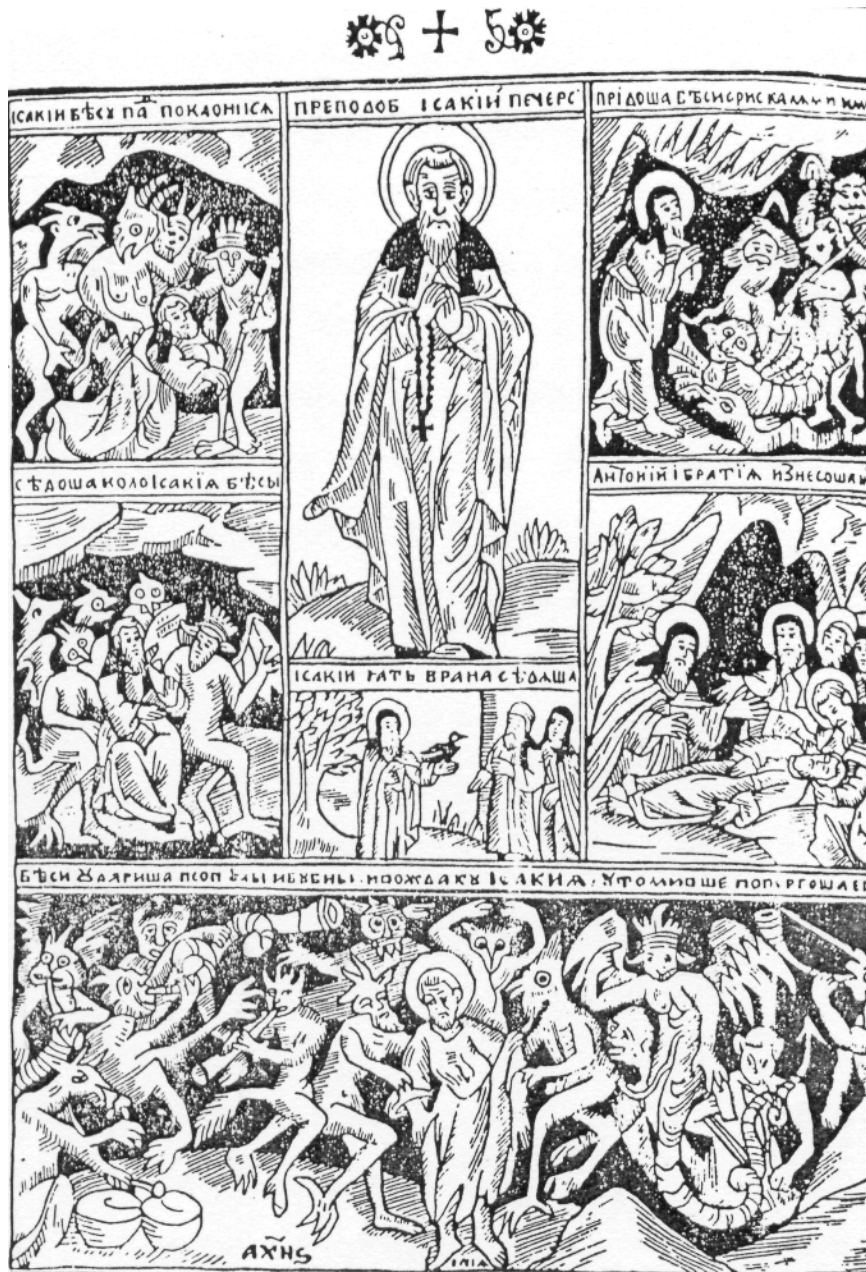
Досягнутий рівень художньої майстерності вплинув на розвиток духового інструментарію: дерев'яні труби були замінені на металеві, але вищої якості. Про це дізнаємося з фрески “Музиканти” або, як її називали раніше, “Скоморохи”, що знаходиться у Софійському соборі у Києві.

Музика вела в ратні походи, була складовою урочистостей і свят київських князів. У циклах народних пісень – календарних, трудових, у планах та в голосіннях знайшло відображення життя народу, його побут. Билини прославляли вітчизну, розкривали соціальні протиріччя. Їхні поетичні тексти й величні наспіви протягом століть трималися не лише в пам'яті багатьох поколінь, а й продовжували усно передаватися. Інструментальні ансамблі були відомі також і в інші часи України-Руси.

Під час військових походів головну роль відіграли духові інструменти – труби, роги, а також ударні – бубни, накри (попередниці литавр), дзвони. Наприклад, перші згадки про духові інструменти цього періоду зустрічаємо у “Києво-Печерському Патерику” (мал. 13). Духові, струнні та “органні гласи” входили до складу придворного оркестру князя Святослава Ігоревича. Про його похід у Болгарію у 960 р. в літописі згадується: “...пойде полк по полце бьюще в бубни і в труби, і в сопелі іграюще...”.

Зі свідчень (розповіді) літописця про облогу Києва печенігами у 968 році, трубачі з дружини Претичі перебували на лівому березі Дніпра. Дізнавшись про те, що кияни загрожені з ріки, вони

“всьструбиша вельми й люди во груді кликнуша”. Їх почули обложені і теж відповіли голосами труб. Печеніги вирішили, що на допомогу киянам прийшов князь Святослав, зняли облогу і втекли¹.



Мал. 13.

Гравер Ілля. Фрагмент з “Києво-Печерського патерика”

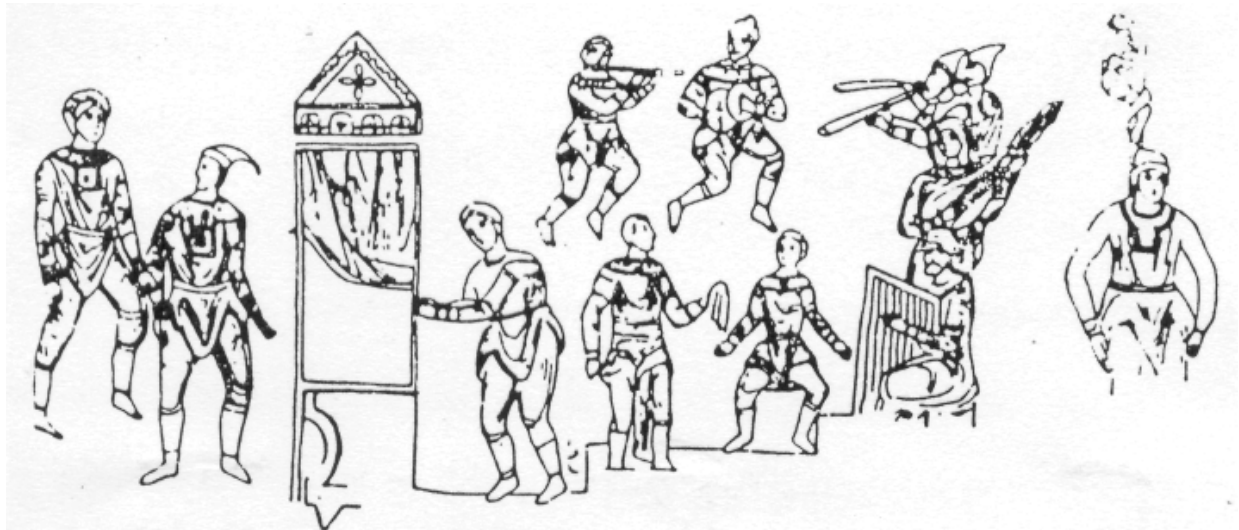
¹ Марченко М.І. Історія української культури з найдавніших часів до середини XVII ст. – К., 1961. – С. 63.

Духова музика у княжих дружинах мала, передусім, суто службове призначення: подавала певні сигнали, що виконували роль бойових наказів. Слугувала вона також як психологічний чинник морального впливу на вояків, підносячи їхній настрій перед битвою, та брала найпожаданішу участь у відзначенні перемоги над ворогом. У “Слові о полку Ігоревім” про це сказано так: “...звеніт слава в Кієве, труби трубят в Новгороді...”.

У дружині Великого Київського князя Володимира налічувалось сорок труб і стільки ж бубнів. Новгородська дружина у 1216 році пишалася вже шістдесятьма трубами. Духова музика справила вплив навіть на структурування війська, адже кількість дружинників залежала від радіуса звучання інструментів, тобто бралася до уваги сила сигналу, тому що за допомогою сигналів труб керували військовими діями. Знаючи кількість труб, можна було визначити й число вояків.

Труби, застосовувані у війську, були прикрашені ошатними шнурами з китицями, завісками з парчі і тафти, обшиті золотом або срібною бахромою. Сурмачеві не належало мати зброю, оскільки його обов'язком було триматися при воєводі й подавати його сигнали – накази.

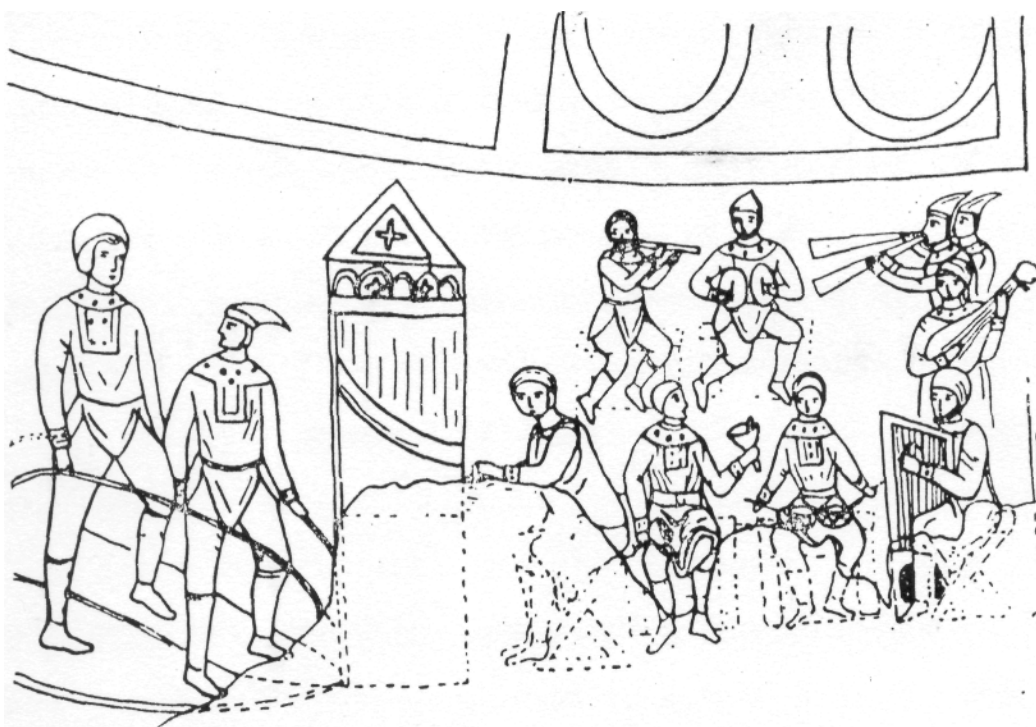
Отже, духову музику у війську була його самостійною складовою частиною, засобом стимулювання бойового духу кожного вояка.



Мал. 14.

Фреска “Скоморохи” з Софійського собору в Києві до реконструкції
(графічний малюнок)

Для вивчення історії середньовічної культури України одним із важливих джерел є вже згадувана нами фреска Софійського собору “Музиканти”, яку реставровано у 69–70-і рр. XX ст. Після реставрації відкрилися невідомі раніше деталі первісного малюнка, що дало змогу зробити наукову реконструкцію цієї композиції¹. Так, до реставрації на фресці зображено ансамбль музикантів: троє грають на духових інструментах: флейті, двоє на трубах (мал. 16), на трапеціє-подібній арфі, багатострунному щипковому інструменті, а також танцюристи та акробати (мал. 14).



Мал. 15.

Фреска “Скоморохи”. Реконструкція І. Тоцької та А. Заярузного

Ми будемо розглядати сучасну версію композиції фрески (мал. 15). Це ансамбль, до складу якого входили 11 чоловік, із них 9 музикантів-виконавців. Представлено 8 видів музичних інструментів: орган, флейта, тарілки, труби, лютня, щипкова ліра, дзвони та парні барабанчики. Музиканти розташовані по групах відповідно до характеру звучання інструментів, а в центрі троє виконавців на ударних інструментах

¹ Більш докладно див.: Тоцька І.Ф. Фреска “Скоморохи” в Софії Київській // Музика. – 1990. – № 6. – С.18-20.

(ритмічна основа ансамблю). На фресці зафіксовані характерні рухи при грі на відповідних інструментах та природне спілкування учасників ансамблю між собою. За складом це типовий для Середньовіччя ансамбль (але найбільш відомі на візантійських чашах ансамблі – це мініатюри, які звичайно представлялися із 3-6 музичних інструментів). Інструментарій, як на той час, був досконалий: орган обладнано великими міхами для ніг; ліра має навкісну верхню планку, яка свідчить про застосування струн різної довжини – від дискантних до басових; флейта з видвижною голівкою, що давало можливість точно настроїти інструмент. Праворуч зображені два музиканти у профіль із духовими інструментами, довжина яких приблизно дорівнювала 1 м і 80 см, конічної форми (розширення від мундштукової частини до розтруба), на корпусі інструмента звуковисотні отвори для пальців відсутні. Отож, переконуємося, що перед нами металеві труби, які в той час мали неабияке поширення. Фреска відтворює сцену, на якій зображується визначна подія в історії міжнародних політичних і культурних зв'язків України-Руси – візит до Константинополя київської княгині Ольги у середині X ст. та урочисте прийняття її візантійським Імператором Костянтином VII (Багрянородним).



Мал. 16.

Музиканти, що грають на духових та струнно-щипкових інструментах.
Фрагмент фрески з Софійського собору

Таким чином, перед нами не мандрівні народні музики “скомо-рохи”, за російським визначенням, а професійний оркестр, який уособлює досягнення середньовічної музичної культури України-Руси.

Існує низка історичних свідчень, які вказують на те, що в князівсько-дружинному побуті музика відігравала значну роль. Унаслідок тісних контактів України-Руси з Візантією князям і дружинній знаті, очевидно, був добре відомий візантійський придворний церемоніал, якому музика надавала особливої урочистості. Зберігся опис помпезного прийому княгині Ольги візантійським імператором Константином VII (Багрянородним) у 957 р. Спираючись на візантійське джерело, яке описує цей прийом, М. Грушевський подає деякі відомості про особливості цього прийому, зокрема про звучання на ньому музики. Так, золотий трон, на якому сидів імператор, не тільки був розкішно прикрашений, але й мав “хитрий механізм”, який міг піднімати в повітря цей трон, а також приводити в рух фігури левів, розташованих у різних місцях, і надавати їм голос так, що леви “страшенно ричали”, птахи гармонійно співали. Княгиня Ольга побачила всі ці чудеса палацу – “звірі рухалися і ричали, птахи співали, органи грали... За обідом співці з двох значніших візантійських церков – св. Апостолів і св. Софії – співали співи на честь царської фамілії, [було] показано якісь сценічні представлення і штуки скоморохів”¹.

Друга фреска, що знаходиться на сходах вежі Софійського собору, дає можливість познайомитись з гудком або смиком, який в Київській Русі був дуже поширеним смичковим інструментом, на якому грали, як на скрипці. Фрески, розміщені на стінах, що ведуть на хори собору, можливо, відтворюють картини побуту князя Ярослава Мудрого, що є підтвердженням думки про наявність при князівських дворах капел музикантів, танцюристів і співаків. У письмових пам'ятках, фольклорі трапляються згадки про побутування музики у війську та на полюванні. Про це йдеться в літописах (Радзивідівському, Кенігсберзькому, Новгородському, Іпатіївському тощо), відомому “Слові о полку Ігоревім”.

Музика була невід'ємною частиною князівсько-дружинних ут. Як пише літописець Нестор, після прийняття християнства князь Володимир “установив... повсякдень на дворі своїм, у гридниці² пир

¹ Грушевський М. Історія України-Руси. – К., 1991. – Т. 1. – С. 452-453.

² Татищев В.Н. История Российская. – Т. 3. – С. 25.

справляти, і [звелів] приходити [сюди] боярам, і гридям, і соцьким, і десятникам, і знатним мужам – і при князі, і без князя”¹.

Такі банкети у Володимира-“Красно солнышко” надовго запам'яталися в народі, і згадки про них є у билинах київського циклу. Учасником таких учт міг бути співець-гусяр та інші музиканти.

Різноманітна музика виконувалася і в інших палацах руських князів. Так, у “Житії Феодосія Печерського”, що його включено в “Києво-Печерський патерик”, описується музикування у київського князя Святослава Ярославича (на київському престолі був у 1073 – 1076 рр.). Коли ігумен Феодосій Печерський прийшов до палацу князя, то він побачив таку картину: “яко вниде в храм, идеже князь седяй, и се виде многыа играюще пред ним: овы гусленыя гласы испущающим, и инем замарьныя, писки гласящим, иныя же органныя, и тако всем играющим и веселящимся, якоже обычай есть пред князем”. Кінець цієї цитати з “Житія” свідчить про те, що такі музичні розваги в князівських палацах уже були традиційним і звичним явищем. Поряд із поширеним на Русі щипковим інструментом гусями (крило- або шоломоподібної форми) згадуються й інструменти іноземного походження: орган, який міг бути запозичений із Візантії; арабський духовий інструмент замар (замра, замир). Наявність іноземного інструментарію в князівському середовищі не дивує, адже відомо, що на Русь приїжджали іноземні живописці, архітектори, майстри художнього промислу з Візантії та країн Сходу і Заходу. Поряд із іноземними (грецькими, болгарськими) церковними співаками могли приїздити й інші іноземні музиканти, які грали на різних інструментах, і привозити їх із собою. Можна висловити припущення, що в київських князівських палацах звучала й світська іноземна музика.

Банкети (учти) влаштовували й інші князі. Так, літописець Нестор розповідає, що князь Ізяслав Мстиславич після “входження” в Київ у 1150 р. зробив для угорських та київських вельмож великий банкет. На ньому грали угорські “скомоні” (музиканти), і “багато киян приходило і зі здивуванням дивилися гру і слухали скомоній угорських”². Як бачимо, в цьому середовищі користувалися популярністю й іноземні музиканти.

¹ Літопис руський. – С.71.

² Татищев В.Н. История Российская. – Т. 3. – С. 25.

Військова дружина також розважалася за допомогою музики і танців. Візантієць Скілца, описуючи болгарський похід київського князя Святослава Ігоровича, повідомляє, що воїни забавлялися музикою і танцями (“игранье, плясанье и гуденье”, “бесовское пенье”¹). Майстерність музик України-Руси у грі на музичних інструментах також цінувалася в іноземних державах, де їм доводилося служити. Наші музиканти були при Візантійському дворі і “употреблялись при инструментальной игре”.

Вищесказане свідчить про те, що в князівсько-дружинному середовищі досить поширеним було світське музикування. Оскільки немає, на жаль, ніяких музичних записів, важко уявити, якою була ця музика. Без сумніву, не обходилося без народної музики, але у творчості співців-дружинників (таких, як автор “Слова о полку Ігоревім”, Боян та ін.) уже могло відбуватися становлення світського професіонального музичного мистецтва.

Низка літературно-художніх пам'яток періоду України-Руси, зразки народнопісенної творчості (зокрема билини і весільні пісні) свідчать про наявність при княжих і боярських дворах професіональних музикантів.

Легендарною популярністю користувався славнозвісний Боян, оспіваний у “Слові о полку Ігоревім”. Його “вещие персты”, які він на “живая струны вскладаще”², самім князям Ярославу Мудрому, його братові Мстиславові й онуку “красного Романа Святославлича” “славу рокотаху”. Ім'я музики-гусяра Бояна зустрічається також у написах на стінах (графіті) Софійського собору у Києві.

Поетично-ліричний характер “Слова о полку Ігоревім”, сповненого музики, незвичних для розмовної і навіть ораторської мови складних художніх образів, особливо метафор, дозволяє думати, що це словесно-музичний твір, розрахований передусім на слухачів. “Слово”, очевидно, співалося і промовлялося речитативом у супроводі музичного інструмента (до речі, ці риси характеризують українські думи).

Музичний інструментарій періоду Давньоруської держави багатий і своєрідний. До його складу входили струнні щипкові – гуслі, лютня,

¹ Грушевський М. А. Історія України-Руси. – К., 1991. – Т. 1. – С. 313.

² Марченко М.І. Історія української культури з найдавніших часів до середини XVII ст. – К.:1961. – С.63.

псалтир (дещо схожий на арфу) і смичкові – гудок і смик (у ряді джерел ці інструменти ототожнюються), духові – роги (виготовлялись з рогів тварин – вола, барана, козла, тура та ін.), труби, свистки, сурни, кувички, свирілі, сопелі (схожі на ріг, але більші за розміром), дудки або піпелі, окарини, що побутують досі як дитячі музичні іграшки у вигляді глиняних фігурок звірят і птахів, різні свистячі флейти, язичкові інструменти – жалейки і волинки, органи та ударні – бубни, накри, тарілки або кімвали, різноманітні дзвіночки і брязкальця. Як найпоширеніший ударний інструмент бубон не був подібним до сучасного, а скоріше нагадував теперішній барабан і мав циліндричний корпус і дві мембрани, стягнені тасьмою. Грали на ньому за допомогою ремінної кулі на шкіряній плетінці з дерев'яною ручкою. Слід згадати потужне звучання церковних дзвонів, що скликали людей на віче, попереджали про небезпеку, пожежі, ворожу навалу тощо.

Такий розмаїтий склад інструментарію Київської Русі та його широке функціональне застосування у різних формах музикування було майже без винятку у всіх сферах тогочасного життя. Це дає нам уявлення про високий рівень інструментального мистецтва, яке плідно збагачувалося на основі народної творчості. Якщо перші українські історики у своїх літописах засвідчили наявність і неабияке поширення духової музики в Україні-Русі, то фрески Софійського собору в Києві воскресили ще й образи самих виконавців. Уже одна поява такого зображення у Божому храмі передала шанобливе ставлення сучасників Ярослава Мудрого до художньої творчості наших пращурів. Цим опосередковано пояснено, чому їхнє мистецтво в той час вийшло на чільне місце в Європі і стало яскравою аурою розквіту культури першої української держави.

Про період духовного життя після розпаду України-Русі літописи згадують як про мистецтво народних музикантів, поетів, танцюристів, відомих під назвою “скоморохи”, яких шанував і любив народ. Їх називали “веселими людьми” або “веселими молодцями”. Вони були постійними учасниками розваг та ігрищ на весіллях, різних святах і народних гуляннях. У билинному весільному епосі не раз згадуються скоморохи, які грають “на гусельках, гудочках и свирелях” і з піснями “по уличкам похаживають”.

Залежно від фахового рівня, жанрів музики, а також від того, кому вона призначалась, скоморохи поділялись на кілька категорій. За твердженням М. Грінченка, вони часто виступали “поруч властивих великих співців-поетів, які засідали на почесних місцях банкету чи трапези, як рівні з рівними, і вели провід в дружинній творчості, давали їй взірці і високі приклади, мусіли бути в великій кількості співці-професіонали, які переймали сі взірці, помножали їх своїми варіантами”, робили їх виступи в програмі учт¹.

Мистецтво скоморохів було дуже популярним серед різних верств населення. Свідченням цього є зображення музично-танцювальних сюжетів на художніх виробах, прикрасах із срібла та золота, зокрема на пластинчатих браслетах, чашах тощо. Наприклад, на срібному браслеті, знайденому при розкопках у Києві, який датується XII – XIII ст., молодий гусяр у ковпаку і довгій вишиваній сорочці грає на гусях, а пара танцює; на одній пластинці жінка у вишиваній сорочці з довгими рукавами, на другій – чоловік-воїн, що тримає в руках меч і щит².

На великій срібній із позолотою чаші з Чернігова, що датується XI – XII ст., бачимо чоловіка з гусями і молоду жінку, яка танцює.

Духові інструменти в їхній творчості мали широке застосування, що вплинуло на подальший розвиток як інструментарію, так і виконавства на духових інструментах.

З народним середовищем було тісно пов'язане скомороство. Тип середньовічного мандрівного музиканта (співака, гравця на гудку, гусях, різних духових та ударних інструментах, танцюриста, актора) відомий під назвою “скоморох”, виник в Україні-Русі не пізніше середини XI ст. Скоморохи були виконавцями світського, народного мистецтва, і через це вони часто згадуються в церковних та літописних інвективах³.

Ще раніше, ніж в Україні-Русі, музиканти типу скоморохів з'явилися у Візантії, звідти, очевидно, було запозичене й слово “скоморох”.

¹ Грінченко М.О. Історія української музики: Музика українського міста та його околиць. – С. 513.

² История культуры Древней Руси. – М.-Л., 1951. – С. 432.

³ Інвектива (від латинського INVECTIVA “лайлива”) – різкий викривальний виступ).

Так, у візантійській хроніці Іоанна Малали з Антіохії (друга половина VI ст.) згадуються скоморохи у зв'язку з заборонаю “творити игры скомрашьскыя и скоукальныя”. Лайливі вислови про скоморохів засвідчені і в Златоструї (X ст.): “Сотона челоуѣки врази сътворяеть, всякими льстьми превабляяны от Бога: трубами и скомрахи и иными мірами”. У подібному контексті згадуються скоморохи на Русі у “Повісті минулих літ” під 1068 р. Таке негативне ставлення до скоморохів із боку церкви і літописців настановляє на думку, що вони були виконавцями обрядового фольклору, учасниками язичницьких дійств, які церква вважала гріховними. Скомороство в Україні-Русі було неоднорідним. Поряд із мандрівними групами скоморохів, які переходили з одного місця на інше і брали участь у різних обрядових дійствах, у весіллях та інших родинних святах, чимало скоморохів постійно жили й служили у князів, бояр, багатих городян тощо. Отож тип народного мандрівного музиканта існував не тільки у Візантії та в Україні-Русі, а він був характерним для багатьох європейських країн середньовічної епохи. Проте в різних країнах такі музиканти мали різні назви (жонглери, менестрелі, шпільмани тощо) і, мабуть, різні специфічні особливості відповідно до традицій тієї чи іншої місцевої культури. Як і в Західній Європі, в Україні-Русі частина скоморохів купувала будинки і переходила на осілий спосіб життя, поселяючись компактними групами і цілими селами. Про це свідчать топонімічні назви від основи слова “скоморох”, які ще й досі збереглися в деяких областях, як, наприклад, на Черкащині: Скоморошки (Погребищенський район), Скомороха (Монастирищенський район); у Тернопільській області: Скоморохи (Бучацький район), Скомороше (Чортківський район) тощо.

Скомороство в Україні, очевидно, було поширене ще в XVI ст., адже відомий український полеміст І. Вишенський, критикуючи сучасне йому духовенство, порівнює його зі скоморохами та іншими покидьками суспільства, тобто вживає це слово в різко негативному, лайливому значенні. Однак скомороство відіграло в українській музичній культурі позитивну роль. Воно мало важливе значення для збереження давнього обрядового пласта фольклору і для розвитку усної світської музичної традиції.

У період IX – першої половини XV ст., крім обрядового фольклору героїчного епосу, існували й інші види та жанри усної народної творчості: родинно-побутовий фольклор, трудові пісні, міфи, казки, перекази, легенди, прислів'я, приказки тощо. Багатство усної народної творчості позначилося на розвитку писемної літератури та музики в цьому і наступному історичних періодах.

Історичний період від кінця XV до початку XVII ст. у музичній галузі також позначений новими тенденціями і вагомими здобутками. У цей час виникли і розвивалися нові фольклорні жанри, які стали істотним духовним надбанням українського народу.

У XV – на початку XVII ст. значні зміни відбулися в українській церковній музиці. На цей період припадає розквіт церковної монодії. Як і в інших галузях культури, у музичному мистецтві також помітні ренесансно-гуманістичні тенденції. Виникають перші ознаки нового музичного мислення. У міському середовищі з'являються нові форми світського музикування.

Українське музикознавство, що досліджує історію української музики XV – початку XVII ст. у порівнянні з літературознавством та мистецтвознавством, перебуває в дуже невідповідному становищі. Якщо в галузі літератури, образотворчого мистецтва з цього часу збереглося досить багато пам'яток, то в царині музичній з XV – початку XVII ст. зовсім немає нотних записів ні українського музичного фольклору, ні світської музики. Пам'ятки церковної музики представляють тільки одну гілку – монодичне (одноголосе) мистецтво. Проте різні факти й відомості, що стосуються української музики цього періоду, подають історичні документи та літературні пам'ятки, що дає можливість хоч приблизно уявити музичне життя в Україні у другій половині XV – на початку XVII ст. (мал. 17, 18-18(a)).

Надалі історична ситуація складалася так, що українська музична культура після Люблінської унії (1569 р.), що об'єднала Польщу і Литву в одну державу – Річ Посполиту, стала все більше відбивати зв'язок із польською музичною культурою. А остання розвивалася в тісних зв'язках із західноєвропейською і, перш за все, з італійською культурою (цьому союзу сприяло одруження 1518 р. короля Сигізмунда I із Боні Сфорці з Мілана). Все це визначило розвиток української культури у взаємозв'язку з європейською.



Мал. 17.

Інструментальний ансамбль XVII ст.

Для дослідження західноєвропейського впливу на розвиток духового інструментарію в Україні автор вважає за доцільне подати стисло інформацію щодо розвитку духового інструментарію в Західній Європі в XIX ст.



Мал. 18.

Труба фірми "Stolz" XVII ст.

(зберігається в музеї театрального, музичного
і кіномистецтва України м. Києва)

З початку XIX ст. в Західній Європі відбувається реформа духового інструментарію, підготовлена тривалою історико-естетичною еволюцією, яка здійснилася в період переходу від класицизму до романтизму. Зміни, внесені в конструкції духових інструментів того часу західноєвропейськими майстрами, зберегли своє значення до

наших днів. Подальший розвиток відбувається шляхом вдосконалення винайдених моделей.



Мал. 18 (а).

Фрагмент клапанного механізму труби XVII ст.

Хронологічно процес реформи поділяється на три періоди. Перший – до 1832 року (до створення французьким майстром Т. Бемом першої професійної моделі флейти). З 1804 року в симфонічних оркестрах використовувалися класичні інструменти, які в собі уособлювали досягнення попереднього століття: флейта (6 клапанів), гобой (2 клапани), кларнет (5 – 6 клапанів), фагот (4 – 5 клапанів). Через десять років сьома та восьма симфонії Л.Бетховена виконувалися вже на флейтах (12 клапанів), кларнетах (8 – 12 клапанів). В незмінному стані залишилися гобої та фаготи.

У 1830 році був винайдений вентильний механізм для мідних духових інструментів (хроматизація валторни, труби та інших інструментів).

Другий період (1830 – 1840 рр.). У цей період французький майстер А.Бюффе значно удосконалює конструкцію кларнета. Він винайшов голкоподібні пружини для клапанів, канал і мундштук кларнета збільшив до сучасних розмірів.

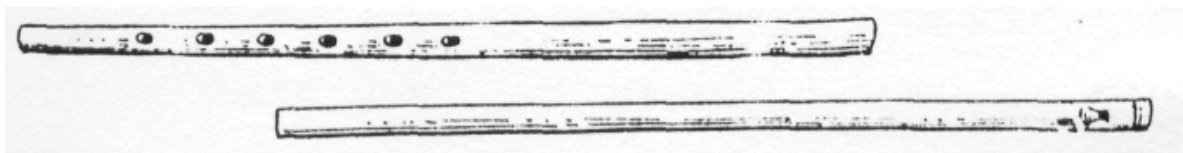
Т. Бем у 1832 р. створив основу сучасного механізму для всіх флейтово-язичкових інструментів: флейти, гобоя, кларнета тощо.

Третій період еволюції визначається приблизно з 1840-х років. У цей час А. Сакс створює новий інструмент – саксофон (гібрид кларнета і офіклеїда), названий ім'ям винахідника. Йому належить також

заслуга створення у 1845 р. сімейства саксгорнів (різновидність від труби або корнета), альт-саксгорн, тенор-саксгорн, баритон-саксгорн. У подальшому це значно вплинуло на удосконалення духового оркестру. Комплектація європейських духових оркестрів у кінці першої половини ХІХ ст. мідними хроматичними інструментами різко порушила їх співвідношення з флейтовими і язичковими. В іншому цей період характеризується незначними вдосконаленнями інструментів, які не впливали на зміну конструкції (це додаткові клапани або пристосування для зручності гри).

Виключення склали гобой, удосконалений в 1870-х роках французьким майстром Ф. Трієбертом та фаготи німецьких майстрів Х. Хазенеера і К. Альменредера, модернізовані і доведені до найвищої досконалості В. Геккелем. Потім цей фагот на протязі довгого часу цінувався виконавцями-професіоналами як найкращий інструмент.

В Україні з початку ХV ст., та й значно раніше застосовувався і вдосконалювався розмаїтий духовий інструментарій. Досить численною є група, до складу якої входять сопілка та її різновиди (денцівка, зубівка, флюяра), кувиця, трембіта, ріг, сурма, труба, волинка.



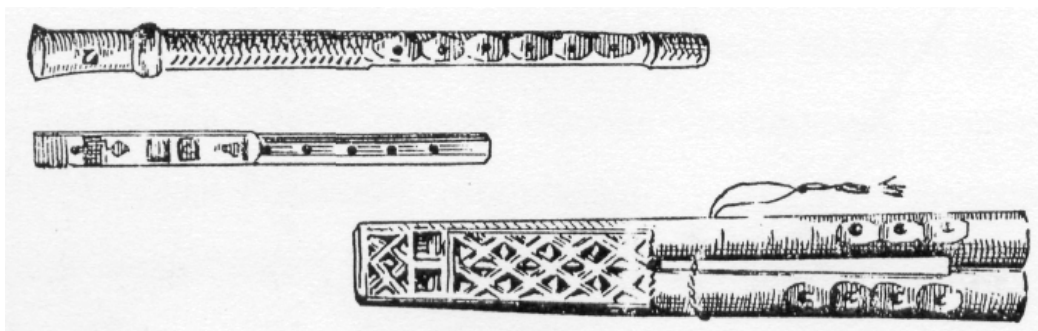
Мал. 19. Сопілка

Одним із найпоширеніших в Україні духових інструментів є сопілка (мал. 19), яку виготовляють з бузини, ліщини, липи, очерету або калинової гілки. Чим твердіше дерево, тим різкіший звук. Сопілка – свистковий інструмент (тип поздовжніх народних флейт), отвір якого робиться з тильної сторони трубки. Її довжина сягає 300 – 400 мм. У нижньому кінці просвердлюються або пропалюються п'ять-шість отворів. Звукоряд, звичайно, діатонічний, найчастіше мажорний. Завдяки передуванню його можна збільшити до двох із половиною октав. У нижньому регістрі звучання сопілки м'яке й неголосне, з передуванням звуки стають різкими, свистячими. Це технічно дуже рухливий інструмент. Виконувані на ньому мелодії розцвічуються мелізмами.

Сопілка, як і ряд інших народних інструментів, зазнала значного вдосконалення. Майстри В. Зуляк, І. Скляр, Є. Бобровников і інші у ХХ ст. створили сопілки різних систем. Так, В. Зуляк виготовив сопілку-тенор, І. Скляр сконструював інструмент з поворотними кільцями, за допомогою яких його можна перестроювати в різні тональності. Як особливий тип сопілки денцівка (мал. 20) побутує у західних областях України. Вона дещо відрізняється від звичайної формою голівки і кількістю отворів (у ній їх сім), верхній (сьомий) отвір робиться з тильної сторони трубки.

Є також дводенцівка, що складається з двох стволів. Існує два види дводенцівок: перший з двома мелодичними стволами, а другий із мелодичним і бурдонним. Звукоряд першого виду завжди діатонічний. На правому стволі вирізано чотири отвори, а на лівому – три.

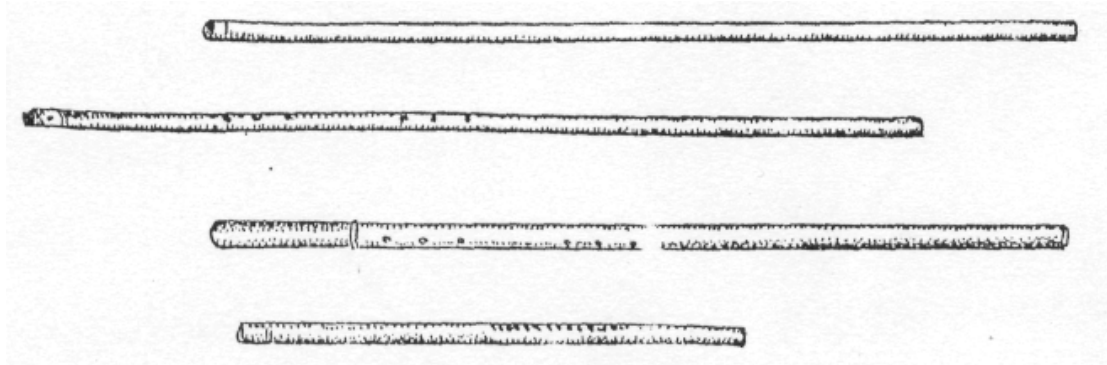
Другий вид дводенцівки, звичайно, має спільне дуло, у якому просвердлено два паралельних канали. На правій стороні ствола робиться п'ять отворів. Звучання дводенцівок тихе й ніжне (мал. 20).



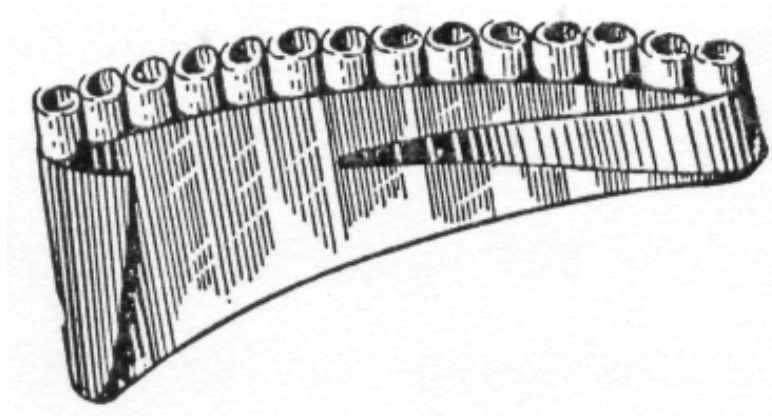
Мал. 20.
Денцівка і дводенцівка

У західних областях України розповсюджена також зубівка або теленка (мал. 21). 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, притискуючи до зубів. Змінюючи кут 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.

До різновидів сопілки належить також флюяра (мал. 21). Її трубка – з ліщини або верби, довжина – від 350 до 600 мм, кінці трубки загострені. У нижньому кінці робиться шість отворів, які розташовуються групами по три. Звукоряд діатонічний, але часткове прикриття отворів, як і на сопілці, дозволяє хроматично змінювати основні тони. Інструмент тримають під час гри перед собою з легким нахилом вправо. Цікавою особливістю флюяри є те, що мелодія на ній може звучати на тлі бурдона, створюваного голосом виконавця.



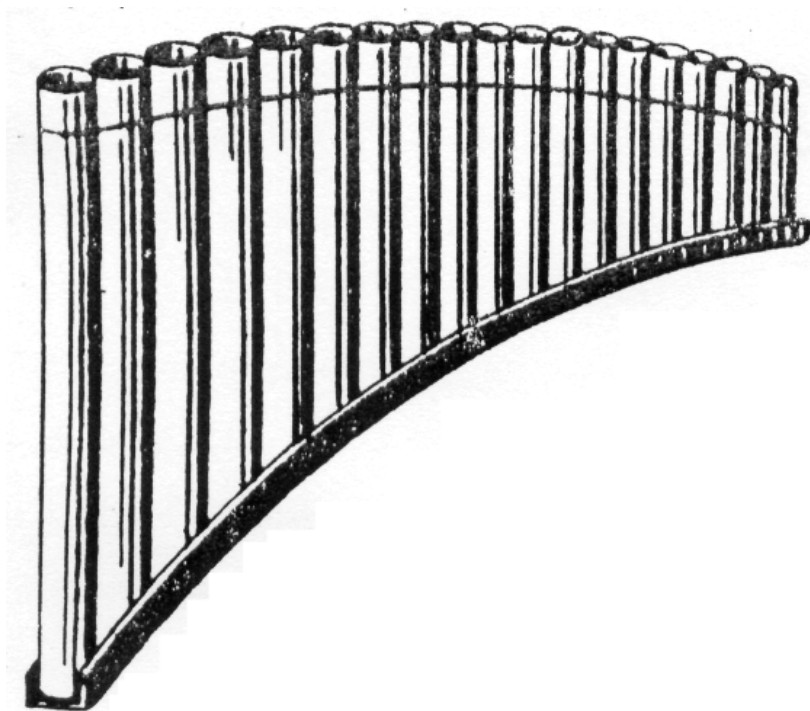
Мал. 21. Теленка і флюяра



Мал. 22. Свиріль

Кувиця або свиріль (мал. 22) – український різновид поширеної в музичній практиці багатьох народів флейти Пана (мал. 22 “а”). 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 кувиць, трубки яких можуть бути розташовані у зростаючому порядку або так, що

найдовші з них знаходяться посередині (так звана двобічна свиріль). Звукоряд обох видів кувиць діатонічний.



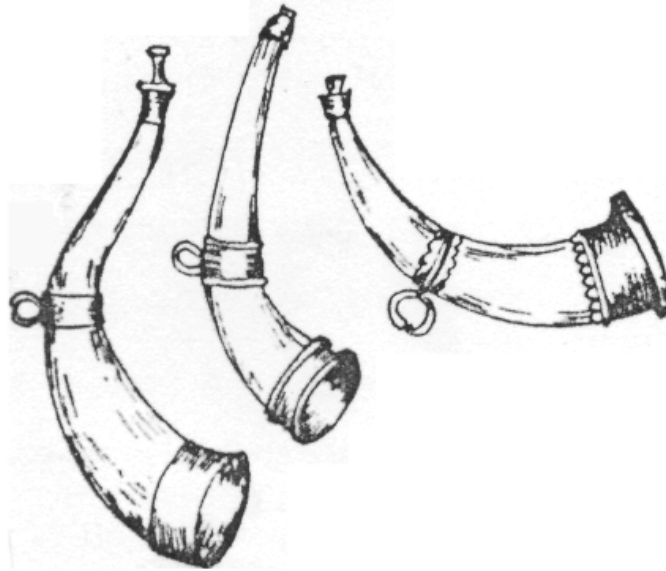
Мал. 22. “а”.

Флейта пана (побуває з давніх часів і до наших днів майже у всіх країнах світу)

Серед інструментів з чашоподібними мундштуками, ідентичними мідним духовим, поширеними є трембіта, ріг, труба. Трембіта – довга (до трьох метрів) конічна дерев'яна труба без отворів, обмотана березовим лубом. Виготовляється вона з сердечника смереки. Діаметр трубки 25–30 мм зберігається на довжину до двох із 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 видобуваються звуки натурального звукоряду в діапазоні трьох октав. У сучасних оркестрах народних інструментів трембіти використовуються частково як декоративний елемент (мал. 28).

На Поліссі побутовала труба – інструмент, зроблений у такий самий спосіб, як і трембіта, тільки значно менших розмірів. Його довжина, звичайно, була не більше метра. Труба переважно слугувала для передачі сигналів.

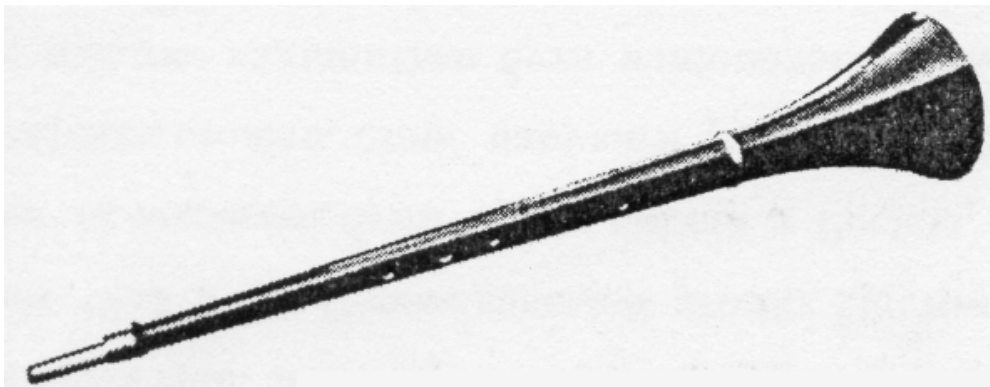
Ріг – також духовий інструмент з чашоподібним мундштуком (мал. 23). Спочатку його робили з рога, а потім – з дерева. Виготовлявся ріг так само, як і трембіта, а довжиною сягав одного метра. Це був в основному вівчарський інструмент, а інколи використовувався в обрядових діях. Зокрема, під час колядування на ньому подавався сигнал господареві, що прийшли колядники.



Мал. 23.

Роги (з давніх часів використовувалися в побуті українців)

Сурма побутувала в козацькому війську (мал. 24). Це дерев'яна трубка, що мала сім дірочок для зміни висоти тонів і розтруб у нижній частині. Сурми були різні за розмірами, робили їх з дуже міцної деревини – карагача. У верхню частину трубки вставляли виготовлений із тростини подвійний язичковий пищик (типу гобойного). Нині сурма використовується в оркестрах народних інструментів.



Мал. 24. Сурма

До найдавніших інструментів належить волинка або коза, дуда (мал. 25), поширена у багатьох народів світу. Вона складається з виготовленого з козячої або овечої шкіри (вовною всередину) мішка, який слугує резервуаром для повітря. У шийний отвір мішка для нагнітання повітря вставляється трубка, 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. Виконавець на волинці міг водночас співати, оскільки звук інструмента видобувається за допомогою натискування ліктем наповненого повітрям мішка.



Мал. 25.
Волинка (коза, дуда)

В аристократичних колах, поміщицьких маєтках, міських та військових оркестрах використовувались такі інструменти, як флейта, гобой, кларнет, фагот; мідні: труба, валторна, тромбон. Це пояснюється тим, що репертуар оркестрів цього періоду був переважно західноєвропейський. Для його виконання необхідні були професійні духові інструменти, про що свідчить музична колекція Розумовських.

В історії розвитку духового інструментарію України період з другої половини XVIII століття до винаходу мідних інструментів із вентильним механізмом Г. Штольцелем та Ф. Блюмелем (патент 1818 р.) можна визначити як період рогових оркестрів, оскільки саме в цей час вони мали велике поширення. Їх виникнення та удосконалення в Україні пов'язане з видатним диригентом та валторністом-віртуозом Карлом фон Лау, який “удосконалив рогову музику, що недавно перед (1748–1757 роках) вигадав в Росії Я. Мареш”.

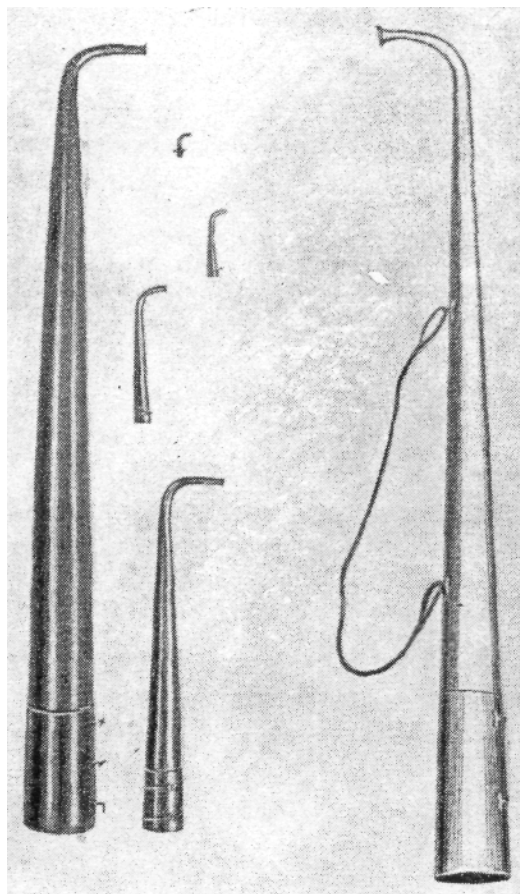
Ф.Л. Ернст вважав, що ця музика винайдена в капелі Потьомкіна. Але це помилково, тому що останній купив цю капелу у К. Розумовського і разом із нею до нього на службу перейшов К. Лау.

Перед тим, як розглянути питання про удосконалення рогового оркестру в Україні, не буде зайвим для порівняння навести як приклад удосконалення мисливських рогів Яном Антоном Марешем в Росії.

Виникнення рогової музики в Росії пов'язане з іменем гофмаршала Семена Кириловича Нарішкіна з того часу, коли він був призначений обер-егермейстером єгерського корпусу. У той час російська єгерська музика складалась тільки з старовинних мідних мисливських рогів, які при виконанні мисливської музики давали ревучий неприємний звук. Для вдосконалення цих інструментів Нарішкін запросив придворного валторніста-віртуоза з Богемії Я. Мареша. Він видозмінив дуже простим способом згадані мисливські інструменти: одні були зменшені, або ж збільшені, інші зберегли свою попередню форму. Так було виготовлено спочатку 37 рогів, а пізніше їх кількість складала 49, потім 91 і більше. Діапазон такого оркестру сягав від “ля” контроктави до “ре” третьої октави та ділився на п'ять груп інструментів: дисканти, альти, тенори, баси та контрабаси. Виготовлялися вони спочатку з дерева, а потім з листової міді. Як і раніше, кожний інструмент мав тільки один звук відповідної висоти (детально про особливості гри будемо говорити пізніше) (мал. 26).

Російський музикознавець К. Вертков зазначає, що гра в роговому оркестрі була надзвичайно тяжкою працею та виключала будь-яку творчу виконавську ініціативу. Кріпосні музиканти з дитячого віку майже все життя грали на певному розі, перетворюючись на живі “клавіші” велетенського інструменту. Так, особливість техніки виконання шкідливо впливала на фізіологічний стан виконавців, оскільки вони

тривалий час мали тримати легені наповнені повітрям та виконувати видих поштовхами. Крім цього, небезпечні оксиди металу, з якого були зроблені роги та мундштуки, спричиняли виникнення чахотки та отруєння шлунку. Перший виступ рогового оркестру “к изумлению двора и иностранных министров” відбувся 1753 р. на полі біля Ізмайлівського замку, що недалеко від Москви, під час урочистого полювання, влаштованого Нарішкіним на честь імператриці Єлизавети (мал. 27).



Мал. 26.

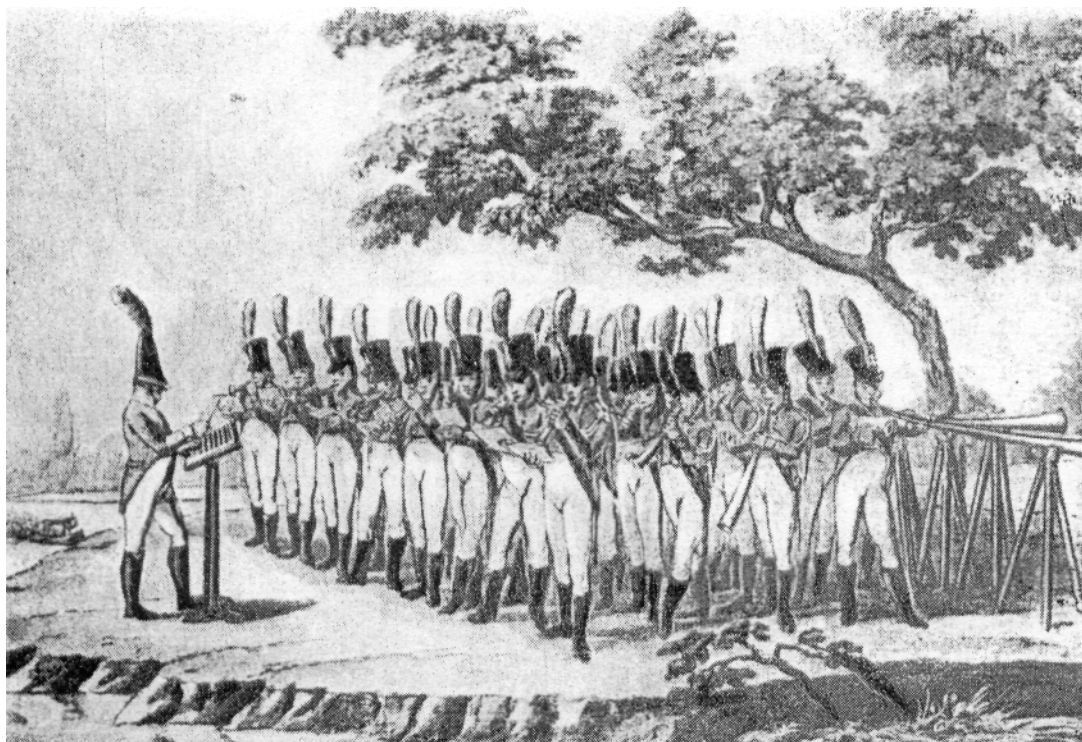
Інструменти російського рогового оркестру

Свої враження про рогову музику описав М.В. Ломоносов 1753 року під назвою “На изобретение роговой музыки”:

“Ловцов и пастухов меж селами отрада,
Одни ловят зверей, другие смотрят стада.
Охотник в рог ревет, пастух свистит в свирель.
Тревожит оной Нимф; приятна тиха трель.

Там шумной песней рев; а здесь у тихой речки
Молоденьки блеют по матери овечки,
Здесь нежность и покой, здесь царствует любовь,
Охотнической шум, как Марсов движет кровь.

Но ныне к обоим, вы Нимфы, собирайтесь
И равно обоей музыкой услаждайтесь:
Что было грубостей в охотничьих трубах,
Нарышкин умягчил при наших берегах;
Чего и дикие животны убегали
В том слухи нежные приятностей сыскали”.



Мал. 27.

Російський військовий роговий оркестр.

Гравюра поч. XIX ст.

Видатному українському вченому-музикознавцю та композитору О.Т. Дзбанівському пощастило дослідити залишки інструментарію від оркестрів Розумовських. У своїй роботі “Музична бібліотека Розумовського О.К.” він подає дані про те, що Карл Лау замінив мідні роги дерев’яними, обтягнутими зверху шкірою. У результаті цього на

них стало можливим видобувати приємніші, більш ніжніші звуки. Крім того, він винайшов і клапани до цих дерев'яних рогів і тому на вдосконалених ним рогах стало можливим видобувати не один звуктон (про що пишеться в багатьох роботах – *Ю.Р.*), а чотири. Кожен ріг брав, крім основної ноти, ще й октаву вверху та напівтони знизу і зверху [Додаток “Т”, приклад 1].

Як розповідає О. Дзбанівський, “...серед залишків рогів були три лучкуватих дерев'яних куски, обтягнених зверху тонкою шкірою. Вони дудчасті з шліфованою серединою і, очевидно, являють собою якраз ту частину рога (мабуть, середню), на якій приладнані клапани й дірочки і на двох більших – по 2 клапани (на одному зверху й знизу, а на другому – поруч) і по три дірочки зверху, а на маленькому – 2-і звичайних дірочки, а третя подвійна (2-і дірочки поперек). З обох цих шматків є нарізка, на яку, очевидно, навінчувались, з одного боку, верхня частина з мундштуком, а, з іншого – нижня частина з розтрубом...”¹.

Після цих даних, які нам залишив О. Дзбанівський, стає зрозумілим, чому в нотах для рогового оркестру “Роговые (Разные песни)” за № 12 ш. було написано по чотири звуки. Тепер можна припустити, що ці ноти могли належати до нотного зібрання Розумовських².

Звернемо більш пильну увагу на дані О. Дзбанівського щодо конструкцій рогів. Те, що кожний ріг міг видобувати по чотири ноти, це вже перевершує наше попереднє уявлення про виконавські можливості на рогах. Аналогічне явище російської музичної культури розглядалося в роботах С. Левіна, Ю. Усова, Н. Фіндейзена, Верткова, М. Гейліг, Б. Фільц. Майже всі автори давали дані, що кожен ріг видобував одну ноту. Але що являв собою ріг? Запитання банальне, і все ж таки треба на нього відповісти. Це, перш за все, трубка без отворів, в якій, як пише відомий український дослідник музичного інструментарію К. Єрьоменко, “оказалось возможным извлечь ряд ступеней натурального звукоряда, соответствующего данной длине трубки”. “С помощью второй такой трубки (или ряда трубок разной длины) оказалось возможным повторить тот же звукоряд на другой

¹ В цитаті збережена орфографія автора.

² До нашого часу ще не визначено, кому з музичних меценатів належали ці ноти.

висоте звучання”. А тепер ми можемо припустити, що згадувані Дзбанівським отвори та клапани слугували для переключення з одного звукоряду в інший, у спосіб відкриття або закриття отворів. Таким чином, в залежності від того, скільки ріг мав отворів або клапанів, стільки містилось в ньому звукорядів (ще й на один більше). Наприклад, якщо ріг мав два отвори або клапани, то при відкритих отворах це була найкоротша трубка, при одному закритому отворі – друга довша і при закритому другому отворі – найдовша третя. Відповідно такий ріг мав три звукоряди. Якщо ріг порівняти з давньою натуральною трубою, то за своїми конструктивними ознаками вони нічим не відрізняються. А це означає, що можливості звуковидобування та гри в них були однакові. Для прикладу розглянемо звукоряд натуральної труби в строї *in B*: до, мі, соль, сі бемоль першої октави; до, ре, мі, фа дієз, соль, ля бемоль, сі бемоль, сі бекар другої октави; до, до дієз, ре, ре дієз, мі третьої октави [див. додаток “Т”, приклад 2]. Відповідно такий звукоряд можна заграти на розі, у якого довжина трубки дорівнює трубі *in B*.

А тепер уявимо, що цей звукоряд на розі при відкритих отворах, то є звукоряд найкоротшої трубки. Далі ми закриваємо один отвір і довжина другої трубки дає нам ноту *h* і ми маємо такий звукоряд: сі, ре дієз, фа дієз, ля, сі першої октави; до дієз, ре дієз, мі дієз, фа дієз, соль, ля, ля дієз, сі, сі дієз другої октави; до дієз, до дубль дієз, ре дієз третьої октави [Додаток “Т”, приклад 3].

Закриваємо другий отвір і найдовша трубка дає нам ноту *B* і відповідний звукоряд: сі бемоль, ре, фа, ля бемоль, сі бемоль першої октави; до, ре, мі, фа, соль бемоль, ля бемоль, ля бекар, сі бемоль, сі бекар другої октави; до, до дієз, ре третьої октави [Додаток “Т”, приклад 4].

А тепер три звукоряди зводимо в один і отримуємо хроматичний звукоряд за виключенням до дієз першої октави [див. додаток “Т”, приклад 5].

Отож можна зробити висновок, що роги до застосування отворів та клапанів мали натуральний звукоряд, ідентичний трубному. А з часу вдосконалення отворами та клапанами вони мали хроматичний звукоряд, який значно вплинув на розвиток виконавських можливостей. Прогресуюча оркестрова і ансамблева практика все більше виявляла

недоліки натуральних мідних інструментів, і тому хроматичний звукоряд становився життєвою необхідністю. Для вирішення цієї проблеми використовували всі можливі на той час застосування.

Є підстави припустити, що К. Лау роги-дисканти міг удосконалити подібно до дерев'яних інструментів через застосування на корпусі інструмента семи отворів, як у гобоя або флейти. Такі інструменти існували в Західній Європі до XVIII століття при дворах в епоху Людовика XI, Карла V. Одним із таких інструментів був корнет (цинк). Цей корнет – результат наполегливих пошуків нової епохи початку XVIII століття. У ньому були поєднані досягнення сімейства горнів та флейтово-гобойних типів. Корнет (цинк) мав зігнутий або прямий корпус без розтрубу і принцип звуковидобування (при застосуванні чашоподібного мундштука). З дерев'яними інструментами його ріднила наявність отворів на корпусі і матеріал (дерево або слонова кістка). Він мав сім ігральних отворів (шість поверх корпусу і один із протилежної сторони). За такої аплікатури було можливим видобувати хроматичний звукоряд. У цьому полягала головна перевага у порівнянні з натуральними рогами та трубами, адже на ньому можна було виконувати не тільки сигнали, а й мелодії. У швидкості виконання пасажів та різних рухливих творів він не поступався жодному інструменту. Тембр його був подібний до труби.

Інший напрямок конструювання мідних духових інструментів у 1760 році винайшов валторніст Ф. Кльобель, який оновив спосіб застосування клапанів. Це надало хроматичних властивостей сигнальному мисливському рогу під назвою клапенгорн (нім. Klappenhorn). Нова конструкція не визначила основний шлях розвитку мідних духових інструментів, проте дала початок сімейству бюгельгорнів (нім. Bugelhorner) – широкомензурних рогів із шістьма-вісьмома клапанами. Ці інструменти поширились в військових духових оркестрах Німеччини, Франції та Англії під назвою кентгорн (нім. Kenthorn). На початку XIX століття на базі останньої конструкції винайдено новий інструмент офіклейд (фр. Ophikleide) із сімейства мідних із клапанним механізмом. Безумовно, К. Лау як видатний диригент та виконавець знав про досягнення в конструюванні духових інструментів у Західній Європі і свій досвід та знання він втілював в оркестрі К. Розу-

мовського. Подальше поширення конструювання рогів ми бачимо з іншого прикладу.

Зі слів Н.Квітки, Г. Квітка-Основ'яненко робив спроби конструювати духові інструменти: “автор наш скомпонував тоді ще пісню з музикою для дванадцяти мисливців свого брата, яким вигадав і особливої будови дванадцять рогів із клапанами на зразок кларнета”.

М. Гейліг свідчить, що у 1758 році театром К. Розумовського була здійснена постановка опери Раупаха “Альцеста” на текст лібрето Сумарокова. Це переконує також в тому, що до цього часу роги вже були вдосконалені. Для постановки таких складних творів, як опера, та вивчення самої музики було замало майстерності музик. Для цього треба було мати й більш досконалі інструменти. З цих міркувань робимо висновок, що рогові інструменти мали всі підстави для розвитку в Україні.

Удосконалення мідних духових інструментів в такий спосіб, який ми розглянули вище, тобто досягнення більш якісних технічних можливостей та хроматизації звукоряду, просвердлюючи отвори на корпусі інструмента, не мало перспективи, оскільки їхнє звучання та інтонація були неякісними. З цієї причини подальші пошуки удосконалення мідних духових інструментів привели до винаходу вентильного механізму.

Таким чином, удосконалення рогових оркестрів в Україні припинилося, а виконавці в період домінування рогової музики досягли неймовірно значних показників майстерності в розвитку оркестрового мистецтва. Перш за все, це стосується розвитку володіння губним апаратом, тому що успіх виконавського процесу на мідних духових інструментах, головним чином, залежить саме від цього компонента гравального апарату. Вимоги до музик у всі часи ставились однакові: треба було заграти свою ноту вчасно, якісно (за звучанням та інтонацією) і в характері музики. І тому губним апаратом треба було так майстерно володіти, щоб у момент видобування звука не трапилося його зриву чи інших погрішностей.

При перших використаннях таких оркестрів сучасники зазначили, що “по своему устройству, звучанию и воздействию – это совершенно новая, своеобразная музыка, с которой никакая другая не может сравниться по помпезности и приятности звука... Приблизительно

можно было бы передать эту музыку, если бы объединить обычно употребляемые 24 валторны, включающие высокие, средние и низкие голоса... и разделить между ними мелодию и гармонию”. Стає очевидним, що це був важливий етап в еволюції духових інструментів до сучасних. Головне досягнення при створенні рогового оркестру на той час було цінним тому, як ми можемо припустити з даних дослідження, що цей оркестр мав хроматичний звукоряд. Такі інструменти, як валторни та труби, мали натуральний звукоряд, що ускладнювало виконання творів. І тому, завдяки ще й таким якостям рогових інструментів, як надзвичайно сильне і м’яке звучання, відповідність звучання і відкритим просторам, і витонченій грі в театрі, рогові оркестри знайшли постійне застосування.

На початку ХІХ століття розвиток духової музики, як ми раніше згадували, досяг нового якісного етапу, пов’язаного з винаходом Ф. Блюмеля та Г. Штельцеля хроматичних мідних інструментів із вентильним механізмом. З цього моменту різко втрачається значення рогового оркестру. Швидко прогресуюче музичне життя вимагало нових, більш досконалих форм музикування. Тому на місце рогових оркестрів приходять духові оркестри з великими технічними можливостями, які стануть найбільш шанованими і доступними найширшим верствам народу. Взаємодіючи з іншими музичними жанрами, духова музика вагомо вплинула на розвиток музичного театру, хорового співу, інструментальної музики, в тому числі і військової.

Західна Європа випередила європейський схід у розвитку духового інструментарію. У багатьох її країнах було добре розвинене виробництво якісних духових інструментів.

У 70-х роках ХVІІІ ст. серед товарів, що доставлялися з-за кордону в Харків, було чимало різних музичних інструментів, а також інших предметів, пов’язаних із музикою. Так, з фактичних даних про харківські ярмарки 1779 р., наведених Д. Багалеем у його “Материалах для истории колонизации и быта степной окраины Московского государства ХVІ–ХVІІІ ст.”, а також у його “Кратком историческом очерке торговли в Харьковском крае в ХVІІ и ХVІІІ вв.”, дізнаємося, що з-за кордону – з Шльонська (тобто Сілезії), Гданська і Лейпцига – ніжинські греки, полтавська компанія і калужські купці привозили, крім різноманітного товару, ще й музичні – флейттраверси, скрипки різних

гатунків, комишові тростини, італійські струни тощо. І все це продавалось частково вроздріб місцевим обивателям, що вели торгівлю в Правобережній і Слобідській Україні.

Все це значною мірою зумовило той факт, що з кінця XVIII – початку XIX ст. у Харкові помітно пожвавилось музичне життя. До виконавців на музичних інструментах із боку слухачів ставились більш серйозні вимоги щодо якості виконання. Тому викладачем оркестрових інструментів Харківського університету І. Вітковським у 1812 р. була відкрита музична крамниця, яка, за оцінкою сучасників, могла конкурувати з московськими і петербурзькими.

У газеті “Харьковский еженедельник” (дата невідома) І. Вітковський, висвітлюючи музичне життя Харкова, надрукував і перелік музичних інструментів, які можна було купити за високими, помірними і дешевими цінами різного гатунку. Наводимо ці дані:

- флейттраверси різні, флейти малі-пікколо, альтові флейти, басові флейти;

- гобої;

- кларнети камерні in A і B, C і D;

- басетгорн з 2-ма і 3-ма колінами;

- фаготи різних гатунків;

- валторни з машинами нової конструкції;

- валторни з 4-ма, 6-ма, 8-ма перемінами (маються на увазі крони для зміни тональності – *Ю.Р.*);

- валторни in C, D, Dis, E, F, G і B;

- труби з машинами;

- труби довгі in D і Dis (натуральні – *Ю.Р.*);

- фаготові та гобойні тростини;

- камертони C, A і G.

Крім того, можна було придбати музику різних авторів, ноти для оркестру з хорами, серйозні та бальні 8-ми голосні, для духових інструментів, для навчання грі на всіх інструментах, школи французькою і російською мовами і теоретичні книги про музику різних композиторів.

Можна позаздрити такому значному вибору духових інструментів. Ті музичні меценати, які не шкодували грошей для комплектування своїх оркестрів, мали у себе оркестри за складом не гірші, ніж

західноєвропейські. Звичайно, Харків на той час не міг використати таку кількість духових інструментів. Але це був розрахунок задовольнити потреби в музичних інструментах усієї України. Крамниця проіснувала до 1845 року.

Комплектування оркестрів духовими інструментами здійснювалось по-різному і неоднаковим було до цього відношення. Приміром, К.Розумовський постійно піклувався, щоб в його оркестрі були гарні духові інструменти та нові ноти. У 1793 році в листі молодшому сину Андрію до Відня пише: “По прикладеній до цього записці інструментам для духової моєї музики, котра, говорять, пороздувалася, рівно й нотам музичним, довідайся про ціну; щоб це могло коштувати, — дай мені знати, бо я хочу бачити вашу ціну. В записці вимагають 800 червінців з лишком, якщо різниця в ціні мала, то можна й тут все це скупити без зайвих турбот, в протилежному випадку краще придбати це у вас”. Про склад інструментарію оркестру К.Розумовського, який потім успадкує Варвара Репніна (його правнучка), свідчить документ, знайдений в полтавському окружному архіві “Опис різним речам в коморі, що при головному Яготинському домі знаходяться”.

Музичні інструменти

Контрабасів	— 3	Тарілок	— 4
Віолончелей	— 4	Лютней	— 3
Альтів	— 3	Бутенчик	— 1
Трикутник	— 1	Фаготів	— 10
Литавр	— 4	Кларнетів пальмового дерева	
Барабанів	— 2	цейних	— 2
Кларнетів бейних	— 2	Колін із кларнетів	
Валторней	— 8	пальмового дерева	— 89
до них колін		Ехо	— 1
(маються на увазі		Стакан для сделанія басків	
крони, що змінюють		(для виготовлення тростин	
стрій — Ю.Р.)	— 24	для фагота — Ю.Р.)	— 2
		Турбанів ¹	— 4

¹ В цитаті збережено орфографію.

За свідченням О.Т. Дзбанівського, залишки цього оркестру були направлені в музичний відділ ВБУ (Всеукраїнської бібліотеки України).

Але до Києва ці інструменти не потрапили і залишились від них деякі складові частини з фаготів, кларнетів та флейт. За цими залишками Дзбанівському вдалося визначити написи фабрик та фірм, де були виготовлені ці інструменти.

1) Vlrich (Mosco); 2) Grundmann (Dresden, 1798); 3) I.F.Schwabe (Leipzig); Amligue (Paris); 5) A.Grenser (місто, очевидно, визначити не вдалось – *Ю.Р.*); 6) Eg.A.Kirst (Potsdam).

Так, з російських фабрик ми бачимо тільки московську. Перелік вищеназваних фірм показує, що інструменти були виготовлені на відомих західноєвропейських фірмах. Це означає, що вони були доброї якості.

З опису ми бачимо, що в оркестрі Розумовських існував невідомий нам музичний інструмент ехо. Конструкція, тембр звучання, спосіб гри на ньому нам поки-що невідомі. Ми можемо здогадатись тільки про те, що він використовувався для досягнення ефекту еха, що у перекладі з грецької мови – відголосок. Ефект еха застосовувався в інструментальній музиці, починаючи з початку XVII ст. У довідковій літературі “ехо” як музичний інструмент не зустрічається. Тому можна припустити, що цей інструмент був винайдений в оркестрі Розумовських. Із залишків цього оркестру ми довідуємося, що це був струннодуховий або симфонічний склад оркестру. Але для симфонічного оркестру духових інструментів дуже забагато, їх би вистачило ще й на чималий духовий оркестр.

Інший приклад – поміщик Г. Тарновський із Качанівки Чернігівської губернії, якого описав у повісті “Музикант” Т.Г. Шевченко, мав оркестр, що був добрим за складом музикантів, але неповним (не всіх інструментів вистачало і деякі були несправні). Цей поміщик був із тієї категорії людей, що нещадно експлуатують своїх музикантів і жалів витратити гроші на підтримку та розвиток оркестру.

Інструментарій оркестру київського магістрату розподілявся так: труби, валторни, гобої, кларнети, литаври, бас. А ось майстрів, здатних відремонтувати інструменти у Києві, тоді не було, а продаж нових інструментів також був відсутній. При потребі замість того, що вийшло з ладу, магістрат давав доручення купцям, які їздили в Польщу,

зробити покупку за власні гроші. Витрати поверталися їм із “питейного доходу”.

Отже, незважаючи на те, що в Україні ще не було такого розвиненого виробництва духових інструментів, як в Західній Європі, оркестри комплектувалися завдяки добре розвиненим торгівельним відносинам.

Проте, в Україні існували цехи, що виробляли музичні інструменти. У Кам’янці-Подільському в кінці XVI ст. (1578 р.) згадуються в податкових списках скрипковий та гусярський цехи, де ремісників міста було поділено на три групи: *jus Meideburgensis* (польська община), *jus Rutenorum* (руська община) і *jus Armenorum* (вірменська община). Хоча за духові інструменти в цьому документі не згадується, та можна припустити, що їх також виготовляли.

Відомо також, що у 1786 році в самому Чернігові було п’ять музикантів-майстрів, які могли виготовляти духові інструменти.

Цікавим документом є лист із Бахмута (тепер м. Артемівськ) Івана Воробйова графу Ф.М. Апраксину (1711 р.), в якому йдеться про те, що “прислано в полк морской из Воронежа... церковных причетников для учения в гобоисты 38 человек”. “...Из того числа бежало и померло 18 человек, ныне налицо 19 человек, а учитца им нипочем, а хор гобоев, которые по указу Вашего Сиятельства велено сделать, оные гобои и по сие число не сделаны, а токарный мастер по указу взят на Серет и оные гобои увез с собой. Ежели полк пойдет в марш, куда государь оных поповичев повелишь отдать...”. Цей документ свідчить, що в цей час в Україні існував майстер, і, мабуть, не один, який виготовляв дерев’яні духові інструменти.

Уже вище йшлося про те, що харківська музична крамниця І. Вітковського, яка так успішно задовольняла потреби в музичних інструментах не тільки Харкова, а й Слобідської України, припинила своє існування в 1845 р. Але високий рівень музичної культури в Україні спонукав до відкриття своїх фабрик, щоби задовольнити потреби в духових інструментах.

У другій половині XIX ст. засновується в Одесі музична фабрика з виготовлення мідних та дерев’яних духових інструментів, які за якістю не поступалися європейським зразкам. Власник фабрики Йозеф Шедива (чех за походженням) навіть сконструював новий духовий

інструмент, який було названо “шедифон” на його пошану. За свідченням сучасників, на інструментах цієї фабрики грали солісти симфонічних оркестрів Москви, Петербурга та Одеси. Крім того, талановитий майстер-конструктор та керівник виробництва написав посібник “Руководство для производства и для заказов духовых металлических музыкальных инструментов” (Одеса, 1896). Треба зазначити, що майстри під керівництвом Йозефа Шедиви творчо ставились до своєї праці. Вони конструювали нові моделі, а не займались штампуванням інструментів.

У Києві музичні крамниці, майстерні, музичні фабрики та представництва західноєвропейських фірм із виготовлення, продажу та лагодження духових інструментів (за даними, які будуть надані далі) почали існувати з тридцятих років XIX століття. У кінці XIX століття їх кількість перевищувала сорок закладів (фото 32, 33).



Фото 32.

Тенор або баритон з шістьма помпами фірми майстра “Johan Kliment”
(зберігається в музеї театрального, музичного
і кіномистецтва України м. Києва)

Такий устрій мідних духових інструментів на той час був поширений. Французька фірма “Кортуа” також продукувала подібної конструкції інструменти.

Так, з 1834 року почала існувати музична крамниця і майстерня фірми І.Ф. Кордес, що на вулиці Хрещатик, 39. У цьому представництві можна було купити й полагодити всі струнні, духові та механічні інструменти, в тому числі піаніно і фісгармонії. Крім того, можна було взяти інструменти на прокат і скористатися послугами настроювачів піаніно.

Інша фабрика духових інструментів належала Н.Е. Сорокіну (у минулому Корчак-Глієр) на Бібіковському бульварі, дім № 3. На цій фабриці виготовлялись, мабуть, настільки якісні інструменти, що вона була постачальником Київського і Тамбовського відділень Імператорського Російського музикальних товариств. На фабрику також приймалися замовлення з лагодження різних духових інструментів, як для військових хорів, так і для театральних оркестрів. Виконання замовлень гарантувалося вчасно і за помірними цінами.



Фото 33.

Гобой п'ятиклапанний поч. XIX ст. (фірма невідома)
(зберігається в музеї театального, музичного
і кіномистецтва України м. Києва)

Доречно згадати музичну крамницю духових інструментів на вулиці Басейній, 6, яка до 1902 року належала Глієру Мавріку Мавріковичу. Потім вона перейшла до Глієра Карла Моріцовича. Можливо, що це була рідня композитора Глієра Рейнгольда Моріцовича, адже він народився і потім працював у Києві.

Отож чимало існувало крамниць, де можна було придбати ноти або взяти їх у тимчасове користування.

Існування панських оркестрів та театрів у XVIII – XIX століттях сприяло потягу та інтересу до музики. А це викликало потребу у великій кількості музичних інструментів і перш за все духових. Проблем у забезпеченні інструментами оркестрів в Україні не було. З початку XVIII століття почали відкриватись музичні крамниці, представництва зарубіжних фірм та вітчизняні музичні фабрики. Це вплинуло на те, що значна кількість оркестрів в Україні була забезпечена доброякісними духовими інструментами. Розвиток та вдосконалення інструментарію стимулювали майстерність виконавства, а останнє слугувало більш вищому поступу музичного мистецтва.

Отож зазначимо, що на терені теперішньої України за 18 тисячоліть до нашого часу почалася еволюція музичних духових інструментів. З розвитком матеріального виробництва та досягненням загальної культури зростали й естетичні потреби суспільства. Від однієї генерації до іншої передавався мистецький досвід, що очевидно з удосконалення музичних інструментів та збільшення їх різновидів.

Еволюція духового інструментарію в Україні XVIII та XIX століть відбувалася у тісному взаємозв'язку з розвитком музичної творчості та виконавської майстерності.

1.2. Музикування на духових інструментах у громадському побуті

Українська інструментальна музика, яка виникла в народному побуті, на шляху свого розвитку в певні періоди долала різні заборони аж до права на існування. Історичні документи XVI – XVIII століть свідчать про численні податки і побори, що стягувалися з селян на користь загарбників, вказують серед іншого і “на податки від гри на дудці, свирілі, скрипці та інше...”¹.

Та, незважаючи на несприятливі умови, мистецтво гри передавалося від майстрів до учнів, а відтак, зберігаючись у народному побуті, дійшло і до наших днів. Характерно, що найбільш інтенсивний період розвитку української інструментальної, переважно духової музики припадає саме на XVIII – XIX століття.

До початку XVIII століття духова музика в умовах музичного побуту України мала суто прикладне значення. Осередком розвитку концертної духової інструментальної музики стає панський маєток, що незабаром позначилося на стані музикування: в народному побуті з’являється музика для слухання, для супроводу пісень, танців та інших нагод.

Народний інструментарій України того часу вже досить розмаїтий. Його складають три основні групи: ударні, духові та струнні. Духові інструменти являють собою досить численну групу, до складу якої входять сопілка та її різновиди: зубівка (або теленка), денцівка, дводенцівка, флюяра, кувиця або свиріль (подібна до флейти Пана), трембіта, ріг, сурма, труба, волинка, луска, очеретяна цівка тощо.

Виникнення різних форм народної інструментальної музики пов’язане з умовами побуту та виконанням нею певної ролі у повсякденному трудовому житті. До найпростіших форм народної музики, що вживається навіть сьогодні в побуті, в тому числі обрядах, належить сигнальна інструментальна музика. Вона виникла в результаті вимог соціально-територіальних умов як один із засобів спілкування. З давніх часів жителі гірських районів Карпат, розмежовані непро-

¹ Яворницький Д.І. Історія запорізьких козаків: В 3-х т. – К., 1991. – Т. 1. – С. 381.

хідними ділянками гір, спілкувались зі своїми сусідами або родичами за допомогою певних сигналів трембіти (мал. 28). Це були повідомлення про різні важливі події – про народження або смерть односельчан, повернення з полонини пастухів і таке інше. І навіть сьогодні неможливо уявити сучасний побут гуцульських чабанів без таких сигналів трембіти, як “на вставання”, “на полуднєве доїння”, “на спання”, “на злодія” [див. додаток ”Р”].



Мал. 28.

Гуцульське весілля. 1897 р. (За Г. Рибківським)

А в часи боротьби українського народу проти поневолювачів повстанці-трембітарі подавали бойові заклики та інші сигнали, за допомогою яких передавалась інформація.

Сигнальна мелодія трембіти характерна, перш за все, тим, що вона будується на певних ритмічних модифікаціях інтервалів чистої кварта або квінти, які, варіюючись, складають квартоквінтову мелодію.

У творах обрядової музики духові інструменти не тільки входять до складу ансамблю, а й виконують певні важливі самотійні ролі. Так, при поховальних обрядах вони створювали надзвичайно жалобний настрій, що досягався використанням характерних тембро-інтонаційних традиційно-українських виконавських прийомів. Серед таких назвемо глісандування на трембіті або хрипке з горловими призвуками звучання флюїди.

У різних місцевостях ритуали поховання мали свої певні звичаї. Наприклад, у жителів Карпат у селах Дихтинець і Ростки вони відбувались у супроводі ансамблю духових інструментів. Два трембітарі й два флюїсти ставали навколо могили, при цьому виконавці на однорідних інструментах розташовувались один проти одного і грали прощальні мелодії.

На Буковині зберігся звичай: коли помирає неодружений, то в дійство включається ритуал – “весілля” покійника з живою молодого. За звичаєм певну поховальну мелодію протягом усього обряду (крім молитви) грають на дуді.

В інструментальній музиці танцювального характеру, невід’ємній від художнього побуту народу, яскраво відобразились особливості національного характеру й темпераменту. Найпоширенішими в народі стають такі танці, як гопак, метелиця, горлиця, зуб, санжарівка, третяк, гайдук, козачок, журавель, дудочка, коломийка тощо. Деякі з цих танців згадані видатним знавцем історії, культури і побуту українського народу, автором “Енеїди” І.П. Котляревським. Поет відтворює картини народних гулянь, описуючи ряд інструментів, на яких виконувався той чи інший танець.

...Бандура г о р л и ц і бриньчала,
Сопілка з у б а затинала,
А дудка грала по б а л к а х ...
С а н ж а р і в к и на скрипці грали,
Кругом дівчата танцювали
В дробушках, в чоботях, в свитках.

Сестра Дідони Ганна
...Тут танцювала викрутасом,
...Під дудку біла т р е т я к а .
...Садив крутенько г а й д у к а ...

Тут інші ж у р а в л я скакали,
А хто од д у д о ч к и потів,
І в х р е щ и к а ,
І в г о р ю д у б а . . .

А ось приклад невеликого народного ансамблю пана Енька з Київщини, гру якого слухав російський дослідник-мандрівник князь І.Долгорукий у 1817 році, подорожуючи по Україні: “У хазяина три музыканта: один играл на скрипке, другой на виолончели, третий на цымбалах. Оркестр этот похож был на полубарские затеи..., но играли довольно согласно здешние привычные танцы, и молодой возраст также напрыгался, как и под лучшия скрипки Апраксина”.

З порівняння кн. Долгорукого цього ансамблю з “кращими скрипками Апраксина” (у останнього був на початку ХІХ століття один із кращих оркестрів у Москві), ми можемо уявити, що ансамбль цей грав вельми добре.

Ось що розповідає сучасник тієї доби з України Д. Мороз: “...задолго до моего рождения у отца (в с. Горозках Чернігівського пов.) был собственный хор музыкантов. Я помню, что в период моего детства сохранились только остатки этого хора. Обыкновенно, когда соберется к нам с хуторов молодежь, розсылают разыскивать музыкантов. Нередко они являются в постолах, в свитках. Хор состоял из двух скрипок, баса и бубна. Его ставили в лакейской, танцы устраивались в зале”¹.

Це приклад типового за складом народного ансамблю. Утім згаданий інструмент “бас” міг бути струнним або й духовим.

У своїх маєтках магнати заводили оркестри до танців на бенкетах та вечірках. Тому й оркестри, перш за все, повинні були грати українські танці. Про це ми дізнаємось з камер-фур’єрських журналів за 1744 р., які велись під час подорожі Єлизавети по Україні.

У журналі за 1744 рік читаємо: “отправлялась ...свадьба Лубенского полку судии Андрея Павловского, потом... бал, ...при котором Ея Величество изволила забавляться смотрением малороссийских танцев”.

Катерина ІІ подорожувала по Україні в 1787 році. Їй так сподобалися українські танки, що вони потім навіть увійшли в моду в Петербурзі. На “вольних маскарадах” за Катерини ІІ бали завжди закінчувалися “метелицею”.

¹ Мороз Д. Из моего давнопрошедшего // Киевская старина. – 1895. – Июнь. – С. 317.

Ці приклади свідчать про те, що з початку XVIII до початку XIX століть народна українська музика в Росії була досить поширеною. Її розповсюдженню сприяли українці, що переселялись в Московію спеціально для служби при царському дворі, церквах та у багатих вельмож.

Таким чином, українська музична культура творилась і за межами України, і відіграла значну роль в розвитку російського музичного мистецтва.

Народна музика входила і до репертуару міських музикантських цехів, який складався з різноманітних інструментальних п'єс, що вживалися в народному побуті. Деякі з них ми бачимо у прикладі, наведеному М. Грінченком: "Ціла низка інструментальних мелодій супроводить народне весілля: тут і марші, які зустрічаються при різних весільних походах, тут і скрипкова мелодія, що награвся при прощанні молодої, вітальні мелодії гостям "на день добрий" чи інструментальне сповіщення перед хатою молодої, коли до неї приходить молодий зі своїм походом. Тут і спеціальні мелодії за вечерею в хаті молодої, коли в неї молодий з боярами, мелодії "при короваї" або "при вінку".

Народні інструментальні ансамблі у складі скрипок, цимбал і дудників були поширені по всій Україні. Згадуються вони й в універсалі гетьмана І. Мазепи від 1705 року, за яким стародубський музичний цех був відданий "церкві різдва Іоана Предтечі" в послушенство.

Грали народну музику й муніципальні духові оркестри. Так, Київська Міська Капела обслуговувала не лише панство, а й тодішні демократичні верстви населення. Про це свідчить заборона магістратом музикам капели ходити по вулицях із презвами весільними.

Уходячи до складу народних ансамблів та оркестрів, духові інструменти збагачують звучання розмаїттям звукових барв. Різними виконавськими прийомами гри, притаманними лише духовим інструментам, підсилюються виразні можливості народного музикування.

Ще за часів України-Руси для сольного супроводу танців або пісень традиційно використовувалися такі духові інструменти, як труба, поперечна флейта, свиріль, сопілка та її різновиди. Манера гри, особливо на дерев'яних духових інструментах, вирізнялася технічним віртуозним виконанням та імпровізаційністю своєї партії. При цьому

мелодія збагачується численними мелізмами та змінами регістрів. Часто застосовуються виконавчі прийоми, які не мають відповідних позначок. Наприклад, особливості, характерні для українських виконавців гри на трембіті, флюярі (з горловим співом), теленці тощо. Така манера гри передавалась (і передається) від учителя до учня “на” слух, і описати це явище неможливо – треба тільки слухати і наслідувати.

Видатний фольклорист Філарет Колесса з цього приводу зазначав: “Головна мелодія виходить у грі гуцула з безчисленними прикрасами, мелізмами, мережанками, котрі не раз просто неможливо уловити з тої причини, що гуцул кожного разу змінює всі мелізмати і ніколи не грає другий раз зовсім так само, як грав першого разу...”

“...Таїна гуцульської гри – феномен, який подивлялися завжди, відколи цей край існує”.

Безумовно, це особливий творчий стан, що виникає стихійно, залежно від настрою або творчого натхнення музиканта. Тільки за таких умов може існувати та розвиватись народний інструменталізм.

Слухаючи музику у виконанні народного ансамблю, ми помічаємо, що він не грає в унісон, а кожний інструмент має свою характерну партію. У найпоширенішому українському народному ансамблі – троїстих музиках (скрипка, басоля, бубон) – мелодію грає скрипка, басову партію – басоля, а ритм веде бубон. Якщо цей ансамбль розширюється ще однією скрипкою, сопілкою та цимбалами, то тоді ми маємо ансамбль з чітким визначенням ролей кожного інструмента. Друга скрипка може грати підголоски та другий голос. Сопілка збагачує звучання підголосками та варіаціями, як правило, віртуозного характеру, додаючи нову темброву фарбу. Цимбали мають надзвичайно великі виконавські можливості. Вони створюють гармонійну основу, крім того виконують акомпануючу, ритмічну та сольну функції, і при цьому не поступаються жодному інструменту у віртуозності. У сучасного слухача може виникнути навіть враження, ніби це продумана, добре виважена фахівцем партитура. Проте, насправді, лунає гра народних музик, що вражають віртуозністю та яскравим, барвистим і колоритним звучанням, винахідливою долучною імпровізацією та неповторною фантазією (мал. 29).



Мал. 29.
Прості музики (За А.Пршижиківським)

Ось що писав безіменний автор 1838 р. (газета “Харьковские губернские ведомости” за 30 липня 1838 р. стаття “Сведения о Харьковской губернии”) про велику музичну обдарованість українського народу: “Українець любить музику і має до неї здібності: бачимо, що без будь-якого навчання музичним правилам, не чуючи пояснень щодо правильності нот або тактів, він, завдяки одному слуху, навчається на скрипці і виграє вірно, чисто все, що б не почув. Троє таких самоуків-музикантів грають по містах на весіллях польські, французькі кадрили, мазурки, вальси та інші танці, часто новітні і підслухані ними у місті на балі у вельможі. По селах же, у поміщиків, де немає поблизу музичної капели, такі музиканти грають на весіллях, інших банкетах досить добре”.

Для розвитку інструментальної музики взагалі обов’язковою умовою був високий виконавський рівень музикантів. Після скасування кріпосного права музиканти кріпосних оркестрів, ставши вільними фахівцями, поповнили не тільки міські та театральні оркестри, а й народні ансамблі. Народні музики багато дечого запозичили для свого подальшого розвитку у професіоналів, а останні, в свою чергу, плідно використали досягнення народних музик. Дуже цікавий вплив

колористично-тембрового трактування інструментів, пов'язаного з відображенням народного побуту (інколи навіть з елементами звуко-наслідування), позначився на інструментальних творах вітчизняних авторів пізніших років, зокрема, “Української фантазії” для скрипки з акомпанементом оркестру Арсентія Тарновського¹, створеній у середині XIX ст. (надрукована в 1854 р.). До речі, в партитуру введена коса, яка використана в заключному епізоді твору, де змальовується косовиця: авторські ремарки вказують, що трубач повинен у певних моментах “гострити косу” або “бити косу”. На цьому тлі скрипка виконує протяжну пісню.

Так, і в сучасній музиці творчий доробок народних музик, серед яких чимало талановитих виконавців на духових інструментах, стає невичерпним джерелом для подальшого розвитку української професійної інструментальної музики. Яскравим прикладом цього спадку є музикант М. Лисенка і Л. Ревуцького, національний композиторський стиль яких сформувався на основі глибокого опанування народною музикою. Їхні мелодії близькі до українських народних пісень. Сучасна українська музика також дає приклади художнього відтворення національної спадщини, скажімо, музикант Левко Колодуба для симфонічного оркестру “Троїстих музик”, його “Карпатської рапсодії”, як і твори інших композиторів.

Таким чином, духові інструменти в народному побуті мали і мають різноманітне застосування: на них виконують сигнальні, поховальні, пісенні та танцювальні мелодії. Залежно від того, якого характеру подія, використовуються відповідні виконавські прийоми гри і досягається таке тембровоінтонаційне та емоційнообразне звучання, яке потрібне для тої чи іншої конкретної події.

Для домашнього музикування побутування інструментальної музики здавна було звичайним явищем. Завдяки цьому широко практикувалась сольна та ансамблева гра. Незважаючи на те, що православна церква забороняла участь інструментальної музики у богослужінні, і взагалі не схвалювала її, вона була органічною частиною народного життя.

¹ Твір зберігається в нотному відділі Держ. публ. бібліот. ім. Салтикова-Щедріна в Петербурзі.

Дослідник О. Рігельман, подорожуючи по Україні в 1785–1786 рр., у своїх записках лишив нам дані про поширення в народі духових інструментів: “Гра їхня більше на скрипках, на скриповому басі, на цимбалах, на бандурі і на лютні, притому ж і на трубах, а сільські по селах також на скрипках, на кобзі і на дудках, а литваки на волинках. Вони й медведів учених по містам водять і на трубах притому грають. Вони всі співаки добрі”.

Якнайкраще змалював картину українського музичного побуту в своїх “Записках” М. Глінка, перебуваючи на Україні в 1838 р. в Качанівці, в маєтку Г. Тарновського: “Співали інколи малоросійських песень хором на 4 голоси, а інколи сусід Тарновського Петро Скоропадський заводив яку-небудь чумацьку пісню, вправно наслідуючи простолюдинів. Він був примітна людина, в одягу і прийомах наслідував простих козаків і не шукав особливої дружби з Тарновським, однак насправді був вихований в Московському університетському пансіоні, був дуже освічений і доступний мистецтвам, розумів архітектуру, грав добре-таки на кларнеті і чуттям розумів хорошу музику... У мене в оранжереї збирались Маркович, П. Скоропадський, Забіла і Штернберг. З’являвся Палагін зі скрипкою, Яків з контрабасом і віолончеллю: грали російські й малоросійські пісні”.

Під керівництвом капельмейстера Калинича влаштовувались музичні вечори, на яких виконувались серйозні твори зарубіжних і вітчизняних композиторів. Грали навіть Бетховена, музику якого Глінка дуже любив. У Качанівці він уперше почув свої нові твори в оркестровому й вокальному виконанні, що прозвучали в оркестрі Г. Тарновського. Це такі, як марш Чорномора у своєрідному варіанті: в оркестрі не було інструмента, необхідного для створення фантастичного характеру музики – дзвіночків, тож їх замінили дібраними за характером звучання звичайними чарками. Сам Глінка співав у супроводі оркестру баладу Фінна. Співалися також два романси в дусі українських пісень на вірші Забіли – “Гуде вітер” та “Не щебечи, соловейку”.

Глінка в Качанівці вперше почув кларнети, відмічаючи, що тембр їх цікавий, але часто звук зривається і стає подібним до крику гусака. Звідси виникло висловлення “пускати гусака”.

Період перебування Глинки в Качанівці відноситься до травня–серпня 1838 р. Качанівський період Глінка вважав щасливими днями свого життя.

Треба зазначити, що Тарновський охоче приймав у себе видатних людей мистецтва. Йому подобалась роль мецената. У Качанівці у Тарновського бували й подекуди довго гостювали М. Гоголь, Т. Шевченко, М. Максимович, В. Забіла, М. Глінка, М. Ге, І. Рєпін (він тут починав роботу над своїми знаменитими картинами “Запорожці” й “Вечорниці”) та ін.

Розглянувши приклади домашнього музикування в панському маєтку, ми бачимо продовження розвитку традицій сольної, ансамблевої, оркестрової гри, сольного та ансамблевого співу, які здавна широко побутували в Україні. Значення таких концертів у побуті було величезним, адже у них звучали твори від аматорських транскрипцій до самих серйозних професійних. Таким чином, створювалася природна атмосфера, в якій формувалася національна професійна музика.

Інструментальна музика, ансамблеве та сольне виконання, в тому числі і на духових інструментах, посідали чільне місце в рекреаціях молоді учбових закладів (Київського та Харківського університетів, Києво-Могилянської академії). Зокрема, про студентів останньої є дані, що в 1763 р. кілька “спудеїв”, святкуючи масляну, до ранку грали на гусях, скрипці та флейті.

Цікаві відомості маємо з розповіді Г. Данилевського, на основі рукопису М. Ковалінського, про Сковороду-музиканта. Улюбленим заняттям Сковороди в цей час (після 1764 р.) була музика. Він складав духовні концерти, поклавши деякі псалми на музику, і “стихіри”, що співаються на літургії. Крім того, грав на скрипці, флейттраверсі, бандурі і гусях... Г. Сковорода почав музичне поприще в будинку батька, навчаючись гри на сопілці та свирілі. Там ...він з раннього ранку виходив у гай і награвав на сопілці... Потім поступово так удосконалив свій інструмент, що міг на ньому передавати переливи голосу птахів співучих. З того часу музика і спів стали щоденним заняттям Сковороди. Він не залишав його і в старості. За кілька років до смерті, живучи в Харкові, він любив бути у демократичному середовищі в домі П. Пискуновського (першого на Україні фармацевта), де збиралися бесіди добрих, схожих на господаря,

дідусів. Відбувалися й музичні вечори, на яких Сковорода завжди був першим, співав “прімо”, а важкі ноти через слабкість голосу витягав на своїй флейті (так як називав він сопілку, що сам її удосконалив). Проте грав він і співав, завжди зберігаючи поважність, задумливість і суворість. Флейта була нерозлучною його супутницею.

Як писав Д.І. Яворницький, “простий український народ високо цінував Сковороду. Народові він здавався не буденною людиною, а праведником, що і своїм словом, і своїми піснями, і чудовою грою на сопілці “замовляв” душевні й сердечні рани недужих, самотніх, зневажених й убогих”.

Музика для Г. Сковороди стала одним із важливих засобів творчості для поширення серед народу філософських ідей, оспівування краси природи, висвітлення глибоких соціальних тем. Отож безпосереднім помічником та виконавцем в його діяльності була сопілка.

Цікаво, що наш сучасник І. Карабіц у концерті для хору, солістів і оркестру на вірші Г. Сковороди “Сад божественных песней” надає великого значення звучанню флейти – улюбленого інструмента українського поета, музиканта і філософа. Звучання флейти супроводжує всю композицію і відіграє роль своєрідної лейттеми “природи”, і в той же час уособлює саму постать Сковороди і його філософію, центром якої є пантеїстичне світовідбиття.

Видатний український письменник та театральний діяч Г. Квітка-Основ'яненко в юнацькі роки також полюбляв грати на флейті. Навіть коли він був послушником, в його кімнаті стояло піаніно, а на стіні висіла флейта.

Зі слів В.І. Ярославського про його брата Г. Квітку – вихованця музичних класів Харківського університету, дізнаємося, що “...він був ледачий до наук, не закінчив повного їх курсу; більше займався співами, потім грою на флейттраверсі, в театрі, де щоразу платили музикантам, і цим самим відвертали його від наук”. Як знати, можливо, завдяки цьому Г. Квітка сформувався як видатний український митець.

У першій третині ХІХ ст. для зустрічі військ, що повертались з Парижу, Г.Квітка написав “Кадриль” для духового оркестру та жіночого хору. Через рік він написав ще й марш.

Наведені приклади музикування на духових інструментах видатними діячами української культури – це не поодинокі факти, а

яскраве свідчення загального потягу до гри на цих інструментах, причому потреба у них залишається на все життя. Зокрема, як розповідав сучасник Г.П. Данилевський, для Г. Сковороди і для Г. Квітки-Основ'яненка флейта стане “його постійною супутницею при відвідуванні добрих знайомих, де він грав у домашніх концертах”.

У маєтках панство проводило свій час на балах та забавах і тому однією з постійних нагод використання духової музики можна вважати бали. Так, у О. Розумовського (син К. Розумовського) на балах у Почепі грав найманий духовий оркестр генерал-майора Денисьєва, за відсутністю власного оркестру, адже це захоплення коштувало не дешево. І значно вигідніше було найняти оркестр за потребою, ніж постійно тримати. А тим, хто здавав у найми, теж вигідно було частково повернути витрати.

Ось як описує Г. Квітка-Основ'яненко міський бал у Харкові на початку ХІХ ст.: “Дами і дівиці поспішали в залу, де вже музика драла вуха, намагаючись даремно всі інструменти підвести в один лад... Директор зібрання натягнув рукавички, заплескав у долоні, грянув польський і потяглись пари вздовж і впоперек зали і по всіх кімнатах... і бал був, як завжди, пишний і блискучий”.

Бали настільки стають звичайним явищем у житті міст, що вони відбуваються навіть двічі на тиждень, як у Києві у контрактовому домі. Вони були тими заходами, де звучала українська музика, “можна було бачити і малоросійську метелицю, і голубця, і козачка: танцювали і по-російському, і по-циганському, хто до чого здатний”.

Крім того, грати на балах було престижно і відповідально. Серед учасників балів були люди, які добре розумілись в музиці, а тому й ставились високі вимоги щодо виконавської майстерності. З вищенаведеного прикладу ми бачимо, що “...музика драла вуха, намагаючись даремно всі інструменти підвести в один лад...”. Тому оркестри, які мали бажання грати на балах та контрактах, мусили працювати над удосконаленням своєї майстерності. Вплив таких заходів на розвиток оркестрового мистецтва та виконавство на духових інструментах очевидний. Відомо, що на концертах у Києві грали оркестри, які вважались одними з кращих в Росії (такі, як полковника А. Будлянського, графа А. Іллінського та ін.).

Рогові оркестри грали не тільки в панських маєтках та міських балах. Власники оркестрів (як їх в народі називали “добримі панами”) робили свята для міста або села, даруючи населенню гру своїх оркестрантів. Так, роговий оркестр князя Лобанова розважав публіку в міському саду в Києві. Інший пан В.С. Попов, управитель канцелярії князя Г. Потьомкіна, влаштовував для жителів свого села щонеділі гуляння. З розповіді сучасника від 1817 р. дізнаємося: “В разных местах сада были устроены для молодежи качели, а на водяных каналах, которыми был изрезан весь сад и парк, – выкрашенные шлюпки для катанья. На главном канале стояла стеклянная будка, в которой во время народного гулянья играл хор роговой музыки из сорока человек, что производило на гуляющих большое впечатление. Парубки и дивчата разбивались по парку в саду многочисленными группами, качались на качелях, разъезжали на лодках, танцевали свои народные танцы и пели свои задушевные песни”. Після гуляння селяни підходили до “панських будинків”, дякували пану, а той частував їх яблуками, горіхами, пиріжками і запрошував на наступну неділю.

Ми розглянули приклади традиційного виду діяльності духових оркестрів у міському та сільському побуті, де вони виконували функції не тільки музичного оформлення розваг, а й музично-просвітницькі.

При урочистих зустрічах і проводах високих осіб духова музика надавала цим подіям особливого блиску. Коли Єлизавета та Катерина II подорожували по Україні, їх зустрічали українські полкові музики з тріумфальних арок при в’їзді в міста. А для розваг валторнова музика грала перед палацом до світанку. У січні 1787 р., коли Катерина II завітала до Києва, “труби і литаври наповнювали повітря”, як згадував в своєму щоденнику службовець її пошту А. Полетик.

Музиканти Львівського братства запровадили гру на міській вежі Корнякта, а з “1722 року у будинку члена братства Семена Гребінки постійно грала музика”. Цей звичай запозичили львівські музики в західно-європейських державах.

В обов’язки київської міської капели також входила щоденна гра на магістратській вежі. Про це дійство, яке в Києві стало традицією, історик Ф. Ернст писав: “...ратуша або магістрат стояла на майдані по-між сьогочасним будинком контрактового дому і Сампсо-

нієвим фонтаном...”, і далі: “По-над ним, на терасі, що йшла на висоті другого поверху, міська музика що-дня грала зорю”.

У контракті від 20 січня 1820 р., укладеному між магістратом і капельмейстером Вигорницьким, в одному з пунктів зазначено, що “обязанностью... есть по прежнему заведению играть при магистрате зори... в обеднюю пору трубы с котлами и в вечернюю со всею капелою, но продолжая такое игранье во все месяцы летние – май, июнь, июль и август”.

Таким чином, аналіз масиву прикладів дав нам змогу простежити і встановити шляхи розвитку виконавства на духових інструментах як у домашньому музикуванні, так і в громадському житті міста й села. Широке використання духових інструментів у житті українського народу мало ознаки масового захоплення: від мисливської музики (гра на мисливських рогах) до гри в аристократичній залі, де виконувалась музика як аматорських транскрипцій, так і професійного компонування.

1.3. Тенденції функціонування духових капел у панських маєтках

Формування та розвиток української культури з початку XVII і майже до кінця XIX ст. відбувається в умовах важкого кріпосничого тиску, за яких мистецтво мало змогу все ж таки розквітнути. Значна частина видів мистецтва нерозривно пов'язана з панським маєтком великого магната або дрібного поміщика. Про це маємо дані з їхніх бібліотек, музичних зібрань, колекцій картин та гравюр. Наслідування прикладів із життя заможних вельмож Західної Європи вплинуло на те, що в Україні почали будувати розкішні палаци, парки, театри, навколо яких гуртуються й інші види мистецтв. Для цього в Україну запрошуються досвідчені фахівці з Західної Європи, архітектори, паркобудівники, диригенти, музиканти. Так, зароджуються безпосередні зв'язки з західноєвропейською культурою. Це свідчить про те, що наші пращури не були байдужими до прекрасного. Вони прагнули до досконалих форм строгого класицизму, вичурності “бароко”, та й не були проти чудових задумів та фантазій митців. Сьогодні ми вдячні їм за те, що маємо не один пам'ятник архітектури великих майстрів, малярські, книжні та музичні зібрання.

Перші згадки про оркестри в Україні доносить до нас XVII століття. З другої третини XVIII століття відомі магнати такі, як А. Будлянський поблизу Стародуба, П. Рум'янцев-Задунайський у Вишеньках на Чернігівщині, Г. Потьомкін на півдні України, Лопухін із Києва, П. Галаган із Сокиренець, К. Розумовський у Глухові, А. Іллінський у Романіві і багато інших, у своїх маєтках формують духові оркестри, які призначалися для урочистих зустрічей високих осіб, для гри на бенкетах, балах, двірських концертах, сімейних святах, полюваннях і для багатьох інших побутових потреб та забав.

Характерним явищем для розвитку духової музики цього періоду є те, що вона набуває широкого поширення в панських маєтках і лише значно менша частина відноситься до міст.

Для підтвердження цього, звернімося до свідчень сучасників. Історик Н. Богданов зазначає, що “...еще недавно не было в нашем крае того зажиточного помещика, который не имел бы своего, составленного из крепостных оркестра или хора”...



Мал. 30.
Репетиція. Гравюра XVIII ст.

Період XVIII–XIX століть характеризувався поширенням великої кількості театрів, оркестрів та хорів, що свідчить про розквіт вітчизняного музичного мистецтва і талановитість українського народу. Потім в своїх спогадах Я. Штелін напише, що “на этой земле все поет, танцует и играет...”.

Найвідомішими оркестрами на Правобережжі були оркестри А.Іллінського з Романіва та Станіслава Щенського-Потоцького з Тульчина. Зокрема, у А. Іллінського був змішаний струнно-духовий і роговий оркестри складом сто музикантів та хор тридцять чоловік, а капельмейстером у нього служив І. Добжинський. Крім того, він тримав у своєму маєтку у 1811 р. оперний театр із італійською, французькою та польською труппами: кожна вистава закінчувалась балетом, а їх утримання йому коштувало не менш, як сто тисяч карбованців.

Інші спогади про театр А. Іллінського маємо від Михайла Чайковського (Садика Паші): “В Новом Риме (так він називає Романів – *Ю.Р.*) был большой дворец, с огромными окнами в одно стекло, с колоссальными зеркалами... Но что больше всего врезалось мне в пам’ять, это итальянская опера “Дон Жуан” (мається на увазі опера В. Моцарта – *Ю.Р.*), исполненная крепостными артистами пана

сенатора”. Опера, яка надовго залишила приємні враження слухачам, безумовно, народжувалась в аурі високої мистецької досконалості, де виконавці на духових інструментах мали сприятливі умови для розвитку майстерності виконавства поряд із іншими музичними фахами.

Аналіз використаних джерел показує, що згадки про кріпацькі оркестри, хори й театри, на жаль, містять лише факти про їх існування та іноді про репертуар, і рідко про виконавців. Тому ми згадаємо деякі імена талановитих музик оркестру А. Іллінського таких, як “Лензі Герке, Добжинський (скрипка), Нудер (кларнет), Гервенті (віолончель), Ландо (альт), Байер (флейта), Солеський (фагот), Вейзінгер (валторна)...”, крім того, Ян Роле (клавикорд та духові інструменти) та Ян Лензі (скрипка).

У Тульчині у Станіслава Щенського-Потоцького також був першокласний оркестр та театр із оперною і балетною труппами. Як розповідає мемуарист Хржонцовський, він “любив музику, і капельмейстер його Ферарі вважався у Польщі на той час за першого компоніста”.

І на підтвердження цього дописувач В. Горленко подає такі свідчення, що французький мандрівник де Легард, перебуваючи в Тульчині, милувався грою оркестру Ст. Щенського-Потоцького.

Ось як характеризує одну з найкращих капел Петра Галагана на початку XIX століття талановитий композитор П. Селецький¹ у своїх спогадах: “Громадний барський дом, великолепно сад с огромными оранжереями, бесчисленною прислугою, большой и превосходный оркестр, делали Дехтяри одним из пріятнейших домов в Малоросіи. Капельмейстером был немец Краузе – отличный музыкант; первая скрипка: крепостной Артем, проживший три года в Дрездене; он брал уроки на счет барина у Липинского²: другие солисты были тоже очень не дурны. Очень отчетливо исполнили две Бетховенскія симфоніи, сыграли хорошо и мою, а также несколько увертюр, Краузе хвалил мои произведения, но как опытный капельмейстер посоветовал заменить

¹ Селецький П. – був київський губернський маршалок дворянства, гарний музикант, співак і композитор. Особисто знайомий з Лістом, Мендельсоном і Мейєрбером.

² Кароль Ліпінський, видатний польський скрипаль.

оркестровку в двух местах моей симфонии, что я тут же и сделал; эффект действительно был лучше прежнего”.

Г.П. Галаган залишив дуже цінні спогади для вивчення розвитку оркестрового мистецтва та виконавства на духових інструментах. Зокрема, про гру оркестру свого дядька (П.Г.) на святі 16 вересня 1840 року він писав: “...началась музыка с претрудной увертюры, потом играл Галенковскій своего сочиненія на Петруся; потом опять увертюра; потом играл Артем, а там фортепіаніст Бертольд”. На другий день: “...за обедом при поздравленіи, играли торжественный туш”, “бал начали с торжественнаго польскаго, потом пошли кадрили за кадрилем ...кадриль Галенковского так всем понравился, что вздумали ...вызвать его, что произвело ужасный шум. Бал кончился мазуркою”. Далі в запису від 18 травня (духів день) ми дізнаємось про використання найрізноманітнішої інструментальної музики “звон колокола раздался в готической беседке – все пошли туда, и там Краузе играл на гармонике. Оттуда пошли на каменный мост, а с той стороны реки играла валторна. С мосту пошли все на ротонду, где был готов чай, а между кустами играли квинтетом чудную патетическую сонату Бетховена... Во время между танцами ротонда была освещена бенгальским огнем и музыка духовая играла на воде”.

Правнук І. Галагана, Григорій Павлович, успадкував Сокиринці, де вже після скасування кріпацтва продовжував існувати хор. Варто згадати те, що Г.П. Галаган у маєтку Лебединці Лохвицького повіту влаштував свято, яке мало відтворювати українську старовину. Хор співав народні пісні, чергуючись із лірниками та бандуристами.

На Лівобережній Україні до найвідоміших аматорів музики належала родина Розумовських. Завдяки своєму старшому братові Олексію К. Розумовський отримав належне виховання. Його вихователь Г.М. Теплов, російський державний діяч, скрипаль-аматор і композитор, автор першого друкованого збірника “Російських пісень”, сприяв розвитку смаку до професійної музики у свого вихованця. Листування К. Розумовського свідчить про його постійний інтерес до музики. Любив він і українські пісні. Згодом був відісланий за кордон навчатися в університетах Берліна, Геттінгема, Страсбурга, Кенігсберга. І після навчання високоосвічений вісімнадцятирічний, колишній сільський хлопчина повертається до брата Олексія і його призначають

Президентом імператорської російської академії наук. Це свідчить про його талант. Незабаром він був обраний гетьманом України і переїхав на Україну приблизно у 1751 р. З ним на Україну прибули актори, співаки й музиканти для урочистостей та публічного оголошення жалуваної грамоти на гетьманство. Однією з причин тривалої і ретельної підготовки майбутнього гетьмана до від'їзду було ангажування трупи акторів, яку він вивіз з собою у традиційну гетьманську резиденцію, що, на його думку, не повинна була ні у чому поступатися європейським столицям. Зустріч гетьмана у Глухові була надзвичайно урочистою: вишикувані у два ряди 6000 козаків вшановували гетьмана відповідними почестями, лунала урочиста музика, били в литаври, стріляли з гармат. Можливо, саме на честь цієї події було написано хор у супроводі оркестру “Мы с приездом [!] тебя поздравляем”, що зберігається в нотній колекції (автори музики і слів невідомі, примірник без титульного аркуша). У гетьманській резиденції почалися бали, гуляння, бенкети в супроводі інструментальної музики, ставилися французькі комедії. Імена та походження іноземців, які працювали в капелі гетьмана, виявити у повному складі не вдалося. Але документи Генеральної військової гетьманської канцелярії зі ЦДІА дозволяють дізнатися про кількох музикантів. У березні 1752 року від імені К. Розумовського у Відні було підписано контракти з п'ятьма іноземними музикантами – капельмейстером Вольфом, трубачами Себастьяном Гайном фон Гайлінгталом, Антоном Тіцом, Йозефом Ганауером і литавристом Венцеславом Лоренцом. Контракти трубачів були однаковими. Наводимо їх із збереженням мови оригіналу:

“По данной мне от Его Ясно вельможности Гетмана и кавалера Графа Разумовского Комиссии принять в службу одного трубача. Заключение я с Себастьяном Гайном фон Гайлингталом иноземцом следующий контракт.

1. Быть Ему Себастиану Гайн фон Гайлингталу в службе Его Ясневельможности три года действительным трубачем.
2. Жалованья Ему взять на год по 240 ру считая съ 1 числа марта сего году. Дать Ему на два месяца наперед.
3. Свободная квартира, дрова и свечи.
4. На год по паре платя, кроме праздничного платя и епанчы.
5. Быть Ему домашним офицером.

6. Безденежной провоз до места и сверх того кормовых денег по полуталю на день.

7. По прошествии трех годов, ежели больше служить нежелает, поехать Ему до Вены обратно на кошт Его Ясневелможности.

Напротив того памянутого Сабастіан Гайн фон Гайлингтал, обовязується служит Его Ясневелможности по своему искусству верно и радетельно для уверения чего сочинены сего контракта два ексемпляра согласия с которых один за рукою и печатью Его Сиятельства министра а другой от реченного Сабастіана Гайна за рукою и печатью дан в Виене 2 февраля 1752 году”¹.

Коли термін контракту закінчувався, гетьман віддавав розпорядження про належну винагороду і влаштування від’їзду музикантів.

Незабаром після звільнення з військових музикантів три трубачі гетьманської капели Гейн, Тіц і Ганауер потрапили на службу до Санкт-Петербургу. Їхні імена знаходимо у реєстрі придворного оркестру при Італійській компанії.

Згодом капела досягла дуже високого рівня виконання. Ось що засвідчує дослідник російської культури, німець із Швабії, що гостював у Розумовського, Я. Штелін: “Во дворце гетмана Кирила Разумовского в Глухове на Украине была организована большей частью из русских (маються на увазі українці – Ю.Р.), и лишь несколько иностранцев, домашняя капелла, подобной которой в России до сих пор не существовало. Капелла насчитывала сорок с лишним хорошо обученных музыкантов, из которых каждый мог с честью выступить самостоятельно на своем инструменте”. І далі відмічає, що коли хор цієї капели в присутності двору та інших високопоставлених осіб виступив уперше 1753 року в Москві у палаці гетьмана, його зустріли із захопленням.

Диригентами, які служили при його дворі, були українець Андрій Рачинський та відомий закордонний валторніст, удосконалювач рогового оркестру, чех за походженням – Карл Лау. Музикознавець М. Гейліг подає відомості, що у 1758 році театром К. Розумовського під орудою К. Лау була виконана опера Раупаха² “Альцеста” у

¹ ЦДІА. Ф.51. Оп. 3, арк. 22. спр. 12224.

² Раупах – німецький композитор, клавесиніст (автор опери “Альцеста”), капельмейстер при російському дворі з 1775 р. до (приблизно 1762 р.).

супроводі рогового оркестру. Для рогового оркестру, як оркестру специфічного, треба було робити нові оркестровки й писати власну музику. Карел Лау безсумнівно і перекладав твори, і обробляв пісні. Його перу належали концерти для валторни, які користувались успіхом, однак не були надруковані, а місцезнаходження рукописів концертів невідоме. Жодного його твору немає у зібранні Розумовських. Отож композиторська спадщина Карела Лау майже втрачена. Єдиний зразок – фрагмент “Менуету” – було надруковано в додатку до праці І. Гінріхса з дуже складною фігурацією (віртуозні пасажі тридцять другими) в дискантовому голосі. Це свідчить про дуже високу майстерність гетьманських музик, оскільки гра в роговому оркестрі вимагала віртуозного володіння інструментами. Через деякий час К. Розумовський роговий оркестр продав Г. Потьомкіну.

Андрій Рачинський закінчив Києво-Могилянську академію, працював тут із 1753 року впродовж десятиліття, а до того був регентом капели єпископа Льва Мелецького у Львові. В історії української музики як автор хорових концертів А. Рачинський займає значне місце серед композиторів свого часу. У нотному зібранні Розумовських творів Андрія Рачинського немає, але в Інституті рукописів НБУВ зберігаються його концерти “Скажи мі, Господи, кончину мою” і “Не отвержи мене во время старости”. “Капеляном”, тобто хормейстером капели був також Корнелій Юзефович (1726 – після 1766). Ймовірно, він заступив на цій посаді Андрія Рачинського після призначення того сотником Стародубського полку у Новгород-Сіверську у 1763 році.

Як пише І. Ямпольський, на знак особливого шанування таланту А.Рачинського Петро III подарував йому одну із своїх дорогоцінних скрипок Страдиварі, на якій пізніше грав видатний український скрипаль Г. Рачинський. Життю та діяльності А. Рачинського присвячений один із розділів у книзі Олександра Оглобліна “Люди старої України” (Мюнхен, 1959).

У 1780-х роках у О.К. Розумовського плідно працював італійський композитор Дженаро Астаріта, автор сорока опер, численних ораторій та інших творів. Свою ораторію “Смерть Авеля” (1785), написану на замовлення О.К. Розумовського, він присвятив К.Г. Розумовському. Інша його комічна опера “Збитенщик”, на лібрето одного з видатних

драматургів того часу Я.Княжніна, була поставлена домашнім театром К. Розумовського у 1786 році. Твір цікавий тим, що в ньому в сатирично загостреній формі, насиченій фольклорними елементами, показано побут і звичаї представників дворянства, офіцерства та купецтва. Головний персонаж твору – розумний, спритний слуга Степан, який нагадує Фігаро з “Севільського цирульника” Дж. Россіні. Тут же і закохана пара, на шляху якої стоїть старий опікун. Є і претенденти на руку героїні – офіцери, зображені в досить карикатурному образі.

У характеристиках дійових осіб простежується зв’язок із українською народнопісенною мелодикою. Це можна спостерігати і в увертурі, яка готує слухача до сприймання комічної ситуації, і в речитативах, і в аріях. Так, в основу арії Степана з першого акту, де йдеться про безчесність і продажність панівної моралі тогочасного суспільства, покладено українську жартівливу пісню “Чи я, мамцю, не доріс”. На думку Андрія Ольховського, “Збитенщик” Астаріта – це “складова частина тієї основи, на якій вирости і “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського і “Наталка-Полтавка” М. Лисенка. У цьому полягає його сенс і історичне значення.

Поряд із операми західноєвропейських композиторів, які були модними на той час, в репертуарі театру О. Розумовського були й твори вітчизняних авторів. Це дуже популярні на початку ХІХ століття опери “Леста” та “Дніпрова русалка” на музику С. Давидова та “Козак – віршувальник” К. Кавоса на текст російського письменника і театрального діяча О. Шаховського. Події цієї опери-водевілю відбуваються в Україні. Головним її героєм є козак Семен Климовський (історична особа) – український поет і композитор кінця ХVІІ – першої половини ХVІІІ століття, автор широковідомої пісні “Їхав козак за Дунай”, яка протягом довгого часу вважалася українською народною піснею. Уперше вона опублікована у 1796 р. в Санкт-Петербурзі. Ця мелодія незабаром здолала кордони і стала популярною в Англії, Франції, Німеччині, Польщі та інших країнах. Обробку пісні “Їхав козак за Дунай” здійснив для голосу, віолончелі, скрипки і фортепіано Л. Бетховен, а варіації на цю тему написали німецький композитор К. Вебер та французький композитор М. Дальвімар. Зазначимо, що духові оркестри були важливою складовою частиною тієї основи, про яку говорить А. Ольховський, адже в той час опери

виконувались у супроводі струннодухових або рогових оркестрів. Тільки з цих прикладів, в руслі нашого дослідження можемо зробити висновок, що духове мистецтво, без перебільшення, було чинником становлення та розвитку оперного та балетного мистецтва в Україні.

У двірському побуті К. Розумовського музика використовувалась традиційно для того часу. Виконувались кращі зразки світової класики, але велике місце займала і народна музика, яка мала здебільшого прикладне значення. Постійно звучала і музика духова. Із спогадів М.Ханенка, який входив до складу старшини, дізнаємося, що кожної неділі, після служби в гетьманському монастирі, “в дворце обедали, а по обеде вся музыка инструментальная играла”, і тут же читаємо: “... ясновельможный слушал обедни в монастыре, потом при столе гетманском, откушав, слушали музыки...”.

І насамкінець зупинимось на характеристиці музичного життя двору Розумовських, яку дуже слушно дає автор книги про родину Розумовських А.Васильчиков: “Во дворце гетманском давались банкеты с инструментальной музыкой, балы, и бывала даже французская комедия. Первую комедию давали в новом гетманском дворце, она называлась: *La foire de Hizim* (Ізюмський ярмарок). Одним словом, вся придворная Петербургская жизнь в сокращенном виде повторялась в Глухове”.

З цього прикладу ми бачимо, що Глухів був культурною столицею і мистецьким взірцем для всього населення. В його театрі поряд із співаками з Італії та Франції виступали такі видатні майстри, як Г. Марцинкевич, М. Полторацький, Г. Головня, В. Іванов. Можливо, що гетьманське двірське музично-театральне життя вплинуло на культурно-мистецький розвиток в Україні.

Аналізуючи стан його капели згідно з розписом штату петербурзького дому у 1774 р., Кирило Розумовський мав тільки двох співаків при церкві, які отримували по 4 карбованці на місяць, що відповідало оплаті праці кухарів та лакеїв. Крім того, церковним співакам видавалося 20 крб. на рік на одяг і раз на три роки ще 10 крб. Ще три музиканти (інструменталісти) мали досить високу щомісячну платню 12,5 крб., що дорівнювало платні священика, ліврейного швейцара або дворецького. Музикантам слугував спеціальний служка. Крім щомісячної платні, музикантам додавалося по 40 крб. щорічно

на одяг. У штатному розпису петербурзького дому К. Розумовського зазначені конкретні витрати хазяїна на службовий одяг музикантів, що був таким самим, як і в інших слуг. На рік кожному музиканту було необхідно: “кафтан афисьянский сукна алого, на всю пару с двоими штанами 7 ар[шин], ціною по 3 р[убля] – 21 р. Стамеду красного 4 ар. с 1/2 по 50 к[опеек] – 2.25. Стамеду белого 2 ар. по 5 к. ар. – 1 рубль. Позументу на камзол только один, узкого 25 ар. Весом 10 лот, по 80 к. за лот – 8 р. Пуговиц кафтанных 2 1/2 портища, по 50 к., портища – 1.25, камзольных 3 1/2 портища по 25 к., портище – 87 1/2. Портному за работу 5 р. [Итого] 39 р. 37 1/2 к.”. За практикою XVIII ст. музикантами могли бути і лакеї (наприклад, “афіс’янти”, які мали такий самий одяг). Тому, справжній склад оркестру за штатом дому виявити складно. Водночас у 1774 р. в Анічковському палаці, ще одному місцю проживання родини Кирила Розумовського у Санкт-Петербурзі, було ще двоє співаків із оплатою по 16 крб. на рік та додатково на одяг їм видавалося ще по 6 крб. Вірогідно, що музикантів було більше, оскільки у штатному розпису вказані тільки спеціально найняті, а, наприклад, пажі, лакеї або інші слуги, які могли грати в домашньому оркестрі “за сумісництвом”, не одержували за це окремої платні. До того ж частина музикантів капели могла мешкати в Україні разом зі своїми родинами, і саме через це не входили до штатного розпису санкт-петербурзького дому. У 1799 р. при дворі экс-гетьмана було 261 чоловік, в тому числі: 1 капельмейстер (прізвище не зазначене), 14 музикантів, 18 співаків, 1 палітурник та 2 його учні. Звичайно, 14 музикантів цілком достатньо для виконання як камерної, так і симфонічної музики того часу.

У складі цієї капели були і єгері, що грали на валторнах. Крім того, ще були діти півчі, що не враховувалися. Такий занепад двірського музичного життя стався через те, що К. Розумовський був відправлений у відставку як гетьман і фельдмаршал. У 1764 р. за указом Катерини II гетьманство в Україні було скасоване і відновлено Малоросійську колегію на чолі з П. Румянцевим. Коли він обіймав посади гетьмана і фельдмаршала, то утримання його двору було за казенний кошт. Потім його соціальний стан нічим не відрізнявся від інших поміщиків, тому він вже не міг утримувати великий оркестр. Після смерті К. Розумовського (1803) частина музи-

кантів і співаків стала власністю його сина Андрія, який, будучи послом у Відні, зрідка приїжджав на Україну і мало займався справами своїх підлеглих. В основному він обмежувався тим, що продовжував надсилати з-за кордону ноти. У 1810 р. батуринський палац Розумовських відвідав І. Долгорукий і слухав там спів графського хору з 12 чоловік. Той хор був залишком капели, яку раніше тримав А. Розумовський у Відні. “Він виконав ряд кантів та українських народних пісень, – писав Долгорукий. – Я завжди знаходив щось таке... що йде прямо до душі; вони мене заспівали до сліз”¹.

В інших записах той же автор повідомив, що ці півчі навчались у свій час у Бортнянського. Регентом на той час був Чухнов – досвідчений музикант, хороший організатор.

На сторінках музичної колекції Розумовських залишилось небагато, але дуже цінних свідчень за музикантів та співаків, які талановито виконували складні твори. Це імена співаків-хлопчиків – виконавців жіночих партій – Савелій, Ілля, Андрій і Григорій та дорослих музикантів – Ясь, Хома, Кирило, Гаврило в опері П. Анфосі “Ревнивець у біді”. Серед музикантів-інструменталістів, які входили до складу оркестрів Розумовських, – це Павло Прокопович (*violino principale*), Олександр Ознобишин (*violino I*), Сава Приходовський (*violino obligato*), Іван Посніков (*violino II*), Яків Дроздовський (*violino II obligato*), Павло Полторацький (*viola I*), Олександр Осипов (*viola II obligato*), Григорій Осипов (*viola II*), Фома Бучинський (*corni I-II*), який крім того, ще грав на віолончелі та контрабасі, Кирило Ашитков (*oboe I*), Андрій Базилевський (*oboe II*). Але, на жаль, поки-що їхні імена не можуть нам розповісти про їхні долі.

Узагалі до нас дуже мало дійшло імен виконавців того часу з тієї причини, що заборонялось писати в газетах про імператорські театри і акторів та музикантів “состоящих на службе у ея величества”. Такий наказ підписав О. Розумовський, будучи міністром освіти Росії.

Згадуючи про родину Розумовських, несправедливо було б оминати постать Олексія (1709–1771) – старшого брата К. Розумовського. Відомо, що Олексій, маючи красивий голос, з групою українських

¹ Долгорукий И. цит. за: Чтения в императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. – 1869. – Кн. 3. – С. 317.

співаків потрапив до петербурзького імператорського двору і досяг там найвищого стану при дворі – першого магната імперії. Він завів собі великий хор, оркестр та театр. Історичні джерела свідчать, що він мав великий вплив при російському дворі на стан тодішнього мистецтва. Коли в Петербурзі вперше з'явилася італійська опера на чолі з композитором-диригентом Франческо Араїя, вперше були поставлені дві опери на російський текст “Цефал і Покріс” та “Селевк” (1755–1756 рр.). За смаками того часу спектаклі ставилися тільки закордонними артистами. Але в цих операх О.Г. Розумовський уперше ввів п'ять своїх співаків. І, як відмітив біограф Араїї, композитор написав ці опери на російські та українські мотиви під впливом О.Г. Розумовського¹. Г. Штаффорд в “Історії музики” (Спб., 1838) зазначав, що краща з капел, крім імператорської, належала графу Розумовському, його півчі брали участь у придворних спектаклях.

На 30-ті рр. ХІХ ст. капели Розумовських вже не існувало, а рештки інструментів були складені в одній із комор при яготинському домі, успадкованому онукою К. Розумовського – В.О. Репніною. Наслідуючи від своїх старійшин роду любов до мистецтв, вона в Яготині влаштовувала у своєму салоні мистецькі вечори за участю поетів, письменників, малярів та музикантів. У 1843-1844 рр., гостюючи у Варвари, на цих вечорах бував і Тарас Шевченко, він читав свої вірші та співав українських пісень. Як згадувала потім Варвара Репніна, спів його вражав глибокою задушевністю.

Капела графа П.Румянцева-Задунайського була також відомою в Росії. Його капела грала під час зустрічі вел. кн. Павла та Марії Федорівни, коли вони в 1781р. були в Києві. Коли Катерина ІІ у 1787 р. подорожувала по Україні, він царицю приймав у своєму палаці у Вишеньках на Чернігівщині, де під час урочистого обіду звучала вокальна та інструментальна музика у виконанні його оркестру. Цей оркестр настільки сподобався Катерині ІІ, що потім забавляв її до кінця перебування в Києві.

Добре відгукнувся про капелу П. Румянцева граф Безбородько в листі до управителя придворного театру Соймонова: “Не худо, если

¹ Русск. Биографич. Словарь И. Рус. Истор. О-ва. – СПб., 1900. – Т. II. – С. 260.

велите им (мова йде про музиканта Діца та трьох його товаришів, викликаних з Петербургу для розваги цариці – *Ю.Р.*) взяти ораторію Паізіелло или другую духовную музику для составления духовного концерта, ибо здесь есть большой оркестр графа П.А. Румянцева, к которому не достает только нескольких лучших талантов. Певчие же придворные и его могут петь всякие роли в священных таковых концертах, где лишняго жара и искусства не требуется”.

Утримання великих капел було під силу тільки заможним панам та великим магнатам. Проте існували й невеликі ансамблі від трьох до восьми чоловік. Називались вони капели і за складом інструментів були духові або змішані – струнно-духові. Про такі ансамблі ми дізналися з щоденника князя І. Долгорукого та публіциста Д. Мороза.

Історик М. Богданов на сторінках своєї праці описує музичне життя Київщини і дає нам такі дані, що навіть небагаті українські пани полюбляли віддавати час музиці, як це робив здібнілий поміщик Чуприна, котрий теж мав оркестр і писав романси на українські теми.

Крім вищезгаданих власників оркестрів в Україні, оркестри утримували багато хто з аристократів та поміщиків, яких ми також наведемо як приклад. Ці дані допоможуть нам уявити розповсюдження оркестрів в Україні у XVIII–XIX століттях.

Так, Волинська губернія – Валевський М., Іллінський А.І., Кохановський, Леванідов, Любомирський М., Муравйов, Потоцький П., Пржездецький С., Прушинський, Сапега Л., Скибицький А.И., Урбановський, Ходкевич А., Щенський-Потоцький Ст., Шигарин.

Київська губернія – Браницькі, Волховська Т.Г., Ганський, Голіцин С.Ф., Давидови, Лопухін, Лобанов (перейшов від Безбородька), Лукашевич П.Я., К.Л.Р., Радзівілл, Харлепський А.

Подольська губернія – Букар, Мархоцький, Потоцький П.

Полтавська губернія – Боярський І., Боярський (сл. Камишовата), Будлянський М.В., Булюбаш П.І., Галаган І.Г., Галаган П.Г., Галаган Г.П., Галецький, Гартман, Горленко П.Г., Капніст В.В., Капніст М.В., Касьянов А.В., Масюков, Милорадович М.М., Маркевич В.І., Маркевич А.М., Маркович Я., Неплюєв, Оболонський А.Д., Пламенцеви, Паульсен, Полуботок А., Попов В.С. (перейшов від Г.А. Потьомкіна), Розумовський О.Г., Ракевич, Рєпнін Н.Г., Сушкова, Трошинський Д.П., Томра, Фролов-Багреєв, Чарба Ф., Черниш.

Харківська губернія – Валковський, Девієр, Дуб'янський, Дуніни, Донець-Захаржевський В.М., Ковалевський, Кумбурлей М. (перейшов від Попова), Роден, Сінельников, Шидловський Г., Штерич П.М.

Херсонська губернія – Корбе, Овсяннико-Куликовський Н.Д., Потьомкін Г.А., Язиков.

Чернігівська губернія – Апостол Д., Будлянський А.М., Гудович В.В., Завадовський А.П., Корсак М.М., Кочубей В.В., Маркевич, Мороз, Розумовський К.Г., Румянцев-Задунайський П.А., Тарновський Г.С., Ширай Д.І. [Додаток. – С. 222].

Дуже мало дійшло до нас даних про діяльність рогових оркестрів, але з щоденника князя І.Долгорукого від 1810 року дізнаємося, що в Київському губернському саду “музыка (рогова – Ю.Р.) и песенники беспрестанно к услугам прогульщиков готова”.

Під час іншої подорожі 16 серпня 1817 року в Києві він записав: “Сегодня назначено гулянье в саду. Для украшения онаго генерал Канцевич пригласил роговую музыку князя Лобанова, и она привлекла сюда многих. Музыка роговая отменно хороша. Князь Лобанов, женись на богатой дочери графа Безбородько, пользуется ею, живучи здесь зимою, и дает городу праздники: она тешит публику и теперь, хотя его здесь нет”.

Починаючи з другої половини XVIII ст., в резиденції князя Потьомкіна був один із кращих у Російській імперії роговий оркестр та театр з оперою і балетною трупамі під орудою Карла Лау¹ та композитора Дж. Сарті (призначений Г.Потьомкіним директором музичної академії), яка була заснована в Кременчуці для навчання кріпаків для його оркестру на духових та струнних інструментах.

А. Брікнер в своїй книзі “Потьомкін” описав свято під час зустрічі Катерини II в Кременчуці. Роговим оркестром була виконана урочиста ораторія, написана Дж. Сарті для цієї події. Оркестром диригував сам автор. На цьому ж святі виступив роговий оркестр учнів музичної академії.

У своїх спогадах князь І.Долгорукий згадує, що під час турецької війни влітку 1789 р. в головній квартирі Г.Потьомкіна в

¹ Коли Потьомкін купив у Розумовського роговий оркестр то до нього перейшов і Карл Лау.

Дубосарах “капельмейстер Сарті с двумя хорами роговой музыки и прочих многих музыкантов нас ежедневно забавляли”.

Князь Л.Енгельгардт у своїх “Записках” дає нам такі відомості: “Хор музыки инструментальной, роговой и вокальной был до трехсот человек: известный сочинитель музыки г.Сарті всегда был при князе. Он положил на музыку победную песнь “Тебе, Бога, хвалим” и к оной музыке приложена батарея из десяти пушек, которая по знакам стреляла в такт, когда пели “Свят! Свят!” – тогда производилась из оных орудий скорострельная стрельба”.

З наведених прикладів бачимо, що Г. Потьомкін традиційно для того часу використовував свій оркестр та театр для зустрічі високих гостей, для забав, проте в театрі відбувались вистави і серйозні спектаклі. Той факт, що в нього на службі перебували диригенти європейського рівня такі, як Дж. Сарті та Карл Лау, відповідно дає нам змогу уявити високий виконавський рівень його театру та оркестру. Потім оркестр Г. Потьомкіна перейде до його колишнього співробітника В.С. Попова (1791–1818), який мав маєток у Решетилівці біля Полтави. Із спогадів сучасника (ім'я невідоме) дізнаємось, що “во время народного гулянья играл хор роговой музыки из сорока человек, что производило на гуляющих большое впечатление”. Хто був у цей час диригентом цього оркестру, даних немає.

Рогові оркестри в Україні досягли неймовірно високих показників у майстерності оркестрового мистецтва, але в них, як і в інших кріпацьких мистецьких колективах, панував гніт та муштра. М. Гейліг з цього приводу зазначає, що “лише в наскрізь кріпосницькій феодальній країні, якою була Росія, в умовах нещадного жахливого знущання з людей, могла народитися і розвиватися така форма музикального виконання...”.

Інший добрий пан Мархоцький у своєму маєтку, що в Миньківцях Новоушицького повіту на Поділлі, щороку брав участь у святі Церери разом із своєю родиною та великою капелою з хором. За це його не долюблювало духівництво, тому що народні свята були приводом для церковних відправ, від яких церква мала прибутки, і тому вони за цим ревно стежили.

Святкували це свято як годиться, згідно з українськими звичаями. Сходились тисячі селян, святково одягнених, а кращі господарі

виходили з плугами. Син Мархоцького йшов першим плугатарем і проводив першу борозну. Донька його, одягнена також святково, брала участь в святкуванні. І все це супроводжувалось грою оркестра та співом хору, який співав особливих пісень, скомпонованих самим паном-дідичем.

Як ми бачимо, замість хресного ходу і молебень, у полі до початку оранки Мархоцький сміливо впроваджував нові звичаї. А капелу використовував не тільки для двірського життя, а й для потреб селян, прилучаючи їх до мистецтва. За це його люди називали “чудасійник”.

Проте, були й інші пани, що мали оркестри та хори з своїх селян-кріпаків, а також використовували своїх музик на панських роботах, як і всіх селян. Це було майже традиційно навіть у багатьох відомих капелах. Ось, наприклад, “в Пирятинском уезде, в 30-х годах (XVIII ст. — *Ю.Р.*) существовал оркестр Маркевича, пользовавшийся известностью в околдке. Оркестр состоял исключительно из собственных крестьян, употреблявшихся и для других надобностей. Так, существует предание, что большая каменная церковь в с. Кулажинцах (Пирятинского уезда) была построена музыкантами из оркестра Маркевича”.

А ось інший приклад, що свідчить взагалі про нелюдське відношення до власних музикантів. У поміщика П.Г. Шидловського в с. Старому Мерчику на Харківщині був у капелі талановитий скрипаль Віталій Сурдина. Одного разу, будучи з своїм паном у справах у Петербурзі, він купив у Військовій колегії чин капітана. Патент на цей чин надійшов до Харкова і його отримав Г. Шидловський. І ось за те, що він не спитав у свого пана дозволу на купівлю цього чина, Г. Шидловський наказав роздягнути його і в конюшні бити різками. А потім зробив його управителем маєтку своєї сестри.

Бували випадки, коли музики вдавались до оригінальних засобів натякнути, що вони голодні. Леон Сапега, описуючи один із панських бенкетів, дає відомості про капелу з Теофіполю, яка дуже добре грала і “фальшувала” тільки тоді, коли їй давали кашу надто мало посмачено. Та, щоб їх підбадьорити, хто-небудь з гостей кидав їм на пюпітр гаманець з кількома дукатами.

Але й були музичні меценати, які гуманно ставились до кріпацьких мистецьких колективів. Як ось згадаємо оркестр із

Прилуцького повіту Раковича. Він був настільки професійний, що Полтавський ген. губернатор кн. Рєпнін забрав його в складі 23 чоловік до полтавського театру, при чому цей оркестр стала утримувати дирекція театру. Багато музикантів цього оркестру були одруженими і їхні родини жили в селі. Після смерті Раковича його спадкоємці відмовилися утримувати сім'ї музикантів, і Рєпніну довелося піклуватися про підтримання їхнього життя¹. У Рєпніна був і свій оркестр, який йому дістався від свого тестя О.К. Розумовського. Він передав його зятеві, вважаючи, що генерал-губернаторське звання в ті часи вимагало мати власний оркестр. Рєпнін був на той час полтавським генерал-губернатором. Буваючи в Польщі, Рєпнін жив в одному палаці з польським королем Владіславом. Відомий скрипаль і диригент його оркестру В.М. Галкін супроводжував князя в його поїздках, і на вечорах у короля Владіслава він керував бальною музикою².

А в Спирідоновій Буді Новозибківського повіту жив полковник Д.І. Ширай, ад'ютант фельдмаршала кн. А.М. Голіцина, що мав у себе великий оркестр і театр у 200 чоловік. Актори й музиканти були набрані з його підданих. Маркович згадував, що вони грали добре, вбрання їхнє багате, всі були належно виховані, особливо актриси, кмітливі, знали на мистецтвах, грали, співали, говорили на іноземних мовах. Перед смертю (1809 р.) Ширай дав відпускну біля 200 душ (акторів і актрис), даруючи їм все майно в домі коштом в 20 000 р. Потім театр і музична капела на пошану свого щедрого благодійника була названа його ім'ям³.

Ось такий випадок також цікавий, який нагадує щось подібне до сучасного мюзикхолу. Біля м. Рівного пан-одинак, біля 60 років, заможного стану, організував із своїх кріпосних дівчат оркестр і співацький хор. Дівчата були всі одна в одну: стрункі, молоденькі, вродливі, від 14 до 20 років. Вбиралися вони завжди в чоловічі

¹ Павловский И. Фр. Заботы князя Н.Г. Рєпнина о полтавском театре и выкуп артиста Щепкина // Киевская старина. – 1904. – Ноябрь. – С. 226.

² Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. – Л.-М., 1940. – С. 140.

³ Примітка. Лазаревский А.М. Очерки, заметки и документы по истории Малороссии. – К., 1895. – Т. II – С. 47.

костюми вельми ошатні, скомпоновані самим паном. Вони жили в особливих флігелях у садку, який був загороджений високим тином¹.

Становище диригентів не набагато було кращим за музик. Про це свідчить лист із Яготина від 15 вересня 1781 р. К. Розумовського до свого сина Андрія: “Лау мой свой термин кончил, наступал, как бешенный, чтобы ему был дан абшид, который, как скоро получил, то и пришел в раскаяние и оказал желание продолжить у меня службу, сколько мне угодно, почему я его на год и принял, считая от прошлого мая месяца, следовательно в приискании такого человека спешить нет нужды; однако же из виду вовсе терять не надобно. Я и сам знаю, что такого сорту людей надобно искать в Немецкой земле, но не знаю, к кому туда адресоваться, авось не попадется ли какое-нибудь животное в наших пределах такое, какое мы ищем”.

Навіть талановитий і такий відомий в Європі диригент, як Карл Лау, мусів терпіти принизливе ставлення до себе. Відомо, що К. Розумовський та його брат Олексій, який став фаворитом імператриці Єлизавети, були виходцями з селянської родини. Та вони швидко про це забули, досягнувши найвищого становища в Росії, і ставились до нижніх чинів так, як і всі магнати.

Т.Г. Шевченко надзвичайно сміливо і влучно викриває всі виразки кріпосництва та імперську державність, яка дозволяла ганебні явища знущання над людьми. Під враженням гри талановитого скрипаля Олексі Панова, відпущеного з кріпаків пана Крюкова, він у своєму щоденнику запише: “Благодарю тебя, крепостной Паганини, благодарю тебя, мой случайный, мой благородный. Из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепостной души и сливаются в один мрачный стон миллионов крепостных душ”. Т.Г. Шевченко у повісті “Музикант” описав качанівського поміщика з Чернігівщини та його оркестр кріпосних музикантів, яким він полюбляв вихвалитися перед гостями, хоча і мав високопрофесійний склад музикантів, та був невкомплектованим (невистачало деяких музичних інструментів). Людей своїх він тримав у “чорному тілі”, суворо карав за будь-яку провину. У такому ж становищі були й його музиканти, які, крім гри в оркестрі або театрі, виконували обов’язки прислуги. Не випадково

¹ Киевская Старина. – 1892. – Август. – С. 211.

Шевченко згадує конкретні села, в яких відбуваються події: Діхтяри, Сокиринці, Качанівка і називає майже власними іменами поміщиків-кріпосників. І тому кожний читач в образі Арновського легко може впізнати популярного мецената Г. Тарновського як володаря Качанівки. Зображений у головній ролі музикант Тарас Федорович, сирота-кріпосний, був музикантом-віртуозом, скрипалем і віолончелістом. З великою майстерністю він виконує складні класичні твори Мендельсона, Шопена, Вебера, Белліні. У повісті йдеться про те, що його виконання високо цінував сам Глінка. І не дивлячись на це, він як і раніше мав виконувати обов'язки лакея. Та не менш трагічна в цьому творі доля талановитої артистки-сироти Тарасевич. Може здаватися, що її прізвище також не випадково походить від імені поета. Вона зовсім безправна людина, хоча і не кріпосна. Тарасевич отримала належне виховання в “Благородном” пансіоні, вона дуже начитана, освічена та чудова співачка. В оповіданні Тарасевич виконує арію з опери “Руслан і Людмила” під акомпанемент самого автора, її спів Глінка і художник В. Штернберг високо цінують. Але потрапити на петербурзьку сцену їй так і не вдається. Тарасевич помирає в лікарні під іменем “крепостной девки” поміщика Арновського. У цій же повісті “Музикант” вустами героя в одному із листів говориться: “О, если бы я имел великое искусство. Я написал бы огромную книгу о гнусностях, совершающихся в с. Качановке. Не помню, в какой именно книге я начитал такое изречение – что если мы видим подлеца и не показываем на него пальцами, то мы почти такие же подлецы”.

Великий письменник Т.Г. Шевченко мав і талант, і сміливість, не вагаючись, розкрити дійсне обличчя мецената Г.С. Тарновського. Приймаючи у себе М. Гоголя, М. Глинку, М. Максимовича, М. Ге, В. Забілу, І. Рєпіна і самого Т. Шевченка, магнату подобалась роль мецената, але він при цьому залишався закоренилим поміщиком-кріпосником.

Таким чином, осмислюючи джерельні матеріали, ми можемо зробити висновок, що розвиток духової музики в аристократичному середовищі у XVIII–XIX століттях хронологічно можна поділити на три періоди. Перший період визначається від кінця XVII – початку

XVIII століть до 1781–1785 рр.. У цей період переважно великі магнати створювали в своїх маєтках духові оркестри.

Другий період тривав від 1781–1785 рр. до початку тридцятих років XIX ст. Це після того, як Катерина II ввела в Росії кріпацтво, закріпила селян за поміщиками і дворянами та надала їм жаловані грамоти. Вони почали прагнути бути подібними до родовитих дворян та заможних поміщиків і почали заводити власні оркестри. Українська старшина, наслідуючи західноєвропейську манеру життя, почала створювати у себе в маєтках палаци, оранжереї, коштовні виїзди, велику челядь, оркестри, театри, картинні галереї, бібліотеки, парки тощо. Все це сприяло розвитку різним мистецтвам, зокрема духової музики.

Третій період в історії панських капел настає від тридцятих років XIX століття і до скасування кріпосництва (1861 р.). Джерела свідчать про занепад мистецьких колективів, а відтак і капел. Мемуаристи цього періоду наводять не тільки приклади занепаду а й причини. Зокрема, конфіскація великої кількості панських маєтків після придушення Росією польського повстання 1830 року; загальна криза в значній кількості поміщицьких господарств у зв'язку з розкладом кріпацтва і великою заборгованістю їхніх власників. Із занепадом капел збільшується конкуренція вільнонайманих єврейських, чеських та військових оркестрів (послуги останніх коштували значно дешевше). Всі ці історично зумовлені причини вплинули на занепад панських капел.

З 30–40-х рр. XIX століття стало помітним, що кріпосництво вже не витримує поступу демократизації. Цей час знаменитий ще й тим, що в містах починає розвиватися професійна музична діяльність. Учорашні кріпосні музики після скасування кріпацтва стають вільними професіоналами, з'являється антреприза.

Розглянутих вище свідчень достатньо, щоб дослідити тенденції розвитку духового виконавства в панському маєтку. Створення великої кількості театрів, оркестрів та хорів відображає ступінь розвитку українського музичного мистецтва і талановитість українського народу. Історично так склалося, що з початку XVIII і до скасування кріпосного права (1861 р.) розвиток виконавства на духових інструментах відбувався переважно в умовах панських маєтків. Для України то був

час інтенсивного розвитку інструментального професіоналізму, що базувався здебільшого на виконавстві на духових інструментах. Можна навіть стверджувати, що виконавська практика в цей період починала свій розвиток саме з опанування духової музики.

Багато заможних магнатів, крім оркестрів, утримували хори, театри з кількома трупами. Це означає, що духове мистецтво розвивалось у взаємодії з іншими мистецькими жанрами, реально впливало на їхній розвиток і відповідно використовувало їхні творчі здобутки для свого розвитку.

Представники шляхти використовували капели не тільки для своїх потреб, а й влаштовували свята для міщан і селян. У такий спосіб вони впливали на процес формування музичного смаку народних мас, пропонуючи їм відповідні естетичні еталони.

1.4. Діяльність виконавців на духових інструментах у музичних цехах

Музичні цехи на Україні почали з'являтися в кінці XVI – на початку XVII століть в період, коли інструментальна музика стала найбажанішим видом мистецтва.

Перші цехи виникають на Правобережжі в містах із дарованим магдебурзьким правом: 1578 р. – у Кам'янці-Подільському, 1580 р. – у Львові, 1614 р. – у Степані на Волині, 1677 р. – у Києві; на Лівобережжі: 1612 р. – у Полтаві, 1686 р. – у Прилуках, 1705 р. – у Стародубі, 1729 р. – в Ніжині, 1734 р. – у Чернігові, 1780 р. – у Харкові тощо.

З наведених даних бачимо, що музичні цехи були розповсюджені по всій Україні. Це означає, що попит на музику був великим і вона була невід'ємною частиною народного побуту. Музика звучала на святах, вечорницях, у шинках. Без музик не могли відбуватися урочисті церемонії, зустрічі і проводи почесних гостей, а також сімейні свята та “народні дійства”.

Репертуар цехових музик складався з різноманітних традиційних інструментальних п'єс прикладного значення, які характерні для народних звичаїв і обрядів. Про їх використання в народному побуті згадував М. Грінченко. Це марші, що граються при різних весільних походах; вітальні мелодії гостям, інструментальні мелодії, що супро-

водять весілля інструментальне сповіщення перед хатою молодої, коли до неї приходить молодий зі своїм походом; у хаті молодої за вечерею, коли в неї молодий із боярами; звучать спеціальні мелодії “при коровай” або “при вінку”.

Крім інструментальних п’єс імпровізаційно-варіаційного типу, в музичному побуті XVIII–XIX століть від панського маєтку, кінчаючи пересічним населенням, домінувала розмаїта танцювальна музика така, як горлиця, зуб, гопак, метелиця, гайдук, козачок, санжарівка, третяк, журавель, коломийка, українська народна пісня тощо.

Лишилися відомості, що з другої половини XVII й до кінця XIX століття в Києві, як і в інших містах України, існував музичний цех. Про його діяльність довідуємося з “выписі з книгъ мескихъ” ратуша Кіевскаго” 15 січня 1728 року, де сказано, що в 1677 році магістратом був затверджений статут цього цеху.

1) Членам цехового братства вільно обрати будь-кого за “старшого брата”.

2) Музики повинні брати за свою працю помірну платню, а недуже велику.

3) Приїжджі та мандрівні музики, як і місцеві, що не входять до братства, не повинні грати ні на весіллях, ні в “дворах мещанских, а не в шинковных домах”.

4) Якщо будь-хто з братчиків домовиться за певну плату грати десь на весіллі, а інший, “учинивши перешкоду, тому ж господарю за меншу суму поднялсе отиграти веселее, теди за доводом слушним последни, дармо играти веселее будет, а гроши умовленные до скринки братское музичское брати назначено позволено”.

5) Музика, що побажає вступити до братства, має внести в його касу не більше талера.

6) Всі цехові музики з першого наказу старшого братчика мусять зійтися на збір.

7) Щоп’ятниці кожний із загалу вносить до братської каси по восьми грошей (“по осмаку”), “жебы с того в церкви соборной Успения Пресвятой Богородицы свеча на фалу Божию горела” [Додаток 1].

Ремісничі цехи мали емблеми, що символізували фах. Була така емблема і в музичного цеху, на якій зображена квітка крокусу. Але з 1820 року на печатці цеху замість неї зображується басоля, смичок,

духовий інструмент (у формі прямої труби, що нагадує кларнет) та нотний зошит (мал. 31).



Мал. 31.

Печатка київського музикантського цеху

Сам статут, як і організація музичного цеху, не відрізнявся від інших ремісничих цехів не тільки в Києві, а й в Україні. Головним у цеху, як і скрізь, був цехмістер (старший брат), значився і ключник. Ремісники мусили підкорятися наказам старших, а за невиконання карались штрафом. Київський музичний цех теж був “братством”, як і більшість цехів того часу. Про це нагадує й вислів “музицкоє братство”, “скринка братерская”.

За числом членів у 1742 році цех нараховував 35 чоловік на чолі з цехмістром Іваном Давидовичем. У порівнянні з іншими цехами, він був найменшим за кількістю братчиків:

- | | |
|---------------------------------|-----------------------|
| 1. Яки(м) Ивано(в) | 7. Федоръ Боровикъ |
| 2. Иванъ Давыдо(в) ¹ | 8. Филонъ Григорьевъ |
| 3. Петръ Ивановъ | 9. Якимъ Михаіло(в) |
| 4. Моисеи Алексее(в) | 10. Яковъ Сидоровъ |
| 5. Дмитріи Василье(в) | 11. Авдеи Даниловъ |
| 6. Алексеи Ильинъ | 12. Иванъ Барановскіи |

¹ Рукопись Киев. Центр. Архива, л.л. 132-133.

- | | |
|----------------------------|--------------------------|
| 13. Лаврентіи Афона(с)е(в) | 25. Семень Афона(с)е(в) |
| 14. Осипъ Яковлевъ | 26. Яковъ Николае(в) |
| 15. Ігнатъ Даниловъ | 27. Каленикъ Федоровъ |
| 16. Іванъ Павловъ | 28. Іванъ Якимо(в) |
| 17. Емельянъ Івано(в) | 29. Григореи Савелье(в) |
| 18. Іванъ Шуризинъ | 30. Григореи Федоровъ |
| 19. Петръ Сидоро(в) | 31. Федоръ Мартыно(в) |
| 20. Федоръ Петро(в) | 32. Григореи Никифоро(в) |
| 21. Андреи Петро(в) | 33. Григореи Соболевъ |
| 22. Данила Моисее(в) | 34. Андреи Яковле(в) |
| 23. Яков Стефано(в) | 35. Андреи Антоно(в) |
| 24. Яковъ Гузь | И т о г о 35 (1)* |
| | [Додаток 2] |

У 1790 році до складу “вооруженного мешчанского корпусу” в числі інших цехів увійшло і двадцять сім музикантів, чим засвідчено, що магістратський духовий оркестр згаданого корпусу поповнювався також новобранцями з музичного цеху Києва.

Як і решта ремісників, виконавці на духових інструментах брали участь в урочистих “церемоніях”, парадах, що відбувалися 6-го січня та 1-го серпня за постановою міського магістрату: попереду ремісників кожного цеху йшов цехмістер із оголеною шаблею, а духовий оркестр магістрату займав місце в авангарді піхотного складу корпусу.

Музики, які входили у свій фаховий цех, могли вільно брати замовлення на родинно-побутові свята і похорони, на народні гуляння і вечорниці. Конкурентів у їхньому ремеслі не було. Українці любили музику і від природи мали до неї хист. Відбувався природній відбір найобдарованіших. Їхні хисти слугували справі естетичного виховання загалу тодішнього суспільства. Музика підкорювала своєю доступністю, спорідненістю з церковними відправами і єднала співпереживання жителів окремих кутків, вулиць, а то й міста чи села, набувала повсюдний авторитет.

Найцікавіші відомості, що стосуються музикантів-фахівців або їхніх професійних справ, виявлені у документах останніх років

* Примітки А. Назаревського (Ю.Р.).

існування цеху (60–70-ті рр. XIX ст.). До них належать: “Отчет старшины музыкального цеха” (1864); “Предписание ремесленной управы о строгом запрете играть в общественных местах без мастерского свидетельства” (1867); “Жалобы учеников на неудовлетворительное обучение и жестокое обращение с ними их мастеров, о приложении контрактов, материалы о запрещении играть без свидетельств” (1869); “Общественный приговор о назначении специалистов музыкального цеха для контроля музыкального искусства над музыкантами г. Киева с приложением удостоверений их клятв” (1875)¹ тощо. У багатьох документах стверджується, що тільки ті музиканти, які одержали свідоцтво майстра, мали право грати в Києві і його околицях. Документи XIX ст. засвідчують, що музиканти київського цеху опанували також гру на різних загальноєвропейських інструментах: фортепіано, кларнеті, флейті, віолончелі, контрабасі тощо.

Про музичні цехи та їхнє значне поширення в Україні в XVII і XVIII ст. можна судити і з фольклорних джерел. Зокрема, картинки побуту ремісників яскраво відтворені в гумористичній “Пісні про Купер'яна”, яку можна назвати своєрідним гімном цеховиків:

“Зібралася кумпанія невеличка, але чесна.

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

Купер'ян найстарший – посередині.

Зібралися ми та всі тутечки,

Не простії люди, все реміснички:

То писарі, то малярі, то ковалі, то слюсарі,

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

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

Цю пісню М. Лисенко записав від Олени Пчілки і подав її в третьому випуску “Збірника українських народних пісень” (1876)².

У другій половині XVIII століття з появою професійної музичної діяльності значення музичного цеху стало поступово зменшуватись. В умовах кріпацтва розвиток духового виконавства мав змогу піднятися на нову, більш якісну сходинку.

¹ Київський державний міський архів, од. зб. 52, 62, 80, 103.

² У збірнику М. Лисенка (№ 40) зазначено в дужках: “Від лірників на Волині”. Очевидно, Олена Пчілка чула пісню у даній місцевості.

Про львівський цех і його статут ми маємо нагоду дізнатись з копії привілею від 1580 року, знятої і підтвердженої польським королем Владиславом IV 1634 року. Так, дізнаємося, що львівський музичний цех був заснований у 1580 році і функціонував у подальшому до кінця XVIII століття. Отож маємо інформацію, що до нього входили музиканти майже усіх музичних фахів: органісти, бубністи, цимбалісти, лютністи, скрипалі, що грали на мідних духових інструментах – пузонах, трубах та дерев'яних – пищалках, шалмеях.

Львівський статут музичного цеху має 12 пунктів, до яких у 1634 році за тогочасними потребами було додано декілька пунктів. Правила цього статуту такі ж, як і у Київському, тобто визначають діяльність цеху, обов'язки братчиків, структуру, фахову мораль, звичаї тощо [Додаток “А”]. Крім того, він дає уявлення про музичний побут Львова XVI–XVIII століть, частково знайомить з репертуаром та творчістю музик.

У країнах Західної Європи існував звичай, який і в наші дні існує. Наприклад, грати з ратуші в свята та при інших нагодах або сигналами сурми давалась інформація щодо часу. Так, музики Ставропігійського братства у Львові запозичили цей звичай “...на свята гра капели лунала з вежі Корнякта всупереч єпископській забороні, 1722 року з будинку члена братства Семена Гребінки постійно грала музика”.

Духова музика звучала під час релігійних свят на міських процесіях віруючих, про що зазначено в 4-тому пункті статуту.

У діяльності цехових музичних корпорацій, що існували в Україні, склалися традиційні характерні форми, які були притаманні всім цехам. Як і інші цехи, вони мали своє приміщення, де збирались братчики на “сходи́нки”, цеховий знак, печатку й прапор (“знам’я” або “хоругву”) із емблемою об’єднання.

Для скликання цехових братів на “сходи́нки” використовувалась цешка у вигляді знака з емблемою, що передавалась з рук в руки, сповіщаючи про збори. Ніжинським музикам за цешку слугувала мідна скрипка.

Харківським цехам були дані особливі значки. Музиканти мали свій значок: на ньому було зображено ряд музичних інструментів, зібраних до купи. За даними 1798 р., музикантів у місті було шість чоловік.

На чолі кожного братства стояв цехмістер, що обирався з братчиків та ключник або підскарбій, який зберігав документи, майно і гроші цеху. Шановною людиною був писар, що вів усю документацію. Керівниками ансамблів переважно були виконавці на струнних інструментах.

Музичні цехи в Україні поділялись за приналежністю до церкви на православні та католицькі. Як ми знаємо, у православних, за давнім звичаєм, вживалася вокально-хорова музика – хорові концерти, релігійні канти, пісні тощо. У католицьких костьолах у Львові та інших західноукраїнських містах до служби використовували не тільки вокально-хорову, а й інструментальну, переважно органну музику. Значна частина музичних цехів в Україні складалась з козацьких музик. Такі цехи існували в Чернігові, Ніжині, Стародубі, Прилуках та інших містах і діяли поряд із іншими ремісничими цехами.

Дуже цікавим документом із історії козацьких музичних цехів є Універсал, виданий Богданом Хмельницьким 27 вересня (7 жовтня) 1652 р. в Чигирині, в якому наказується полковникам сприяти в діяльності музичного цеху під керівництвом Грицька Ілляшенка-Макушенка [Додаток “Б”].

З іншого документу Універсалу І. Мазепи від 20 жовтня 1704 року дізнаємось про повернення музичного цеху з відання київського сотника під юрисдикцію магістрату та заборону козацькій старшині надалі втручатися в цехові справи, “понеже цех музицкий здавна належал до майгістрату Киевского” [Додаток “П”].

Про діяльність музичних цехів свідчать і полковницькі листи, де йдеться, зокрема, про м. Прилуки. Перший лист був виданий музичному цеху полковником Лазарем Гроленком 1682 року, другий – Іваном Стороженком 1687 року, третій – Дмитром Горленком 1692 року і четвертий – Іваном Носом 1709 року [Додаток “У”].

До козацьких полкових цехів належали також згадані вже вище цехи музикантів на Задніпров’ї, в Ніжині, Стародубі, а також Чернігові. Не всі цехи були однаково заможні. Зокрема, ніжинські музиканти вважались відносно багатими. Вони мали свій цеховий двір, шовкову, розшиту золотом хоругву, дороге сукно з шовковою бахромою тощо.

Про музичний цех у Чернігові дізнаємося з ревізької книги чернігівського полку 1734 р., що зберігається в архіві Конотопського

музею, де вказано, що він об'єднує сім музикантів із цехмістром включно. “Музыканты весьма нищетные которые во время походу, чинных во всем спомоществование полкового капеляна издавна к податем меским не прилеглие бывали кроме означеного походу.

Цехмистер
Леско Волошин
Костя Чиж
Евфим Малецкий
Остап Гаевский
Трофим Леонов
Карп Маляров
Іван Костенко”.

Цехові музики, обслуговуючи народні гуляння, родинно-побутові свята, вечорниці і похорони, сприяли естетичному вихованню тодішнього суспільства. Вони в своїй діяльності займали майже всі сфери тогочасного життя. Цехова музика була середовищем, де зароджувалися і розвивалися різні види інструментального виконавства – сольна гра на бандурі, лірі, скрипці, духових інструментах та ансамблеве музичування. Формувалися й різноманітні жанри народної інструментальної музики різних національностей, які розвивались поруч у синтезі, збагачуючи одна одну.

Пункт “В” свідчить про існування у Львівському цеху гуртів музик за національними ознаками, як наприклад: сербські та італійські музики. Це свідчить про те, що українська інструментальна музика того часу розвивалась у взаємодії з іншими музичними культурами [Додаток “А”, пункт “В”].

Таким чином, значну роль у музичному житті України досліджуваного періоду відігравали музичні цехи – корпоративні організації музик-професіоналів. Аналіз численних фактів засвідчує, що духові ансамблі та оркестри вказаних цехів забезпечували музичну частину практично всіх форм громадського життя в містах.

З другої половини ХІХ століття започаткувався розвиток професійної музики, створювалися музичні товариства та концертні організації. У зв'язку з цим музичні цехи втратили своє значення.

1.5. Вплив релігійно-естетичного феномену на підвищення загально-музичної культури

У православ'ї, за давнім звичаєм, який перейшов разом із християнством з Візантії, практикувалася винятково вокально-хорова музика, тож православна церква несхвально ставилася до інструментальної музики.

З цього приводу М. Сумцов у своєму дослідженні про Івана Вишенського зазначає: “Що розсудливого чув ти коли-небудь від дудки, і скрипки, і фрюярика..., і що духовного від трубача, сурмача, пищальника, органіста, інструменталіста і бубеніста?”

Поезії Климентія Зіновіїва яскраво відображають ставлення сучасників до музики. У вірші “О дударях, що в дуди іграють” він називає гру “злочестивою” й потім пропонує “все душевредные ігри іскоренить”. Як бачимо, ставлення поета до інструментальної музики повністю збігалось з церковним.

У католицьких костелах Західної України відношення до інструментальної музики було зовсім іншим. Тут виконавцям-інструменталістам навіть надавали привілеї. Так, у пункті “Г” львівського статуту, який був дописаний 1634 р., йдеться, що міський уряд не повинен обтяжувати музикантів неслухними навантаженнями й жодними податками, оскільки вони чесно служать святому католицькому костелові. А музики, у свою чергу, у копії давнього акту музичного цеху, що була знята в XVII ст., давали зобов'язання, затверджені міським урядом Львова: “...ми, музики, що хочемо якнайбільше славу Богу, мелодію, костельну, прикрасу міста того і порядок нашого братства розширити... і запобігти багатьом нехристиянським ексцесам, частим профанаціям костельної науки... приймаємо і даємо такі зобов'язання і обіцянки спершу на славу Богу, а потім для оздоблення міста...”.

Таким чином, правила, що містяться в згаданих документах, вказують на пільги, обов'язки членів музичних братств та їхню підлеглість католицькій церкві. Крім того, можна зробити висновок, що вони виконували як релігійну, так і світську музику.

Українська інструментальна музика в своєму розвитку набула поширення в багатьох жанрах. Важливим фактором цього шляху є використання її в церковній службі. Цікавим прикладом такого прояву

може слугувати рукопис Ягеллонської бібліотеки, в якому збереглися уривки українських інструментальних творів із уніатських літургійних композицій. Дослідивши ці твори, музикознавці дійшли висновку, що цифровані басы у взаємодії з текстом і в окремих випадках фразами без тексту (від трьох до десяти тактів) є записом інструментальної музики. З кінця XVII століття все більшого поширення набуває запровадження в службу уніатськими священиками греко-католицького обряду України інструментальної музики. Таке явище можна сприймати як тенденцію, яка зумовила те, що разом із хоровим співом у молитвах звучала інструментальна музика, а інтерлюдії виконувались на органі чи інструментальними ансамблями. У цьому проявлялась тенденція до окатоличення церковнослов'янських обрядів XVIII – на початку XIX ст. у містах і селах Західної України. З повідомлень галицького музиканта Йосифа з Большова дізнаємось, що при церкві св. Георгія у Львові “існувала в повному складі вокально-інструментальна капела з прекрасним репертуаром старосвітських творів різних композиторів, яка була у вищому розквіті при блаженній пам'яті преосвященному архієреї Скорудинському”.

Проте штучне насаджування чужих форм культової музики в народі не сприймалось. Микола Скординський зі своєю капелою відвідав одне українське село з тим, щоб “цілий оркестр грав для піднесення божої служби і захоплення зібраного народу, гуцули, прийшовши на акт відвідання з далеких сторін зі своїми пастирями, духовними отцями, побачили нечуване диво, що скрипка насмілюється грати в церкві, бас гудіти, а литаври гук давати, і навіть дійшло до того, що коли музика у виконанні якоїсь частини заgrimіла якесь жваве Allegro, то весь натовп почав підніматися, як морська хвиля, і майже в скоки не пустився. Простий розум іноді буває справедливим судом, він знає, що до чого належить”¹.

Боротьба проти католицького оформлення церковної служби активізувалась і як наслідок – інструментальна музика зникає з церкви. Відомо, наприклад, що в 1828 р. перемишльський єпископ Іван Снігурський усунув із греко-католицької кафедри органи, хоча водночас всіляко сприяв загальному розвитку професіональної музики

¹ Цит. За Українське музикознавство. – № 6. – С. 187.

в цьому місті, дбав про покращення виконавської культури, активно допомагав виникненню і зміцненню місцевої композиторської школи.

Згадки про використання органа у відправах православної церкви знаходимо в опису подорожі антиохійського патріарха Макарія по Україні (Умань) влітку 1654 р. “Нас привели до величної церкви. Над нарфексом гарна дзвіниця. В ньому за високими ґратами, зверненими до хоросу, стоять півчі і співають з органом по своїм нотним книгам”¹.

Такого ж змісту спостереження занотовані під час відвідин патріархом православної церкви в с. Маньківці (тепер Черкаська обл.).

У колекції Розумовських є також церковний хорал у супроводі органа (меса) для 4-х голосів (вокал), 2-х скрипок, 2-х кларнетів, 2-х труб та литавр композитора Шідермаєра (нім. Schidermayer).

Цікаві дані маємо з першої друкованої збірки популярно-релігійних пісень із поділом на певні групи, яка була надрукована у 1790 році в католицькому Почаєві, в Лаврі, під назвою “Богогласник”. Нас цікавить гімн (під ч.162) в честь св.Іоана Золотоустого, де в тексті оспівується золотокована труба в манері бахівських “Різдвяної ораторії” та “II-го Бранденбурзького концерту”. На думку Б. Кудрика, виконання творів із трубою соло на західноєвропейський манер в Україні було цілком можливим, оскільки в цей час були високопрофесійні виконавці на духових інструментах в оркестрах А. Іллінського, Ст. Щенського-Потоцького, К. Розумовського та в музичних цехах, які існували в багатьох містах України [Додаток “С”].

Відомо, що українська хорова музика виконувалася а *sappella*, і в православні храми інструментальна музика не допускалась. Проте, М.Дилецький у своїй “Граматичі музикальній” пропонував запровадити в хорову музику деякі особливості інструментальної. І навіть радив писати музику без тексту, як це роблять творці-інструменталісти, а вже потім поєднати з потрібним текстом. Він зазначав, що “часом можеш собі фантазію формовать без тексту, а оную нотовать і ховать до концертів: не в том, то в другом тексті добре ся она может положить”. І далі пропонував інструментальний склад “служить до скрипиць і інших різних інструментів гральних, котрії без тексту

¹ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сином архидиаконом Павлом Алеппским. – М., 1897. – Вып. 2. – С. 22

іграння бивають”. Можливо, у висловленні “і інших різних інструментів гральних” маються на увазі і духові інструменти. Тому не випадково М. Дилецький приділив таку увагу в своїй “Граматичній музикальній” теоретичній розробці проблем ладу, тональності, гармонізації, контрапункту, “фантазії концертоватися”, вільної імітації тощо. На сторінках цього трактату неодноразово зустрічається звернення автора до інструменталістів, згадки про інструментальні твори. На титульній сторінці та на її звороті зображені фігура царя Давида з багатострунним інструментом типу псалтеріума, а також музики з лютнею, віолою, трубою і духовим дерев’яним інструментом поряд із хористами.

Деякі факти з життя та творчості М. Дилецького свідчать про його українське походження, а, отже, і належність до православної віри. Відтак ідея запровадження інструментальної музики до українського хорового співу, можливо, була наслідком навчання у Віленській католицькій академії. У цей період і була написана перша редакція твору “Граматика музикальна”, яка, на жаль, не збереглася.

Практичне застосування духових інструментів в українській церковній музиці бачимо у творчості Д. Бортнянського. “Згадаймо, – пише Б. Кудрик¹, – ще й величні фанфари труб у концерті “Воскликніте Господеві” – сам початок і передостання глава “Вострубіте” – або образ утечі розбитих ворогів, лишених провідників, в кінцевій фузі “Враги его облеку студом” з концерту “Блажен муж”.

Серед духовних творів Д. Бортнянського є релігійні пісні на один голос із фортепіано: “Предвічний і необхідний”, “Гімн Спасителю”, строфічний гімн “Коль славен наш Господь в Сіоні”, Es-dur, найпопулярніший із його творів малої форми. Видатний український компо-

¹ Борис Кудрик, композитор, музикознавець і педагог, народився 1897 року в родині священика у м. Рогатині (нині Івано-Франківської обл.). Навчався у Віденському університеті на філософському факультеті (1915–1918 рр.), здобув освіту у Львівському університеті на музикознавчій кафедрі, де й захистив докторську дисертацію на тему історії галицької музики ХІХ століття. У Відні, навесні 1945 року, був схоплений більшовиками і засланий у радянські табори. Помер на засланні в одному з таборів Мордовії десть біля 1950 року.

Тривалий час праця Кудрика була вилучена з активного фонду української культури, але сьогодні в час відродження української культури вона є досить актуальною.

зитор, учений-музикознавець Б. Кудрик називає цей твір українським “Ave verum corpus” Моцарта. Спочатку він був написаний для мішаного хору, потім був популярний у перекладах для різних голосів. У Росії цю пісню використовували для військово-церковних парадів. В Україні вона стала майже народною піснею під назвами “Як славний наш Господь” або “Благослови всім Ісусе”. Відома вона була й у Західній Європі німецькою мовою “Ich bete an die Macht der Liebe” і входила до складу популярних шкільних співанок, а також використовувалась у музичних школах як педагогічний репертуар, у тому числі й для духових інструментів. Чимало творів Д. Бортнянського існує в перекладі для духового оркестру. Наприклад, “Херувимська пісня” для труби – соло в супроводі духового оркестру.

Запровадження духових інструментів у церковні хорали було виправдано їхніми природними особливостями. Перш за все, це вміння виконавців на духових інструментах м’яко “співати” та по’єднуватися з людськими голосами. З іншого боку, духові інструменти споріднені за звучанням з органом, що давало можливість по’єднуватись в єдиний тембр та привносити живе дихання в музику. Але інструментальна музика слугувала засобом “окатоличення православної церкви” кінця XVIII – початку XIX ст., особливо в Західній Україні, костелах Львова та інших міст Галичини й Правобережжя, крім Буковини.

Музикування в католицькій церкві у XVIII–XIX ст. – це період плідного розвитку таких жанрів, як сольна та ансамблева гра, спільне музикування з хором, акомпанемент солістам, що сприяло досвіду професійної гри. Це був осередок, з якого взяла початок світська інструментальна музика та інструментально-концертна практика. Таким чином, умови сприяли подальшому розвитку виконавства на духових інструментах, перш за все, підвищенню естетичного рівня слухачів та розвитку загальної культури у цих регіонах.

1.6. Світська галузь музичної культури як фактор поступу професійного виконавства на духових інструментах

Розвиток виконавства на духових інструментах у світській інструментальній музиці пов'язаний із загальним процесом розвитку української музичної культури. Особливе місце в формуванні інструментальної музики посідають різноманітні жанри народної творчості – дума, пісня, танець, що становлять основу народних музичних традицій. При цьому важливо відмітити вплив міст на музичний розвиток із кінця XV ст. як розвинених економічних та культурних центрів.

Розвиток української інструментальної музики XVIII століття як самостійного виду музикування тільки набирала сили, тому і свідчень про інструментальну музику цього періоду обмаль. Однією з причин було й домінування усної традиції передачі музики, в тому числі майстерності гри на музичних інструментах, від одного покоління до іншого.

Інша причина полягала в складних історичних обставинах, в які потрапила Україна. Після поділу України, за Андрусівським перемир'ям 1667 року, навпіл між Московією і Польщею, царський уряд прагнув ліквідувати українське правління і його самоврядування. Цього над усе домагався Петро I, як писав М. Брайчевський.

1722 року, за указом Петра I гетьманське правління було обмежене і утворено Малоросійську колегію, тобто призначено колоніальну адміністрацію.

Останнього удару завдала російська цариця Катерина II, взагалі ліквідувавши гетьманство. А 1775 року знову ж таки по-зрадницьки була знищена й Запорозька Січ. Україну покряли на губернії, щоб вона нічим не відрізнялася від метрополії.

Хоча історичний період кінця XVII – другої половини XVIII століть був дуже складним для України, проте українці зберегли національну свідомість і культурні традиції.

Не всі музичні твори дійшли до нас, долаючи заборони друкувати українське. І все-таки із літературних та історичних пам'яток, із матеріалів історико-культурних досліджень процесів тієї доби можемо мати деякі уявлення щодо теми нашого дослідження.

В інструментальній музиці періоду кінця XVIII–XIX ст. поряд із п'єсами малої форми починають з'являтися і набувають розвитку твори великих форм. Це, перш за все, варіації та фантазії на народні теми, інструментальний концерт і сонатноциклічна форма. Для прикладу вищесказаного назовемо твори викладача Харківського університету, композитора Івана Лозинського, що добре грав на багатьох інструментах – скрипці, флейті, кларнеті та фаготі. Він написав варіації для флейти й струнного квартету та концерт для кларнета в супроводі оркестру. На жаль, ноти не збереглися¹.

Неабиякий інтерес викликає концертна симфонія (*Sinfonie concertante*) B-dur Д. Бортнянського, що була створена у 1790 р. Вона належить до перших творів, написаних у цій формі, і є останнім твором гатчинсько-павловського періоду. Це симфонія для камерного ансамблю у складі фортепіано-організе², двох скрипок, арфи, віолі да гамби, фагота та віолончелі. Для цього твору характерними є витонченість звучання, легкість і прозорість фактури, красивий мелодизм та завершеність форми. На цій концертній симфонії, як і на інструментальних творах у цілому, позначилося досконале володіння композитором загальноєвропейською класичною технікою. За манерою стилю та образністю вона нагадує композиції В. Моцарта. Саме такі ознаки є характерними для західноєвропейської музики XVIII століття. Д. Бортнянський, як В. Моцарт і, скажімо, Я. Штამіць, намагався розширити темброве звучання оркестру запровадженням духових інструментів, але при цьому виявляв і свою індивідуальність як митця та українські національні риси.

Жанр концертної симфонії виник у Західній Європі у другій половині XVIII ст. і займав проміжне місце між симфонією та інструментальним концертом. У творі Бортнянського сольному звучанню інструментів протиставляється оркестрове тутті, що характерне для жанру концерту. Сольними інструментами в концерті виступають фортепіано, перша скрипка, а рідше фагот.

¹ Творча діяльність І. Лозинського як композитора і педагога буде розглядатися в розділі “Навчання на духових інструментах”.

² Фортепіано-організе – особливий різновид фортепіано з органними регістрами.

Концертна симфонія Д. Бортнянського складається з трьох частин: *Allegro Maestoso* – *Larghetto* – *Allerqetto*. Така структура циклу генетично пов'язана з тричастинними італійськими оперними увертюрами, а внутрішній зміст частин – із віденським симфонізмом.

Хоча в інструментальній музиці, як і в оперній, Д. Бортнянський спирався на західноєвропейську композиторську техніку і стилістику класичного стилю (як і більшість тогочасних європейських композиторів), однак при цьому він написав високомистецькі твори, і подекуди в образності його музики, в мелодиці (у ліричних, танцювальних темах) відчутні українські національні риси.

Підтвердженням зацікавленості Бортнянського духовою музикою може слугувати “Гатчинський марш”, написаний ним 1787 року для духового військового оркестру [Додаток “Ф”]. Цей марш має інтонаційну виразність та чітку музичну форму, що не виходить за межі класичних традицій. Марш написаний у складній трьохчастинній формі: перша частина має будову простої двочастинної форми, друга являє собою одностайну форму і третя частина – тріо.

Ще один яскравий приклад – це супровід духовим оркестром пісні “Певец во стане русских воинов” на слова поета В.А. Жуковського (1812).

Українець Д. Бортнянський до цього часу вважається російським композитором, адже саме завдяки його творчості (так само, як і М. Березовського) розвивалась у XVIII столітті музична культура Петербурга, яка згодом стала підґрунтям для розвитку російської композиторської школи.

Але необхідно зазначити, що, не дивлячись на те, що Бортнянський працював у російському імператорському дворі, цей композитор належить українській культурі, в його творах нерідко звучать саме українські пісенні інтонації. Творчість Д. Бортнянського стала підґрунтям для подальшого розвитку української національної музики.

У симфонічних творах вітчизняної української музики кінця XVIII – початку XIX століття духові інструменти мали неабияке значення. Достатньо назвати три симфонії “Українську”, “Російську” та “Польську” Е. Ванжури, чеха за походженням. Перша з них пізніше стала називатися “Українською симфонією” соль-мінор невідомого автора, а її звучання пов'язане з українською пісенністю та танцями.

За стилем всі три симфонії близькі до композицій Ф. Гайдна та В. Моцарта. У цьому прикладі простежується взаємодія національних культур через композиторську творчість та творче спілкування композиторів і музикантів.

Таким чином, в період із кінця XVIII до початку XIX століття набуває розвитку в Україні класична інструментальна музика. Становлення і розвиток виконавства на духових інструментах у світській інструментальній культурі пов'язані з загальним процесом розвитку й піднесення української музичної культури в цілому. Починають з'являтися та інтенсивно розвиватися твори малих та великих форм: варіації та фантазії на народні теми, інструментальні концерти і сонатно-циклічні форми.

Д. Бортнянський та І. Лозинський одними з перших серед українських композиторів починають наділяти духові інструменти більш відповідальними ролями в своїх інструментальних творах, використовуючи їх як сольні інструменти. Для українських композиторів у той час характерним було прагнення до широкого запровадження духових інструментів у професійну музику.

1.7. Військова музика як об'єкт еволюції гри на духових інструментах

Українська військова музика бере свій початок із козацького середовища. Мелодії звучали в ратних походах, були складовою частиною урочистостей і свят у козаків.

Основний склад військових оркестрів становили духові інструменти. Перші згадки про військові оркестри в Україні з'являються у XVII столітті. Були вони у гетьманів Б. Хмельницького (1652) та І. Брюховецького (1665). Так, у І. Мазепи під час перебування у Москві (1689) оркестр складався з 10 трубачів та 5 “музикантів” (так називали тих, хто грав на струнних інструментах). Цим оркестром виконувалася народна та військова музика. Зазвичай, у Козацькій Республіці при зустрічі високих офіцерських чинів за участю оркестру звучали труби, флейти, литаври та барабани. Литаври в запорожців належали до військових клейнодів і використовувалися в особливих випадках (приміром, збір козаків на раду, винесення військового прапора), а в кінці ради “...били в барабани, сурмили в сурми...”.

Військові подвиги, за традицією, оспівували кобзарі, бандуристи та лірники. “...На війну, було, йдуть з радістю та смішками, а з війни повертаються з музиками та піснями. Оце як провоювали, так і пісню зложили...”, “...А тоді поб'ють турка, чи пошарпають ляха, зараз же і пісню зложать на ті події...”. Цілий день буде музика грати, та й вони будуть танцювати, ще й приговорювати: “Трай-грай! От закину зараз ноги аж за спину, щоб світ здивувався, який козак вдався”. А як бувало в похід Дніпром ідуть, то коло сотні Чайок із розпростертими корогвами, під грім бубнів і труб плили під Київ. Музика допомагала вийти іноді із скрутного становища, як одного разу козаки мало не порубали один одного. Приблизно у 1590-х роках київського біскупa Верещинського та кн. Кирика Ружинського було послано для розслідування справи з іншим козацьким військом. І як оповідав Верещинський, вони виїхали козакам на зустріч на устє Лебеди, але в ночі їх зустріли караули козацькі і думаючи, що то сторожа київська (шляхта київська), ледве їх не порубали. Але біскуп дійшов гадки, щоб дати козакам пізнати, що то не сторожа, наказав своїм музикам

грати на жоломийках (wszalamaie – польськ.) псалом “Воспою Господеви в животі моєм”, і це справді врятувало їх.

Головним призначенням військової музики було грати сигнали, якими керувались війська. У щоденнику учасника бойових дій 1638 р. записано: “Пан полковник коронний наказав вдарити в бубни й затрубити в труби, подаючи сигнал до початку битви”.

Музика в козацькому середовищі настільки поширюється, що полковники, крім великої челяді, “...мали ще й військових трубачів, що уявляли собою в урочисті та веселі дні їх музику”.

У XVII ст. і на початку XVIII ст. козацькі військові оркестри складались із невеликої кількості учасників, що грали переважно на духових інструментах: трубах, сурмах, валторнах, гобоях, до них додавались ударні – литаври й бубни. Так, наприклад, Генеральна військова музика, яка перебувала при гетьмані, в 1723 р. складалась із п'яти трубачів, двох сурмачів і одного довбиша.

А “музика войсковая” стародубського полку козацького за ревізькою книгою також 1723 року складалась з семи осіб: чотирьох “тренбачей”, одного “довбиша” і двох “пищалок” (мабуть, гобої, які були поширені в той час). Музиці в козацькому побуті настільки приділялась велика увага, що її проблемами опікувались самі гетьмани, про що свідчать універсали гетьманів Богдана Хмельницького від 27 вересня 1652 року [Додаток “Б”] та Івана Мазепи від 1704 року [Додаток “П”].

Життя музик-козаків нічим не відрізнялось від інших вояк. З універсалу Богдана Хмельницького ми бачимо, що музики повинні дотримуватись суворого порядку, а в іншому разі “непослушного позволяю скарати, прето абисте оного во всем послушни били, яко мні самому”.

Не завжди справедливо і милосердно відносились отамани до музик за їхню вірну службу у війську, та й роками не платили зарплату. Із скарги, поданої гетьманові П. Полуботку 1722 р., дізнаємося: “Як прийшли ми всі до пана Кондзеровського зо всем своїм товариством, і стали у него упоминатись свого заслуженого, которій не тилко милосердія свого не показал о нагороді нам нажитого датку, навіть еще, як хотя всех конфудувавши, товарища нашего, Остапа, у щеку ударил”. В іншій скарзі гетьманові Д. Апостолу від чотирьох трубачів,

сурмача і довбиша йдеться: “В полку Гадяцком найдучись в службе музыки войсковой, не токмо домашнюю служительскою должность свою несли, но некоторые из нас і войскові разніе походи одбували... Да за тую службу денгами і провіантом, як прежде обикновенно бывало, за сем годов не получали... Вознаграждение за один только 1727 год и дано нам головную зарплату, однак из того все одним кредиторам своим роздали”.

Але праця військових музикантів цінувалась народом і самими вояками. Ось як шанобливо пише і хвалить музикантів поет у вірші “О довбышах, що в бубны бубнят, і тренбачах, що в трубы трубят и в сурмы сурмят”. І далі продовжує: “Претос у воисковым музикантам добре прієм і яко честных войску слуг щыро похваляем”¹. З цього віршу ми можемо визначити склад військового інструментарію – труби, бубни, котли, сурми та мати уявлення про функції військової музики в час бойових походів. Про використання її для побутових потреб у мирний час він пише: “Могут их воиска до ден последныи и к звичайним потребам оных уживати”.

Військові оркестри брали участь в офіційно-урочистих подіях, були невід’ємною частиною церемоній. Так, 1750 р. при обранні гетьманом Кирила Розумовського п’ять тисяч козаків вступили на вулиці Глухова під гру великого оркестру від десяти полків “з боєм на литаврах по військовом порядку”. Далі їхав кіньми гетьманський оркестр “з ігранієм на трубах”. Нотних записів музики, що звучала в козацькому середовищі, не збереглося.

Так, з історичних даних бачимо, що у козацькому середовищі звучали українські народні пісні та танці. Деякі з них, зокрема козак та гопак, були створені в козацькому середовищі і далі стали популярними в різних країнах Європи.

Після знищення Запорізької Січі (1775 р.) Катериною II багато козацьких музик було переведено у збройні корпуси Лівобережжя.

На Правобережжі вони змушені були служити у польських королів і магнатів. Створені з їх числа яничарські і козацькі капели торбаністів входили до складу польського війська.

¹ Примітка. В цитаті збережена орфографія оригіналу.

З початку ХІХ ст. військові оркестри російської армії були розкидані по всій території України. У царській армії військова музика використовувалась, головним чином, як засіб впливу на розвиток “верноподданических чувств”, а також для виконання службових обов’язків згідно штатного розкладу. І, як згадував у своїй книзі професор Харківського університету Гесс де Кальве, “кожний полк має свою капелу, і декотрі з них надзвичайно гарно упорядковані”.

Інструментальний склад військових оркестрів був переважно духовий. І тому в тридцятих роках ХІХ ст. вони почали укомплектовуватися хроматичними мідними інструментами з вентильним та пістонним механізмами. За цієї умови оркестри збільшили свої виконавські можливості та наблизились до сучасного, як на той час, рівня майстерності. У них з’являються дерев’яні інструменти: флейти, кларнети, фаготи. Російський історик І. Долгорукий був свідком запровадження нового інструмента у військовий оркестр у с. Ковалі Київської губернії у 1817 р. У своєму щоденнику він записав: “Новий для очей і слуха музичний інструмент: широкий фагот, товстіший за звичайний, з наставною прямою трубою на зразок валторни: звуть цю машину бассетгорн; запозичено у французів. Від неї багато грому – от і вся радість”. Таким чином, І. Долгорукий, подорожуючи по Україні, занотовував все, що чув і бачив.

На той час цей новий для українських музик інструмент ще не був як слід опанований. Пізніше він стане в ряд віртуозних інструментів із великими виконавськими можливостями. Його звучання м’яке, густе, трішки сумне та дуже співуче і виразне. У ХVІІІ ст. та першій половині ХІХ ст. цей інструмент привертає увагу багатьох композиторів. Зокрема, у В. Моцарта – дванадцять дуєтів для двох бассетгорнів, використовувався як соло в творах – “Милосердя Тита”, “Весілля Фігаро”, “Чарівна флейта”, “Реквієм”; у Л. Бетховена – “Творіння Прометея”; у Ф. Мендельсона-Бартольдї – 2 дуети для кларнета та бассетгорна з фортеп’яно та багато інших.

Крім своїх штатних службових обов’язків, військові оркестри грали на урочистих зустрічах (зустріч цариці Єлизавети в Києві 1744 р. оркестром Лубенського полку), на балах, брали участь у театральних виставах і концертах. Наприклад, 22 січня 1825 р. у Харкові була виконана ораторія під назвою “Свята Цицелія” – твір пана Лейдес-

дорфа, а кількість музикантів там досягала двохсотп'ятидесяти чоловік. Оркестр складався із музикантів від поміщиків, Чугуївської уланської дивізії, студентів університету та деяких аматорів-дворян.

В афіші про виставу “малоросійської опери” “Бой жінка” повідомлялося, що в антрактах хор трубачів уланської дивізії буде грати найновіші увертюри, польки, мазурки.

Коли в Київському магістраті ще не було своєї капели, то їм доводилось наймати полкових музик, одягати їх у відповідне вбрання, щоб грати перед магістратом ранішню та вечірню зорі і дванадцятигодинний південь. А пізніше, коли магістрат уже мав свій оркестр, то, зокрема військовими музикантами, поповнювались кадри київського магістратського оркестру.

Прослідкувавши динаміку розвитку військової духової музики в Україні, можна зробити висновок про те, що військова музика у громадському житті тих часів відігравала значну роль.

Українська військова музика бере свій початок в козацькому середовищі. Військова музика у козаків мала суто службове призначення: з її допомогою подавали певні сигнали. Вона була також психологічним чинником впливу на вояків, підносячи їхній настрій перед битвою, і відігравала важливу роль у святах, пов'язаних із відзначенням перемоги над ворогом, похоронах полеглих.

У невеликих містечках та селах України військові полкові оркестри стали осередками поширення духової музики. Безумовно, виконуючи, крім творів військового репертуару, численні концертні і “службові” (на балах та зібраннях) композиції, вони створили передумови для подальшого розвитку виконавської майстерності гри на духових інструментах. Таким чином, військова духовна музика була стрижнем розвитку духового музикування загалом і відігравала провідну роль у функціонуванні святкової гри у парадно-офіційних подіях в Україні XVIII – першої половини XIX століть.

Отож XVIII – XIX століття – це період, коли завдяки поширенню духових оркестрів та ансамблів, відбувався розвиток аматорського виконавства та закладалися основи для професіоналізації в розвитку музичного мистецтва України.

РОЗДІЛ II

ДУХОВЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ XVIII – XIX СТ.

2.1. Формування та функціонування фахового навчання гри на духових інструментах

Перші кроки організації навчання на духових інструментах, і взагалі музичної освіти, сягають козацької доби. У самому Запоріжжі існували “рассадники грамотности, школы” і вони розподілялись на школи січові, монастирські та церковно-приходські. Деякі з цих шкіл називались школами вокальної музики та церковного співу, а їхнім призначенням було навчання хлопчиків музиці та співам. У 1770 р. така школа була переведена із Січі в Орловщину на лівий берег річки Орелі. Це було зроблено для того, щоби саме в Запорожжі як центрі сімейного козацтва підняти і підвищити церковне читання та спів, щоби в школі практично навчити молодих хлопців-козаків церковного співу, вивчити їх на читак і співаків для всіх церков і приходів, що відкривалися в Запорожському краї. Такі школи існували, за свідченням істориків, в Чортомлицькій Січі (заснована 1659 р.). Школи готували також і виконавців на духових та інших інструментах для “полкової музики”. Щодо методики викладання даних немає. Проте є свідчення, з яких ми довідуємося про високу освіченість окремих людей, здатних організувати серйозно навчання “...были такие грамотеи, что и в лавре и в столицах редко отыскать можно было подобных им...”.

Таким чином, в галузі шкільного навчання січове товариство стояло на позиції добре зорганізованого державно-соціального суспільства людей, які переймалися не тільки інтересами сьогодення, а й інтересами далекого майбутнього, на яке вони завжди дивились, за їх власним висловленням, “здалека перспективою свого ума”. Іншими осередками навчання були капели магістратські великих магнатів, поміщиків, а також військові.

На прикладі школи при київській магістратській капелі розглянемо форму навчального процесу. 1786 року для комплектування

магістратської капели була заснована музична школа. До неї вербували дітей київських городян, переважно сиріт, їх звільняли від військової повинності та платили за них податки. З самого початку відкриття школи навчалось шість хлопців-сиріт, а вже до 1820 р. їх кількість збільшилась на 20 учнів. Завдання й умови занять школи були передбачені у п'ятому пункті контракту, укладеному між магістратом і музикантами, в якому зазначено: “До збільшення капелії, якщо будуть визначені від міста хлопчики, зобов’язані ми, а найбільше капельмейстер, навчати їх до грання на всякому інструменті і довести до досконалості знання”. Уже через рік після початку навчання учні повинні були грати в оркестрі. Кожен із них навчався грати на кількох інструментах (спочатку на духових, а потім на струнних):

Ім’я та прізвище	Раніше навчався	Тепер навчається
Томаш Лінчинський	валторна	скрипка, віолончель
Андрій Сервацький	труба	
Іван Балика (Баличенко)	флейта	кларнет
Карпо Петренко	валторна	скрипка
Іван Волосовський	фагот	
Юрій Паріоненко	литаври	
Новопризначені		
Захар Сухоштатський	флейта	
Юхим Велигорський	гобой	
Василь Городинський	кларнет	
Іван Тимошенко	флейта, пікколо	

Із вищенаведеного п'ятого пункту контракту ми можемо зробити висновок, що, очевидно, навчання гри на духових інструментах ще не викладалось на науково-методичній основі, а мало практично-показовий метод, тобто учень наслідував гру майстра, спостерігаючи за його дією. Школа мала своє приміщення, бібліотеку та свої інструменти. Тут учні здобували різнобічну освіту. Крім гри на музичних інструментах, вони вивчали математику, історію, географію та іноземні мови. Вище керування здійснював директор капели.

Музичні цехи, що існували у багатьох містах України, були своєрідною школою фахової майстерності, де учні мали змогу навчатися у досвідчених музик. У восьмому пункті львівського статуту вказується, що майстрам дозволяється брати на навчання учнів, але спочатку презентувати їх – всьому братству заплатити за них до скриньки дванадцять грошів.

У панських капелах навчання на музичних інструментах здійснювалося так, як і в згаданих магістратських капелах та музичних цехах. Капельмейстери-іноземці та вітчизняні за допомогою досвідчених музикантів навчали кріпаків. Як, наприклад, генеральний підскарбій Яків Маркович послав до Андрія Полуботка в Михайлівку на навчання своїх людей, про що й згадує: “отправлен Кирик Тютюнник в Михайловку до швакгра... через егож писал до капельмейстера Югана об учении хлопцев моих двух на скрипцах и валторнах и послал ему 6 руб.”.

В музичній колекції Розумовських є “Школа для флейти” Гуго та Вундерліха, написана спеціально для паризької консерваторії, та збірники етюдів або “уроків” для флейти. Є також дуже цінний для того часу “підручник теорії й практики” Фроекліха (Froeklich), де подається чимало теоретичних відомостей та практичних порад для опанування грою майже на всіх музичних інструментах, з методичними вказівками щодо досягнення майстерності гри на тому чи іншому інструменті. З цих даних ми можемо зробити висновок, що в оркестрі К.Розумовського існував прогресивний для того часу спосіб навчання на музичних інструментах, в тому числі і духових.

Прогресивне навчання для того часу ми вбачаємо в тому, що учні в період навчання грали такий практичний матеріал, як етюди або “Школа для флейти”, що допомагало в короткий термін опанувати інструмент.

Музичне зібрання Розумовських наводить нас на думку, що учні могли грати сольні п'єси малої і великої форми та ансамблі для духових інструментів, що у великій кількості знаходяться в цьому зібранні. Оркестрову гру вони опановували поруч із досвідченими музиками в оркестрі гетьмана. Наявність “підручника теорії й практики” Фроекліха свідчить, що учні отримували і теоретичні знання.

Така організація навчального процесу не дивує, а переконує в тому, що це повинно було так бути, адже К. Розумовський отримав блискучу освіту в Західній Європі і був президентом Російської Академії наук, тому він знав як організувати ефективно навчання.

З цих міркувань ми переконуємося в тому, що учні здобували різнобічну освіту, тому й музична школа К. Розумовського була постачальницею царського оркестру та хору.

Великою подією для розвитку оркестрового мистецтва та духового виконавства стало відкриття музичної академії в Кременчуці в кінці XVIII ст. у капелі князя Г. Потьомкіна. Перші згадки відносяться до 1788 року. Спочатку посаду директора було запропоновано М. Березовському. Але призначення не відбулося, оскільки у результаті двірських інтриг, не діждавшись кращої долі для себе й свого таланту, композитор скінчив життя самогубством. Потім директором був призначений Дж. Сарті з окладом 3 500 рублів і різними іншими прибутками.

Академія складалася з двох відділень: вокального й інструментального (спочатку навчали грі на рогах, потім на струнних). Перше відділення очолювали інспектор Іван Селецький, регент Іван Дмитрієв та вчитель Іван Львов, друге – капельмейстер Карл Лау, який перейшов разом із оркестром від К. Розумовського. Він керував двома оркестрами рогової музики – учнівським (19 учнів музичної академії) і великим (25 дорослих).

Оркестр на святі, під час зустрічі Катерини II в Кременчуці, виконав урочисту ораторію, яка була написана Дж. Сарті для цієї події, диригував сам автор. На цьому ж святі виступив окремо роговий оркестр учнів музичної академії. Сучасники відмічають, що невтомний князь встигав приділяти час для прослуховування урочистої ораторії, підготовленої до прибуття Катерини II. Не навчаючись музиці, він розумівся в ній як знавець, і любив у ній все величне.

З наведених прикладів бачимо, що за складом фахівців і рівнем навчання академія відповідала двірським музичним закладам того часу, навіть і глухівській школі К. Розумовського.

Були школи й в маєтках у п. Мархоцького в Миньківцях, в одного з найвідоміших польських магнатів кінця XVIII ст. фінансиста

Прота Потоцького в Ямполі на Поділлі. Але про їх діяльність свідчень немає.

Не всім панам було до вподоби домашнє навчання, і багато хто із заможних магнатів посилали своїх музик навчатися за кордон на свої кошти. Сенатор А. Іллінський, дбаючи про належний мистецький рівень свого театру та оркестру, “с дозволення св. Отця послал несколько десятков мальчиков и девочек в его столицу (тобто Рим – *Ю.Р.*) учиться пению и музыке. Так как это были подданные, записанные в ревизския сказки и представлявшие собственность пана сенатора, то чтобы им не захотелось вольности, сенатор поместил их в иезуитскую коллегию под опеку и начальство о.о. иезуитов. Предприятие удалось; возвратились артисты – ни один не остался в Риме, и в общем недурные...”.

Знаменитий кріпак віртуоз-скрипаль Артем з оркестру П. Галагана (с. Діхтяри) три роки навчався у Дрездені у самого славетного віртуоза К. Ліпінського. І, можливо, що Т. Шевченко в своїй повісті “Музикант”, буваючи в гостях у П. Галагана, описав гру саме цього талановитого скрипаля. Він відмітив велику майстерність, з якою були виконані складні класичні твори Ф. Мендельсона-Бартольдї, Ф. Шопена, К. Вебера, В. Белліні. У повісті зазначається, що його майстерність цінував великий М. Глінка. А ось в іншому прикладі князь І. Долгорукий згадує за капелу графа Андрія Кириловича Розумовського, маючи на увазі високий виконавський рівень. Він зазначає: “Розумовский бывши послом в Вене, имел своих певчих, которых оставя службу, возвратил в Батурин. Они учились в России у Д. Бортнянского и у превосходных мастеров в чужих землях...”.

Але освіта та висока мистецька майстерність не могли змінити тяжке соціальне становище кріпака. Саме про це записав в своїх нотатках граф де Легард 1811 р., подорожуючи по Україні. Граф Каменський, дідич із села Іванькова біля Бердичева, послав у Німеччину до Лейпцигу двох кріпаків навчатись музики. Коли вони повернулись з навчання до панського маєтку, деякий час пан до них ставився з повагою. Але пізніше за незначну провину звелів їх бити батогами у присутності двірської прислуги. Тієї ж ночі скривджені музики помстилися панові за знущання і вбили його. Потім віддали

себе до рук влади. Нещасних музик-кріпаків чекало покарання в триста батогів, і якщо б вони їх витримали, потім заслання до Сибіру.

У військових оркестрах також було добре налаштоване навчання на духових інструментах. Є такі дані, що при хорі кафедральної церкви в Перемишлі в 1829 р. було організовано музичну школу. В ній вивчали спів, теорію музики та основи диригування. А деякі учні брали уроки гри на духових і інших інструментах у місцевих музикантів військового оркестру.

У першій половині XVIII ст. у військових оркестрах Російської армії переважна частина музикантів були іноземцями. Тому, починаючи з другої половини XVIII ст., в лейб-гвардії полках засновували школи для навчання на гобоях, барабанах та флейтах. Зокрема, Якоб Штелін з цього приводу зазначає: “Каждый полк получил свой немецкий хор гобоистов, капельмейстера и к каждому из них было придано для обучения определенное количество русских солдатских детей. Благодаря такой мудрой организации в непродолжительный срок новые полки... увеличивающейся армии снабжались и музыкальными рекрутами, из которых если еще не получили своих капельмейстеров, как это теперь заведено, то во всяком случае набирали определенное число гобоистов”.

Поповнення музикантами військових оркестрів з хлопчиків, яких брали на навчання, себе виправдало і цей спосіб проіснував навіть до нашого часу.

Навчання гри на духових інструментах в поміщицьких оркестрах вже не могло задовольнити мистецький рівень з початку XVIII ст. Тому відповідно робляться кроки до більш якісного інструментального навчання. Розпорядженням іноземної колегії російського уряду від 24 серпня 1730 року та за ордером правителя Малоросії А. Румянцева було наказано в Глухові відкрити школу для навчання співу та гри на музичних інструментах (гусях, бандурах), щоб готувати для царського двору високоосвічених співаків та музикантів. Але чи навчали в цій школі гри на духових інструментах – невідомо. А ми згадали цю школу для того, щоб хронологічно простежити шлях музичної освіти в Україні, зосереджуючи головним чином увагу на навчанні на духових інструментах.

Продовженням удосконалення та розвитку музичного навчання стали заснованні в Харкові 1768 р. при колегіумі “додаткові класи” (так називались класи інструментальної музики та співу). Вони мали свого директора і були незалежними від дирекції колегіуму. 1773 р. в цих класах було відкрито навчання вокальної та інструментальної музики. Класи відкрились за ініціативою слобідсько-українського губернатора Є. Щербиніна. В своєму зверненні до Катерини II він рекомендував вчителем інструментальної музики придворного музиканта Максима Прохоровича Концевича. Останній зобов’язався завжди мати 12 учнів і готувати їх для Петербурзького імператорського двору. У відповідності з імперським указом був затверджений спеціальний клас, а його вчителем – М. Концевич. З того часу почала приділятися значна увага створенню відповідних умов для навчання, забезпеченню учнів нотами, музичними інструментами, одягом, харчуванням за казенний кошт, “щоб охочіше, хто до навчання має здібності, вступити міг”. Треба згадати, що до М. Концевича Є. Щербинін робив спробу відкрити інструментальні класи, уклавши угоду з італійцем Францем Мартіні. Згідно угоди, він зобов’язався навчити грати сімнадцять здібних до музики учнів на різних інструментах: на скрипках, басах, флейттраверсах, гобоях і валторнах. Але з невідомих причин навчання функціонувати не стало, тому й першим учителем додаткових класів вважається М. Концевич.

Керівником класу вокальної музики в класичних класах з 1796 р. був відомий український композитор А. Ведель – вихованець Києво-Могилянської академії. Навчанням класу інструментальної музики керував Яків Ціх. В результаті плідної діяльності знаменитих викладачів учні досягали професійної грамотності і високої виконавської майстерності. До нових вимог, яких ми не спостерігали раніше, відноситься серйозне ставлення до засвоєння теоретичного матеріалу та опанування підвищеної складності навчально-педагогічного і концертного репертуару. Про високий рівень додаткових класів в своїх спогадах Г. Квітка-Основ’яненко згадує, що оркестр з учнів класичних класів був такого належного професійного рівня, що його запрошували грати до харківського театру, де, до речі, грав і сам Г.Квітка на флейті.

Про методи навчання зробити висновки важко, так як сучасники про це свідчень не дали. Але з безперечних успіхів у навчанні видно,

що у кожного викладача неодмінно була власна методика викладання і, можливо, вони її тримали в секреті.

Але те, що цей осередок навчання вокальній та інструментальній музиці привертав увагу імператорів та імператриць, свідчить про високі результати роботи.

Так, в Указі Олександра I слобідсько-українському губернатору Аржанову (від 25 лютого 1803 р.) вказується: “Для удосконалення опери російського театру, – велю зі школи, заснованої у Харкові для постачання придворного хору півчими, добраних чотирьох хлопчиків, за власним їх і їхніх батьків бажанням, від 12 до 16 років, які мають хороші голоси тенорів і відповідну зовнішність, доставити сюди, до головного директора театру, оберкамергера Нарішкіна, на такій самій підставі, на якій доставляються до двору півчі, відносячи всі витрати, пов’язані з відправленням і постачанням їх потрібним одягом, за рахунок театральної дирекції, яка вам ці кошти має повернути. Перебуваю в тім до вас прихильний Олександр”.

За свідченням істориків, додаткові класи проіснували до 1789 р. і потім об’єднались з заснованим в м. Харкові Головним народним училищем.

Далі музичні заняття пов’язані з губернською гімназією, заснованою 1805 р. Вона мала 4 класи і у 1811 р. в ній було відкрито музичний клас. В гімназії проводились “урочисті акти”, в яких виступали учні гімназії та симфонічний оркестр під керівництвом викладача музики Іллі Кона. З середини 20-х років оркестр зусиллями керівника набув належного виконавського рівня, інструменти поповнювались благодійниками з поміщицьких оркестрів. В репертуарі були досить складні речі, такі як симфонія Плейєля, різні увертюри й інструментальні концерти в супроводі оркестру західноєвропейських композиторів.

З червня 1804 року засновується Харківський університет і з перших днів до університету запрошується учитель музики І. Вітковський, який враз приступив до організації музичного класу. Перш за все, він дбає про університетський оркестр, купує оркестрові інструменти, в тому числі й духові. У платіжному рахунку читаємо, що серед куплених інструментів чотири флейти – 60 крб., чотири гобої – 70 крб., два кларнети – 40 крб.

Першими студентами музичного класу стали Т. Сандул-Стурдза, С. Малишевський, Я. Громов – флейта; Д. Сазонов – кларнет; Д. Бутович – флейта і кларнет; Н. Токарев – найвища оцінка за гру “*eminenter*” на скрипці, альті, контрабасі та флейті.

Викладачі університету мали високий рівень кваліфікації. Серед них навіть були такі композитори, як магістр хімії О. Шуман, доктор філософії Гесс де Кальве, І. Вітковський і потім, замість останнього, І. Лозинський. До підбору педагогічних кадрів ставились серйозні вимоги. Як бачимо, вони повинні були бути композиторами, грати на декількох оркестрових інструментах та знати гармонію і теорію музики. Педагоги могли бути зараховані до університету тільки за результатом перемоги в конкурсному змаганні. Так, у квітні 1815 р. І. Вітковський був звільнений за власним бажанням, і рада університету оголосила конкурс на заміщення цієї посади. Правлінню університету про участь в конкурсі подали заяви доктор філософії Гесс де Кальве, вчитель музики Слобідсько-Української гімназії І.І. Кон, музикант московського театру Іван Пенсмаль, губернський регістратор Семен Жмайлов і вчитель музики Курської гімназії Іван Лозинський. Але з різних причин жоден претендент, окрім Лозинського, на конкурс не з’явився. Екзаменувала І. Лозинського комісія у складі І. Вітківського, магістра Шумана в присутності професорів і казенокоштных студентів. На іспиті він грав на флейті, кларнеті, скрипці і фаготі. Успішно витримавши іспит, він був зарахований до університету.

Документи свідчать про те, що викладачі І.Вітковський та потім І. Лозинський ставились до своєї справи серйозно, прагнули, щоб студенти отримали належного рівня освіти. Головним осередком музичного зросту був оркестр, про який вони постійно піклувались, купуючи інструменти, а якщо не вистачало виконавців на духових, вони запрошували їх з поміщицьких або військових оркестрів. І це було корисним ще й тим, що студенти мали змогу повчитись у досвідчених музикантів.

Звичайно, процес придбання інструментів і нот був досить складним, бо проходив через низку інстанцій. І. Вітковський або І. Лозинський зверталися з проханням до попечителя Харківського округу, а той, в свою чергу, до міністра народної освіти.

Не завжди ці прохання задовольнялися, мотивуючи свою відмову піклуванням про “здоров’я студентів”(!). На їхню думку, навчання молодих людей грати на таких інструментах (мається на увазі гра на духових інструментах *Ю.Р.*), звичайно, призводить до розладу здоров’я і особливо буває шкідливе тим, хто призначає себе до вчительського звання, а тому й не можу погодитися на будь-які витрати з цього предмета. Навпаки, можна завжди дозволити навчання на інших інструментах, які не шкодять здоров’ю, а це фортепіано, скрипка тощо.

Питання про можливість пошкодження здоров’я студентів від гри на мідних духових інструментах вже в 20-х роках порушувалося на засіданнях ради, і деякі її члени ставились негативно до музикування студентів на цих інструментах. Зокрема, І. Вітковський у рапорті, датованому 20 жовтня 1827 р., писав: “Оскільки правління постановило не видавати мені грошей за лагодження валторн доти, поки я не подам свідоцтва від медика, що студенти можуть навчатися на них без шкоди для здоров’я, тому додаючи до цього таке свідоцтво, уклінно прошу про видачу мені грошей на лагодження валторн. Іван Вітковський”.

В доданому до справи “свідоцтві від медика” було записано: “Цим свідчу, що студенти Безрадецький і Чепіга мають здорові груди і тому можуть навчатися на валторні без шкоди для свого здоров’я. Жовтня 20 дня 1827 року. Профес. Іван Книгін”.

Склад оркестру при І. Лозинському становив: скрипок – 24, альтів – 5, віолончелей – 4, контрабасів – 2, флейт – 9, кларнетів – 7, один гобой, один фагот, валторни – 3, одна труба, з ударних – один литаврист. Всього 58 учасників. З цього складу видно, що в оркестрі не вистачало виконавців на гобоях, фаготах, неповна група валторн, труб та ударних інструментів. Відсутні зовсім тромбони, туба та арфа.

Про високий виконавський рівень оркестру свідчить його репертуар, який виконувався як в університеті, так і в міських публічних концертах. Це твори композиторів Е. Мегюля, Л. Шпора, Р. Крейцера, Дж. Віотті, І. Плейєля, В. Моцарта, симфонія Л. Бетховена (№ невідомий), увертюри К. Вебера до “Фрейшютцу” і “Преціози”, увертюри Дж. Россіні до “Танкреда”, “Єлизавети” та до “*Il turco I Italia*”, увертюри Л. Керубіні, Й. Вейгля до “Швейцарського сімейства”, Пера –

“Ахіл”, “Женевра”, ораторія Лейдесдорфа “Цецилія”, концерти Ж.Роде № 1, 7, 8, 10, концерт Калькбреннера і ряд інших авторів.

І. Вітковський і І. Лозинський робили велику справу ще й тим, що вони виступали з студентським оркестром як солісти, граючи свої твори. Так, на урочисто-вченому зібранні 30 серпня 1822 р. І. Лозинський зіграв в супроводі студентського оркестру свій концерт для кларнета. На жаль, цей твір до нас не дійшов, крім цього він написав дивертисмент для флейти й квартету та варіації для флейти – Симфонія.

З огляду репертуару можемо зробити висновки, що І. Вітковський і І. Лозинський виховували студентів на творах знаменитих композиторів, прищеплюючи смак до серйозного мистецтва. Але ще можна відмітити користь від відкритих концертів університетського оркестру на духовне зростання та культурний розвиток населення Харкова.

Крім навчальної та виховної роботи, І. Лозинський прагнув створити свою власну методику викладання і написав “школу скрипкової гри” та запросив за неї дві тисячі рублів. Хоча університетське правління, вважаючи, що ціна надмірна, відхиляє пропозицію автора, як “непотрібність цієї скрипкової азбуки для університету”. Інший викладач Гесс де Кальве написав “Теорію музики”.

Ці факти свідчать про те, що навчання велося на науково-методичній основі і викладачі музики Харківського університету одні з перших почали розробляти науково-методичні посібники для більш ефективного навчання студентів.

На початку XIX ст. музика у Харкові та Слобідсько-Українській губернії набула дуже широкого розповсюдження в побуті населення, особливо в поміщицькому маєтку. Одночасно з цим явищем раптово виник попит на музикантські кадри. І ось, вчасно використавши цю ситуацію, вже згадуваний нами учитель музики при Слобідсько-Українській гімназії Ілля Кон повідомляє в газеті “Харьковские известия” за 1818 р. № 26 про відкриття приватної музичної школи. В цій газеті він викладає зміст та характер своєї справи:

“1) вони гратимуть симфонії різних віртуозів, особливо скомпоновані для шести голосів;

2) на скрипці квартети, квінтети, секстети;

3) на флейті і кларнеті квартети й квінтети;

4) дуети і терцети на різних інструментах;

5) хто купить духові інструменти, той матиме приємну столову, садову і мисливську музику;

6) хлопчики ці складатимуть добру музику для балів, особливо якщо додати до того тамбурин і трикутник, на яких можуть грати і такі хлопчики, які зовсім не навчались музиці”.

Ще одна приватна музична школа була відкрита відставним підполковником М.П. Гердлічко. У газетному оголошенні він повідомив: “Дбаючи про розвиток та освіту музичних талантів у нашій вітчизні, я присвятив цьому талант і знання мої, набуті багаторічними трудами під керівництвом славнозвісних артистів: Дж. Фільда, Ж. Роде, П. Бальо, які заслужили європейську відомість і славу. З цією метою влаштував у Харкові музичну школу на таких засадах: Далі йде виклад програми. Треба відмітити, що зміст програми мав серйозні наміри, наприклад, навчання “не менш як чотири роки” і “за всіма правилами найновітнішої методики” учні мали навчатися на струнних або духових інструментах, після закінчення “самі зможуть завести інструментальну (струнну – *Ю.Р.*) і духову музику” [Додаток “В”]. З цих свідчень видно, що школа готувала не тільки виконавців, а й диригентів, які могли аранжувати музику та й самі навчати грі на струнних і духових інструментах. Даних про конкретну діяльність цих шкіл немає, але, знаючи про існування оркестрів майже у кожного поміщика по всій Слобідсько-Українській губернії, можна уявити, що й приватні школи зробили вагомий внесок у розвиток оркестрового та духового виконавства.

Однією з перших музичних шкіл у Києві була школа при Магістратському оркестрі, діяльність якої ми розглянули вище. Іншими осередками навчання на духових інструментах, і взагалі музичної освіти, стають світські навчальні заклади, насамперед Києво-Могилянська академія, музичні класи при Київському відділенні Російського Музичного Товариства (РМТ), які потім були реорганізовані в музичне училище (1883 р.).

Давнім славетним вищим навчальним закладом в Україні була Київська Могилянська академія. Музика в ній мала важливе значення у вихованні й навчанні спудеїв та звучала на урочистих святах і зустрічах, у дні випусків, академічних диспутів та рекреацій. Митрополит Серапіон у своєму щоденнику зазначив, що “...играла на хорах музыка инструментальная и вокальная”, після закінчення диспуту

“паки играла музыка инструментальная”, або “в обед академические певчие пели и на инструментах играли”. Таке вільне побутування інструментальної музики в академії було завдяки схильному відношенню до неї керівництва. Так, в інструкції ректора Рафаїла Заборовського, ще в 1734 році, в одному з пунктів записано, що студентам дозволяється грати “на пристойних для студента інструментах, щоб не залишатися завжди в напруженому стані”. Щоби зняти напружений стан, вихованці академії розважалися грою на музичних інструментах і в побуті. Про це в мемуарній літературі є досить багато свідчень. Зокрема, є дані, що в 1763 р. кілька студентів, святкуючи масляну, до ранку непокоїли господарів квартири грою на гусях, скрипці та флейті¹.

У Києво-Могилянській академії, де серед обов’язкових предметів викладалися спів та музика (хорове мистецтво взагалі досягло високого рівня, інструментальна музика мала всі підстави отримати незалежний рівень розвитку, як і всі інші музичні дисципліни), в молодших класах викладалися спів та гра на музичних інструментах. Митрополит Гавриїл в листі від 17 жовтня 1801 року пропонує академічному правлінню запровадити до навчальної програми вивчення інструментальної музики: “Как инструментальная музыка есть одна из свободных наук, особливо в просвещенных народов употребительная, не безизвестно же, что в духовных некоторых семинариях, кроме вокальной, с похвалою вошла в употребление: каковым примером возбуждаясь, рекомендуем академическому правлению сыскать учителя таковой музыки и, призапасив нужные инструменты для занятий праздного времени с пользой, заохотить желающих Академии учеников к правлению в онной”.

Феофан Прокопович в своїй книзі “Духовный регламент” також висловлює думку щодо впровадження інструментальної музики у навчання: “Добре в великие праздники быть при столе оных семинаристов, гласом мусикийских инструментов, и сие не трудно: ибо первого токмо нанять Майстера, и у него научатся охотныя семинаристы, должны будут и других научить на свое место туне: и сия седм воспоминаутыя регулы, служат к увеселению учащихся...”.

¹ Киевская Старина. – 1896. – Т.3. – С. 315-316.

Наприкінці XVIII – початку XIX ст. у Київській академії спостерігається тенденція до професіоналізації навчання музики. Починають працювати класи “нотного ірмологійного співу” та інструментальної музики. “Нотний клас” відкрився в 1799 р. при Братському монастирі, а наступного року – в Київській академії.

В академії існував симфонічний оркестр, який вважався кращим у Києві. Він поряд із хорами брав участь у концертах, приваблюючи до себе увагу публіки. Збереглися відомості, що першим капельмейстером оркестру був дворянин Київського повіту Савелій Цесарський, запрошений керівництвом академії 15 жовтня 1808 року на цю посаду. З ним було укладено відповідну угоду, щоб два рази на тиждень навчати учнів музиці, а також зорганізувати оркестр і працювати над музичним репертуаром. Після Савелія Цесарського навчання на музичних інструментах здійснювалось у такий спосіб, який пропонується на прохання цього капельмейстера в рапорті про звільнення: “Надалі замість нього інструментальної музики може навчати той із студентів, хто знає ону і має до неї охоту”. З цього прикладу бачимо, що в академії було впроваджено навчання на музичних інструментах. Оскільки духові інструменти входили до складу симфонічного оркестру, то можна вважати, що навчання грі на духових інструментах також існувало. Відомо, що філософ, поет і композитор Г.С. Сковорода, який закінчив Києво-Могилянську академію, чудово грав на флейті. Крім того, існують дані в художній та мемуарній літературі, що спудеї, відпочиваючи в побуті, захоплювались грою на духових інструментах.

З академією пов’язане побутування шкільного театру, вертепу (український ляльковий театр), де вистави супроводжувалися музикою та були насичені народними піснями, кантами, інструментальною музикою і танцями. А духові інструменти були незмінними учасниками в народній музиці.

Замість висновку скажемо, що вихованці академії потім працювали викладачами музики у братських та монастирських школах. У період XVII – XVIII ст. студентами академії були композитори А.Л. Ведель, І. Загвойський, В. Пікулицький (Пікулинський), Г.А. Рачинський, Ф. Тернопольський, Д.С. Туптало (Дм. Ростовський); композитор М.С. Березовський, який закінчив ще й Болонську академію музики у

славетного професора падре Мартіні і після спеціального іспиту 15 травня 1771 року здобув звання “академіка музики Болонської академії”; Д.С. Бортнянський, який разом з М. Березовським зробив вагомий внесок у розвиток української та російської музики.

Знищення Києво-Могилянської академії (1817 р.) завдало великої шкоди освіті та взагалі розвитку культури в Україні. Вивчення світської музики не проводилося, нотний клас закрили, оркестр ліквідували, гуртові аматорські співи і гра на музичних інструментах заборонялися. Славетний навчальний заклад було перетворено в духовну семінарію. Все ж основи музичної освіти, які були закладені до цього часу Києво-Могилянською академією, зумовили плідні наслідки. Отож на кінець XIX століття в Києві була невелика кількість спеціальних та загальноосвітніх закладів, де викладалась музика та гра на духових інструментах. Це такі, як Приватна музично-драматична школа (вул. Підвальна, 15), засновником та директором якої був композитор М.В. Лисенко. В школі вивчали хоровий спів, фортепіано, драматичне мистецтво, сольний спів, оркестрові інструменти, в тому числі й духові. Викладачем духових інструментів був Г. Коппіні (флейтист). Про плату за навчання відомостей немає. Плідно працювали й інші музичні заклади. Зокрема, Приватна музично-драматична школа Н.Н. Іконнікова (вул. Рейтарська, 45). Плата за місяць становила 11 крб.; для незабезпечених – 8 крб. Тут викладались теорія композиції, фортепіано, інструментовка, диригування, хоровий спів, оперний спів, оркестрові інструменти, в тому числі й духові. Фон-Базенен і Торчинський¹ викладали гру на флейті. Г.Ігнат'єв викладав гру на інших духових інструментах (яких саме даних немає).

Приватне музично-драматичне училище вільної художниці М.К. Лесневич-Носової існувало на вул. Хрещатик, 3, плата за навчання у якому становила 60–150 крб. за рік. Учні за фахом оркестрових інструментів та хорового співу навчались безкоштовно. Викладачем гри на духових інструментах був Амадео Люїджі Бальбоні (клас труби та інших мідних інструментів). Викладались й інші фахи: фортепіано, струнні інструменти, сольний спів, теорія та історія музики і драматичне мистецтво.

¹ Імена невідомі.

Крім вищеназваних приватних музичних шкіл, існували школи М.В. Баращевської та З.І. Худякової. Які ж саме викладались фахи, відомостей немає.

Існували й музичні заклади, що не включали в програму навчання на духових інструментах. Це курси драматичного мистецтва оперного співу П. і М. Скуратових, музична школа Орлової, музичні курси Аганьєвої (де-Венні), Григорович-Барського, М.Н. Діоміді, Ан.А. Макарової, Я.А. Рижінського. Очевидно, що ці школи готували всебічно освічених музикантів. Гру на духових інструментах викладали професіонали високого фахового рівня. Назвемо хоча б флейтиста Г. Коппіні. Це артист Київського оперного театру, учасник симфонічних концертів РМТ, концертний виконавець. Крім навчання гри на духових інструментах, учні вивчали оранжування, диригування, теорію та історію музики. З переліку предметів, що входили до програми, ми можемо визначити, що в приватних музичних школах готували не тільки виконавців, а й диригентів для духових та струнних оркестрів Київщини. Велике значення для розвитку виконавства на духових інструментах мали й музичні класи РМТ, засновані 18 січня 1868 року. До них приймали осіб різного звання, статі та віку, а її вступники розділялись на: учнів, які опановували весь курс навчання, та учнів, що присвячували себе вивченню тільки одного якогось музичного предмету чи інструменту. Плата за кожного учня була помірною – 50 крб. на рік. Випускники, які закінчували музичні класи з одержанням атестатів, зараховувались на вакансії до оперного хору та оркестру або мали право викладати ті музичні предмети, за якими закінчували повний курс навчання. З першого вересня 1875 року директором РМТ, вільним художником Л. Альбрехтом були відкриті класи духових інструментів. Викладачі гри на духових інструментах запросили артистів симфонічного оркестру при РМТ.

Музичні класи зазнали реорганізації 1883 року, перетворившись на музичне училище, а через п'ять років відкриваються безкоштовні класи духових інструментів. Для викладання в цих класах були запрошені викладачі музичних класів РМТ та ін. На той час всі вони вже були артистами оркестру Київської Російської опери. Це такі, як п.п. В. Хіміченко, Нігов (клас флейти); Лещенко, Ліндер, Міхаель (клас гобоя); Кеєр, Пельц, Кутіль, Андрієску (клас кларнета); С. Дуда,

Шамрай, Геллер (клас фагота); Данилов, Кліменко (клас труби); Самборський, Гаїннотті, Ріш, С.П. Евенгов (клас валторни); Самборський, Машек (клас тромбона). У приклад ставляться викладачі, які викладали в музичному училищі в період 1863–1888 рр.

Всі щойно названі артисти були активними учасниками музичного життя в Києві. Вони постійно виступали в симфонічних, квартетних зібраннях, в різноманітних ансамблях та як солісти. Треба підкреслити, що музичні збори були й такі: концерт повністю виконувався учнями та ученицями музичного училища (наприклад, 9 збори, 5 квітня 1879 р., зал. двор. зібрання); або концерти спільних виступів викладачів училища та учнів (наприклад, 2 збори 21 лютого 1871 р. в залі двор. зібрання, виступив викладач п. Кеєр (кларнет), виконав Соло для кларнета з ф-но Флейзнера).

У період з 1867 по 1886 роки учні разом з викладачами виступили в таких концертах:

– 1867 р. 21 квітня, 4-й вечір.

Дует для двох кларнетів виконали учні Паліца та Кравецький (клас викладача Кеєра). (Композитор твору не вказаний).

– 1876 р. 25 лютого, 2-й вечір.

Фарбах – Ноктюрн, твір 44. Переклад для флейти Делера. Виконав учень Лівшіц (клас викладача Нігова).

– 1877 р. 19 березня, 3-й вечір.

Фільд Дж. – Ноктюрн для кларнета. Виконав учень Кравецький (клас викладання Кеєра).

– 1880 р. 26 березня, 4-й вечір, I відділ.

Доплер А. – Ноктюрн. Виконав на флейті викладач В. Хіміченко.

II відділ Бер. Andante для флейти та скрипки виконали викладачі пп. В. Хіміченко та О. Шевчик.

– 1882 р. 14 грудня. Концерт хорового товариства.

Чіарді. – Руська фантазія. Виконав на флейті викладач В. Хіміченко.

– 1886 р. 18 січня. Концерт в залі музичного училища “В пользу недостаточных учащихся”.

Бетховен Л. – Поппа. – Марш “Ruins d’Athènes” виконав на флейті викладач В. Хіміченко.

У розглянутий нами період у класах духових інструментів навчалося 63 учні. До учнів ставилися вимоги поглибленого засвоєння

фахових та загальноосвітніх предметів. В одному із своїх публічних виступів помічник голови Київського відділення РМТ П. Кіселевський говорив: "...в публике существует фальшивое мнение о возможности быть хорошим музыкальным исполнителем, не обладая основательными теоретическими музыкальными познаниями". Високі вимоги до рівня навчання дали свої результати: з духових класів вийшли виконавці, які прикрасили кращі оркестри в Україні та в Росії. Це такі, як В. Яблонський (труба); І. Костлан (фагот); Л. Хазін (кларнет); І.М. Мещанчук (Чабан) 1888 р. закінчив київське музичне училище (клас труби) у М. Підгорбунського, 1905 р. Московську консерваторію (клас труби) у Ф. Ріхтера і Марювардта, соліст оркестру Маріїнського театру; Л.В. Роговий у 1886 р. закінчив київську музичну школу, потім московське музичне училище філармонічного товариства (клас флейти) у В. Бюхнера, професор одеської консерваторії, соліст Одеського симфонічного та оперного оркестрів, Заслужений артист УРСР.

Після розгляду матеріалу щодо навчання на духових інструментах в Києві маємо зробити підсумок. З часу відкриття музичної школи РМТ українська вітчизняна школа навчання гри на духових інструментах переходить на нові сучасні якісні позиції, кращі традиції якої дійшли до наших днів. Зокрема, була започаткована індивідуальна методика навчання. З наведених вище програм виступів учнів музичного училища ми помічаємо, що в їх виконанні звучали твори серйозних композиторів. Приділялась увага опануванню ансамблевої гри. Щодо набуття навичок технічної досконалості конкретних даних немає, але результати фахового рівня учнів показують, що майстерність володіння інструментами була неабияка. Важливим фактором є й те, що всі викладачі були концертними виконавцями. Виступаючи в публічних концертах окремо та разом з учнями, вони своєю грою зацікавлювали їх та передавали на практиці досвід майстерності гри. Оркестрову практику учні набували в оркестрі училища, який навіть давав концерти для населення міста.

1886 року в Одесі, як і в багатьох містах України, засновуються музичні класи при РМТ, де відкриваються класи для навчання на струнних та духових інструментах. Викладачами переважно були чужоземні музиканти, які працювали в міському оперному театрі. Спочатку відкрились класи гобоя (викл. Г. Єлінек), труби (викл.

Д. Парпуріна), флейти (Г. Веронезе), кларнета (викл. П. Арцюк), фагота (Г. Галліно), валторни (викл. Р. Шван), тромбона (Г. Лоецца). В 1890–1891 рр. навчалось тридцять два учні. Директором був запрошений із Петербурзької консерваторії професор Д.Д. Клімов, який же й викладав клас фортепіано.

На відділі духових інструментів вивчався навчально-педагогічний репертуар такого рівня, як і в інших навчальних закладах України та Росії. Зокрема, у 1890 році учні виконували такі твори, як А. Сімон – квінтет для ансамблю мідних інструментів; Ш. Гуно – арія Валентина з опери “Фауст”; В. Белліні – попури на мотиви опери “Норма” та інші. Значна увага спрямовувалась на опанування інструктивним матеріалом. Грали гами, етюди та вправи. Наприклад, трубочі грали етюди В. Вурма, кларнетисти – етюди Блата.

На відкритих концертах міста виступали й учні, що грали на духових інструментах. На одному з таких концертів у 1893–94 рр. в присутності Н.А. Римського-Корсакова учень Гомберг (клас флейти викладача Л. Рогового) виконав концерт Брігальді. На іншому вечорі в присутності Е. Направника учень А. Моравек виконав варіації І.Мюллера (клас кларнета викладача І. Кутіля). Навчально-педагогічний репертуар поступово ускладнювався. Так, 1894 року учні класу флейти Л. Рогового вже грали концерти Поппа, Бема, Тершака, а в класі кларнета І. Кутіля учень А. Моравек виконав концерт К.Вебера. У класі гобоя Г. Елінека вперше грали тріо Л. Бетховена – для двох гобоїв та англійського рожка. На учнівських вечорах виконувались сольні та ансамблеві твори Р. Шумана – романси для гобоя та квартет для мідних інструментів, Рейха – квартет для 4-х флейт, Бетховена – квінтет для фортепіано, гобоя, кларнета, фагота та валторни. Поступово музичні класи Одеського музичного училища здобувають авторитет, навіть заслуговують визнання П.І. Чайковського, М.А. Римського-Корсакова, Є.Ф. Направника. Навчальні плани та програми склались на рівні С.-Петербурзької, Московської консерваторій та Київського музичного училища. Як зазначалося в “Южно-русскому альманаху”, з 1897 року музичні класи реорганізуються в музичне училище, яке продовжувало покращувати свою роботу, випускаючи прекрасних музикантів. Викладачі духових класів продовжують обновлювати та доповнювати навчально-педагогічний репертуар більш ефективними та корисними

для фахового зросту творами таких російських та закордонних композиторів, як О. Даргомижського та А. Варламова, ансамблі Р. Штарка (квартет для трьох кларнетів та фагота), Серенада (для двох флейт, двох гобоїв, двох кларнетів та чотирьох валторн).

З 1904 року на випускних іспитах, крім творів, вивчених під наглядом викладачів, запроваджується практика виконання випускниками п'єс, підготовлених самостійно.

Щодо рівня кваліфікації викладацького складу класів духових інструментів О. Глазунов в своєму відгуку писав: "С преподавателями Одесского училища я познакомился осенью 1909 года во время моей поездки в Одессу. Л. Роговой, В. Шамраев, Л. Могилевский, В. Рихтер, Г. Лоэцца, преподававшие игру на оркестровых инструментах, мне известны в качестве участников Одесского городского оркестра. Из них особенно выдающиеся Роговой и Могилевский. Остальные в общем весьма хорошие и опытные".

В класах одеського музичного училища в кінці XIX століття здобули освіту видатні виконавці на духових інструментах. Це такі, як М. Адамов (труба), соліст Большого театру, проф. Московської консерваторії; Я. Скоморовський (труба) працював в С.-Петербурзі, його гру високо цінували О.Скрябін, О. Глазунов, Ф. Шаляпін, С. Самосуд; В. Хамп (фагот), соліст оркестру Маріїнського театру (С.-Петербург). Композитори О. Глазунов, Р. Дріго, Д. Шостакович відгукувались про нього з пошаною; Л. Могилевський (труба) – професор Одеської консерваторії, диригент, видатний виконавець; О. Чернецький закінчив клас тромбона – Заслужений діяч мистецтв РСФСР, лауреат Державної премії, диригент, композитор, проф. Московської консерваторії; М. Табаков початкову освіту отримав в Одесі, з 14 років почав працювати в одеському симфонічному оркестрі, був визнаний кращим трубачем Росії, засновник російської школи трубачів, доктор мистецтвознавства, професор Московської консерваторії.

Гра на оркестрових інструментах та, зокрема, духових викладалась і в інших навчальних закладах Одеси як засіб естетичного виховання та прилучення до мистецтва своїх вихованців. Збереглися дані про діяльність викладача музики Пахмана, який здобув музичну освіту в Німеччині. Талановитий музикант виступав як концертний виконавець на флейті (але грав і на інших інструментах), ще й був

композитором, писав кантати та інші твори. Крім римського права, викладав гру на різних інструментах, в тому числі й духових.

Кременецький ліцей був єдиним на Україні, де у навчальній програмі викладалась гра на оркестрових та духових інструментах. Викладачами були музиканти, які здобули освіту в музичних центрах Західної Європи. З 15 липня 1808 року до ліцею був зарахований учитель інструментальної музики, скрипаль Ян Лензі родом з Пізи в Тосканії, учень Петра Надіні флорентійського, потім навчався в неаполітанській консерваторії. Після закінчення служив в багатьох італійських містах, а також і в російському імператорському оркестрі першим скрипалем. Згодом служив в оркестрі графа А. Іллінського в Романіві.

З того ж оркестру, з Романіва на запрошення директора ліцею Т. Чацького перейшов на службу до Кременецького ліцею флейтист Гжегож Байєр. Він народився 1711 року у Відні, де й навчався в академії. В Кременці Байєр викладав у 1809–1810 роках.

З 1810 року на посаді вчителя вокальної музики почав працювати Ян Ролле (народ. 1767 р.), за походженням саксонець, освіту здобув у Берліні. У 1810–1818 роках він викладав спів, гру на клавикорді та духових інструментах. Крім занять з учнями, йому належало грати, за умовами контракту, зі своїми учнями в костелі.

Забезпечення учнів музичним приладдям свідчить про дбайливе ставлення до музичного навчання. В фінансових звітах гімназії значаться витрати на струни, нотний папір, пульти, мундштуки, волосся для смичків, на утримання скрипок, альтів, фортепіано, флейти, кларнета, валторни. В ліцеї був оркестр і рівень викладання гри на оркестрових інструментах свідчить, що це мав бути хороший оркестр. Випускники, які успішно склали випускні іспити з музичних дисциплін, потім стали професійними музикантами. Серед таких був Шмідт де Берг, який працював викладачем музики в Київському університеті впродовж 25 років.

Крім вивчення музики, в стінах ліцею учні мали можливість слухати славетних музикантів, які відвідували місто. Це Анжеліка Каталані, Кароль Ліпінський, Марія Шимановська.

Отож високий рівень викладання музики та тісні взаємостосунки з західноєвропейською культурою зробили Кременецький ліцей осеред-

ком серйозного навчання музиці та просвітительства в Україні в перші десятиріччя XIX ст.

Період навчання на духових інструментах початку XVIII століття характерний тим, що започатковувалося професійне навчання. Це свідчить, що до духової музики було серйозне ставлення на високому професійному рівні, як і до інших галузей мистецтва.

Підсумовуючи досліджений матеріал, спробуємо охарактеризувати шлях розвитку фахового навчання на духових інструментах.

Однією з важливих передумов розвитку духового виконавства в Україні було фахове навчання. З другої половини XVII ст. воно започатковане в таких осередках, як січові та міські церковні школи, зокрема, при церкві Чортомлицької Січі (територія Запорозької Січі, нижче Нікополя), що була заснована у 1659 р., та в Перемишлі – при хорі кафедральної церкви у 1829 р. У цих школах хлопчиків навчали не тільки співам, але й готували з них виконавців на духових та інших інструментах для полкової музики.

Поряд з цим виконавців готували у музичних школах, організованих при міських та панських оркестрах (іноді їх називали “академіями”), у військових оркестрах, де дітей-сиріт навчали грі на різних, в тому числі і духових інструментах, та у музичних цехах, де досвідчені майстри-музики брали на навчання учнів. Навчання на духових інструментах здійснювалось також і в загальноосвітніх закладах. Наприклад, у Харківському колегіумі (в додаткових класах або, як їх ще називали, музичних класах), у Харківській гімназії, ліцеях (Кременецькому, Одеському та ін.), в Києво-Могилянській академії та – пізніше – Харківському університеті. Приватні музичні школи, маючи ефективні програми навчання, також вплинули на загальний розвиток оркестрового та духового виконавства в Україні.

Пізніше при відділеннях Російського музичного товариства (РМТ) у 1870-х роках, також заснуються музичні класи, у яких започатковується навчання гри на духових інструментах.

У цих школах уперше застосовуються нові методики навчання, як з індивідуальнофахових, так і загальномузичних дисциплін. Індивідуальне навчання на духових інструментах базувалося на досвіді кращих вітчизняних та європейських викладачів. В Україні працювали блискучі закордонні та вітчизняні педагоги-виконавці на духових

інструментах. В Києві – викладачі музичних класів при РМТ В. Хіміченко (клас флейти), Лещенко (клас гобоя), Кеєр (клас кларнета), С. Дуда (клас фагота) і ін. В Одесі викладачами музичних класів при РМТ були переважно іноземці: Г. Веронезе (клас флейти), Г. Елінек (клас гобоя), П. Арцюк (клас кларнета), Г. Галліно (клас фагота) та ін. В Харкові – викладачі музичних класів університету І. Лозинський та І. Вітковський, викладач інструментальних класів при колегіумі М. Концевич та ін. Вимоги, що ставились до вивчення спеціальних та загальномузичних дисциплін, були такими ж високими, як і до фаху, тобто виховувались різнобічно високоосвічені фахівці.

Важливим фактором ефективного навчання студентів стала розробка викладачами методичних посібників.

Таким чином, музичні класи можна вважати не тільки навчальними музичними закладами, а й осередками просвітництва в Україні того часу. Унаслідок якісної фахової підготовки оркестри поповнювались високопрофесійними виконавцями, тому значна кількість оркестрів в Україні за своєю майстерністю сягала найвищого рівня. Ряд концертних виконавців стали окрасою кращих оркестрів Російської імперії. Зокрема, з київського музичного училища вийшли такі видатні музиканти, як І. Костлан (фагот), Л. Хазін (кларнет), І. Мещанчук-Чабан (труба) та ін.; з Одеського – М. Адамов (труба), Л. Могилевський (труба), Я. Скоморовський (труба), М. Табаков (труба) та ін.; з Харківського – Н. Погребняк (фагот) та ін.

2.2. Духові інструменти в контексті концертної практики музичної культури

Питання про концертну діяльність виконавців на духових інструментах в Україні і, взагалі про музичне життя в XVIII – XIX століттях ще не досить висвітлене. Головна увага мемуаристів та часописів зосереджувалася перш за все на таких великих містах Російської імперії, як Москва та Петербург. Аналіз значної кількості документів, опрацьованих в даному дослідженні, показує, що в таких українських містах, як Київ, Одеса та Харків вирувало також жваве музичне життя.

Результати дослідження свідчать, що концертна діяльність в Україні бере початок з першої половини XVIII століття, коли великі магнати почали організовувати у себе в маєтках оркестри та театри. У змісті поняття “концертна діяльність” ми, перш за все, вбачаємо виконання двірськими оркестрами та театрами концертних програм та вистав із творів західноєвропейської та вітчизняної музики.

Осередками розквіту концертної діяльності в Україні стали оркестри та театри таких відомих музичних меценатів, як К. Розумовського, Г. Будлянського, П. Румянцева-Задунайського, Г. Потьомкіна, П. Галагана, Ан. Іллінського та ін., а також міських та військових оркестрів.

Вивчаючи це питання, буде більш доцільним розглянути концертну діяльність у регіонах, тому і хронологія подій дотримується нами в кожному з них окремо в досліджуваний період.

На початку XVII століття Київ стає головним осередком загальної і музичної освіти та набуває значення важливого центру культури. Варто згадати як осередок інструментальної музики в Україні київську міську капелу при “вооруженном мещанском корпусе”, що був заснований 1627 року за привілеєм польського короля Сігізмунда III. Капела призначалася для урочистих зустрічей високих посадових осіб. Пізніше корпус ліквідували, а потім відновили в 1768 році. До її первісного складу увійшло дев’ятеро музик:

Імена й прізвища	Хто на чім грає	Походження, національн.	Зарплата фактична	Гроші, які магістрат виплачує
1. Капельмейстер Федір Іванович Фіхтнер	грає на всіх інст- рументах, вміє інструментувати	саксонець	400	250
2. Федір Андреев	на скрипці, вал- торні та трубі	—	150	120
3. Міхель Данно	на скрипці, вал- торні та трубі	угорець	150	120
4. Іван Малиновський	на скрипці, басі і фаготі	шляхтич	150	100
5. Михайло Потехін	на флейттраверсі, гобої і на пікулі ¹	із військово- службовців	150	120
6. Петро Лещуков	на кларнеті, флейттраверсі	—	150	100
7. Іван Гаврилов	на басі, фаготі і на кларнеті	—	150	120
8. Григорій Якубовський	на трубі і валторні	—	150	100
9. Василь Фролович	на скрипці, контрабасі і б'є на толлом-басі	київський міщанин із вихрестів	150	100

Як бачимо, серед музик цього складу є військові з полку, іноземці та київські міщани. Кожен грав на трьох інструментах, а капельмейстер – на всіх і, крім того, його обов'язком було аранжування творів для оркестру.

З музиками капели та диригентами магістратом укладалися контракти, в яких узгоджувались обов'язки та права сторін з домінуванням інтересів магістрату.

Капела започаткувалася ухвалою магістрату. З часом кількість виконавців у капелі зросла до 16-и і мала вона при собі школу для підготовки власного поповнення. Усім, хто входив до гурту, належало утримання з двома комплектами мундирів – буденним і урочистим.

¹ Мається на увазі флейта пікколо.

Магістрат подбав також про забезпечення музичними інструментами. Загальна сума витрат на капелу складала в рік триста карбованців, що брались з міських прибутків.

Інструментарій розподілявся так: труби, валторни, гобої, кларнети, фаготи, литаври, бас. А ось майстрів, здатних відремонтувати інструменти у Києві, тоді не було, як і продажу нових. При потребі заміни інструментів, що вийшли з ладу, магістрат давав доручення купцям, які їздили в Польщу, зробити покупку за власні кошти. Витрати поверталися їм з “питейного доходу”. Це означало, що духові інструменти у той час у Києві не продукувалися (Фото 34).



Фото 34.

Фагот чотирьохклапанний – поч. XVIII ст. (фірма невідома). Використовувався в Україні (можливо, у київському магістрацькому оркестрі) (зберігається в музеї театрального, музичного і кіномистецтва України м. Києва)

Про творчу діяльність капели знаємо небагато, але дещо відомо. Так, у 1820 році її директор Д. Рибальський укладає контракт з антрепренером Змієвським, який запропонував гурту працювати в міському театрі. Для музик і капельмейстера це була престижна угода, що вимагала високої майстерності, оскільки глядачі мали неабиякий художній смак і високі вимоги до сценічного мистецтва. Немає сумніву, що це співробітництво вплинуло на подальше удосконалення фахового рівня диригента, музик та окремих солістів. Як згадує один із сучасників, без капели не обходилося жодне свято “в высокаторжественные и праздничные дни, как, например, в день св.Крещения, когда весь Магистрат в полном параде совершал шествие к берегам Днепра. Впереди шли шестнадцать музыкантов – трубачи, за ними военный корпус”.

А під час парадів корпусу “...начинают во все колокола звонить, раздаются звук труб, ударят в литавры, загремит музыка, и конница, по слову предводителя, начинает маршировать вокруг Гостинного двора...”. Тут же читаємо: “...звон колоколов, игра музыки, сопровождаемая ударами на огромном барабане, звуки труб, грохотание литавр, шум волнующейся толпы нескольких тысяч зрителей...”.

Оцінюючи творчу діяльність капели, М. Богданов зазначає, що оркестранти брали участь в офіційних церемоніях, зустрічах високих осіб, на обідах на їхню честь. Капела виступала з концертними програмами в садах, у громадських закладах, акомпанувала славним музикантам, що приїжджали до Києва. Аби не створювалася конкуренція капелі магістрату, виступати на передодні іншим не дозволялося. Винятком для інших оркестрів були лише ярмаркові контрактівні дні, коли могли з’явитися на передодні й приватні (поміщицькі) чи національні (єврейські) духові оркестри. Незважаючи на культивованій магістратом пієтет до своєї капели, на її адресу лунали й критичні зауваження. Так, Й. Миклашевський звертав увагу на постійну плинність музичних керівників. Відомості про диригентів, що працювали в Київській міській капелі, нам дає історик П. Клименко. З 1786 року першим капельмейстером був виходець з Польщі Яків Станкевич. Він служив до 1811 року, поки після великої пожежі в Києві музична капела була розпущена.

З 1814 року, згідно поданої заяви капельмейстера Фрідріха Фіхтнера, його призначають капельмейстером відновленої капели в підпорядкування командира збройного корпусу Петра Баршевського. Було визначено порядок організації та управління капели, а також узгоджено, що після кожної третини року буде виплачуватись на утримання капели 500 крб. і капельмейстер мав визначати яким чином розпорядитися цими коштами.

Після Ф. Фіхтнера в січні 1818 року капельмейстером стає Андре, але музики не захотіли з ним працювати і подали заяву в магістрат про його звільнення. В січні цього ж року Андре подав заяву на звільнення. В серпні 1818 року магістрат капельмейстером призначає Смірнова та директором капели Дмитра Рибальського.

20 січня 1820 року директором Д. Рибальським запрошується до капели Вигорницький з Волині, а вже у липні 1822 року він звільняється.

З 1-го квітня 1822 року запрошується новий капельмейстер “воеводства ломзенского” дворянин Ян Касперович. З ним укладають контракт на три роки, але 12 серпня він подає заяву на звільнення з проханням видати за 4 місяці атестат. Потім Рибальський змінив ще два капельмейстери: Степана Кручинського і 31 січня 1823 року до капели зараховується наступний капельмейстер – Меєр.

З 1-го лютого 1824 року укладає контракт з магістратом капельмейстер Фрідріх Фіхтнер. У цей час він є колишнім капельмейстером Уланського Бухського полку, а до цього він був капельмейстером капели від 1815 до 1817 року. Було відмічено, що разом з призначенням Фрідріха Фіхтнера відновився первісний адміністративно-організаційний порядок в міській капелі. Насамкінець, Ф. Фіхтнер став останнім капельмейстером в період, який ми розглянули.

Розглянуті нами капельмейстери були іноземцями – німцями або поляками. Тому атмосфера, створювана ними, бажала кращого, адже з кожним музикантом керівник повинен був працювати індивідуально, вигранюючи хист, опираючись на природні обдарування, ставити нові рубежі, що їх вони мусили досягнути. А так, як цього не було, то ані оркестр, ані школа не сприяли підвищенню музично-культурного рівня слухачів.

Й. Миклашевський негативно поставився й до закриття музичної школи при капелі. До згаданої негачії з керівництвом додамо ще одну – зниження фахової культури музик.

Київські контракти збирали в себе людей, які були знайомі з кращими досягненнями європейського мистецтва. Знайомитися з ним під час зарубіжних поїздок могли й кияни, тому до середини ХІХ століття в них пробуджується інтерес до більш змістовної і серйозної музики, ніж п'єси, які грала на балах магістратська капела. Концерти таких видатних музикантів, як Ф. Ліст, котрого публіка виносила з театру на руках разом з кріслом, чи А. Гензельт, А. Дрейшок, Ю. Шульгоф та інші, які в різні роки відвідали Київ, показали його жителям ідеали естетики нового дня. Її взірці вплинули й на українських музик. Зокрема, П. Клименко зазначав, що “Київська міська капела з школою при ній у першій чверті ХІХ століття була з правноорганізаційного та фінансового боку напівурядовою установою магістрату, з функціонального боку – громадсько-культурною організацією, що проводила серед широких верств населення музично-виховну роботу на західноєвропейській основі”.

Оцінюючи значення капели у розвитку духової музики в Україні, маємо віддати їй належне за початок традиції музичного виховання народу на прикладі кращих духовних надбань, виокремлюючи тут два моменти: просвітництво і вплив на формування естетично-музичних критеріїв європейського рівня.

Привертає увагу й постійна жанрова різноманітність ансамблевого і симфонічного плану: дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети, септети, октети і тут же концерти для флейти у супроводі оркестру, увертюри й цілі симфонії. Складність більшості творів – найкраща школа для виконавців, подолання труднощів і відчуття смаку від досягнутого, що переходить у звичку осягати глибини задумів композиторів і доносити їх якнайповніше до слухачів, не розважати їх, а робити співтворцями звукового вираження почуттів.

Важко переоцінити й роль музичної школи при капелі. І тут теж привертають увагу до себе два моменти: демократичне прилучення до мистецтва кріпаків і таких же вихідців з підневільного селянства у вояцьких шинелях полкових музик та набуття фахового західноєвро-

пейського рівня в грі на духових інструментах, що не мало важило для самої капели і розвитку культури взагалі.

Проте 1852-й рік став для магістратської капели та її музичної школи останнім. Міський голова Войтенко вирішив, що утримання таких структур у місті непосильно: вони були ліквідовані, хоч, за словами М. Богданова, “просвещенные купцы Смородинов и Лакерда настаивали на полезности содержания оркестра и даже предлагали для этой цели свои денежные взносы”.

З 60-х років XVIII ст. Харківські ярмарки та Галицькі контракти в Дубні почали досягати значного розвитку. Як відомо, на ярмарку з'їжджалися, щоб укласти вигідні контракти, на людей подивитись та й себе показати. Тому й заможні поміщики привозили свої оркестри. Так, з кінця XVIII та початку XIX ст. оркестр князя Михайла Любомирського розважав панів на Дубенських контрактах. Постійно капела знаходилась у Віспичу в Галичині в його маєтку. У складі його капели були високопрофесійні музиканти та співаки з Італії, Віспичу та Полоного на Волині. На службі М. Любомирський був білоцерківським старостою.

Найбільшого розвитку Дубенські контракти досягають, коли їх переносять 1797 р. до Києва. Контракти в Києві служили поміщицьким оркестрам своєрідними фестивалями, вишколом довершеності. Їх відвідував із своєю капелою і поміщик Г. Будлянський. Ось що писалось про ці гастролі в газетах: “жительствоующий в двадцати верстах от нашего города (в селі Чемерах Козелецького повіту [прим. Ю.Р.]) помещик Г. Будлянский имеет у себя хорошую капель певчих и музыкантов, которые отправлялись петь в Киев по случаю наступающих тамо контрактов”.

У кореспонденції від 15 лютого 1812 року з Києва, у тій же газеті читаємо: “В продолжении нынешних контрактов, публика здешняя имела особенное удовольствие заниматься по вечерам концертами, кои давали нам известные виртуозы: Б. Ромберг, два брата Гугеля и Рисс, с прекрасным оркестром музыки г. Полковника Будлянского. В сем оркестре есть также музыканты с большими талантами, как-то видно по их музыкальным сочинениям, заслуживающим отличное одобрение не только любителей музыки, но и самих виртуозов. Редко случается, чтобы такой оркестр мог быть у частного человека”. З цих відомостей

дізнаємося на чому грали вищеназвані артисти: Б. Ромберг – на віолончелі, а брати Гугелі були валторністами.

Далі впадають в око найкращі відгуки не тільки про оркестр, а й хор: “дан был в пользу инвалидов большой концерт с полным оркестром известных по превосходству музыкантов и хором певчих малороссийского помещика г. Полковника Будлянського. Концерт сей был знаменателен, что состоял из лучших пьес музыки и игран искуснейшими артистами, привлечшими большое собрание”. Через два роки, а саме 1819 року, після цих прекрасних концертів один з великих музичних меценатів Будлянський помер у Києві.

Цими даними сучасник дуже змістовно передає інформацію подій того часу. Ми бачимо, що цей високопрофесійний оркестр складався з музикантів-віртуозів та ще й композиторів. Докладний огляд концертного життя київських контрактів 1851 року дає “Москвитянин”: “Впродовж контрактів, концерти йшли один за одним сливе без перерви, театральні вистави були щодня, були маскаради, були музичні ранки та інші втіхи”. Перелічується низка концертів, серед яких ми знаходимо три концерти братів Венявських, першого баритона міланської опери, Джордані, скрипалів К. Ліпінського та Контського (учня Паганіні) та ін. Далі це видання інформує: “окрім вечірніх концертів, що дали артисти, починаючи від 28 січня (1851), ми мали дуже велику втіху слухати ранішні концерти оркестру п. Галагана (поміщ. з Полтавщини), названі “Музичний ранок”. Їх було п’ятеро й повний і надзвичайний склад оркестру, чудовий вибір п’єс і надзвичайна чіткість виконання характеризують ці концерти”.

Театральні трупи приїздили з Парижу, Польщі, а в 1843 році завітав навіть мадридський королівський театр. Театральним та музичним життям учасники контрактів настільки захоплювались, що не один шляхтич перед тим, як запитати за ціни на маєтки та хліб, спочатку цікавиться чи є Ліпінський. Він був улюбленцем публіки, і його концертами надзвичайно цікавились. Показати себе там було перед ким. У Київ у цей час з’їжджалися мало не з усього світу – Австрії, Саксонії, Баварії, Вюртенбергу, Данії, ГанOVERу, Сардинії, Греції тощо.

А хто полюбляв пообідати або повечеряти в супроводі приємної музики, до їх послуг була Друга ресторація “Monsieur Grilli”, що славилася своїм оркестром.

На думку видатного українського історика Ф. Ернста, “розквіт київських контрактів належить до 1830–1840-х рр. Це найбільший розмах і в економічному, і в культурному розумінні. П’ятдесяті роки – вже початок занепаду. Кримська війна та інші обставини вплинули на кількість ярмаркових гостей. Та найбільшу роль відіграв, натурально, той соціальний рух, що в наслідок його було знищено кріпацтво; це вдарило по самому нерву контрактів – купівлі та продажу маєтків і торгівлі селянськими “душами”. Шістдесяті роки поклали край цій торгівлі, сильно підрізали шляхетські маєтки, і розмах контрактів, зрозуміла річ, повинен був сильно обмежитись. Нещасливий кінець польського повстання 1863 року та жорстокі адміністративні репресії, конфіскації і т.д. підкосили саме основний елемент контрактів – польську шляхту”.

Були й інші форми концертування. Згадаймо хоча б Київський оркестр графа Лопухіна, який прославився гастрольними виїздами в Одесу, де успішно конкурував з іноземними гастролерами. Як тут не згадати лопухінських обдарувань, які пізніше прикрасили оркестр Київської опери. Це флейтист В. Хіміченко, кларнетист Кеєр, фаготист С. Дуда та ін.

Була й практика здавати в найми свої оркестри та театри. Із записок Михайла Чайковського дізнаємося, що “пан сенатор (мова йде про А. Іллінського) отдавал их в наем театрам Житомирскому, Бердичевскому, Каменец-Подольскому, а на время контрактов Киевскому, за это получал денежки звонкой монетой и дело шло хорошо”. Так, за виступ оркестру решетилівського пана В. Попова на концерті з приводу відкриття Полтавської гімназії у 1808 р. йому було сплачено 155 крб. 45 коп. Деякі музиканти, а то й цілі оркестри грали в міських театрах. Так, оркестр Г. Шидловського – “маршала харківської шляхти” – грав у харківському театрі, М. Куликовського – на відкритті одеського театру в 1809 р. Часто музиканти брали участь у концертах, влаштовуваних Харківським університетом. Зокрема, з кріпацьких інструментальних капел склався великий оркестр, який виконав ораторію І. Вітковського на відкритті Харківського універси-

тету в 1805 р. Грою оркестру з 23 музикантів-кріпаків поміщика Прилуцького повіту Раковича (Райковича) супроводжувались вистави полтавського театру досить тривалий час. Мабуть, цей колектив брав участь у перших постановках п'єс І. Котляревського. Високо оцінював його гру Г. Квітка-Основ'яненко. Відпускались “на оброк” також окремі музиканти. Так, частина оркестру князя Лобанова-Ростовського вступила в 1819 р. до Київської міської капелі.

Отож, ми можемо погодитись з тим, що це не було цілком заробляти гроші. Проте це був спосіб скоротити витрати на дуже нелегке, а втім приємне меценатство.

З цих даних ми бачимо, що започаткована в кінці XVIII ст. традиція гастролей кращих кріпосних оркестрів продовжувалася і в першій половині XIX ст.

У першій половині XIX століття широкої популярності в Україні набирає домашнє музикування в родинях привілейованих верств населення. В Києві влаштовуються танцювальні та музичні вечори, в програмах яких виконуються романси О.А. Аляб'єва, П. Булахова, О.А. Варламова, О. Гурільова, О. Дюбюка. Користується увагою і камерна музика.

Шанувальники музики консолідуються в музичні гуртки Гороховича, Остряньського, проте їхня діяльність була не постійною та й при звуженому колі слухачів з аристократичної верхівки. І тільки перед початком другої половини XIX століття шанувальники мистецтва почали думати про демократизацію музичного життя, залучення до нього нижчих верств суспільства. З цією метою в Києві створюються гуртки драматичні, музичні, вокальні та інші, членами яких стають не лише титуловані особи, а й різночинці. Один із таких гуртків настільки серйозно взявся до справи, що сміливо приступив до організації музичних вистав і концертів. Здобувши досвід, він оголосив себе “Філармонічним товариством”. У ньому слід згадати хоча б п-ні Н. Клейбель, Крітську, Тальберг, Н. Федотову-Чехівську, Милорадович, та пп. А.А. Родзянко, Івана та Миколу Богданових, Чумачевського, Станіславського, В. Велінського, композитора М. Лисенка, А. Тимченка, Л. Долженка, Пальгрема, Каульфуса, Ясинського, Трегубова. Однак “Філармонічне товариство” довго не проіснувало і в 1863 році було реорганізоване в Київське відділення Російського музичного товариства (РМТ).

З цього року виконавство на духових інструментах у Києві дістало новий імпульс, чому посприяло протегування Великої княгині Олени Павлівни, яка виявила увагу до потреб РМТ. Її приклад подвигнув на цю справу і губернаторів М.М. Анненкова, А.П. Безака, князя А.М. Дондукова-Корсакова, які теж допомагали і цим зробили Києву неабияку послугу, а жителі дістали змогу спілкуватися із серйозними творами композиторів-класиків на симфонічних концертах. За підтримкою впливових осіб у Києві було відкрито оперний театр, хоча російський за статутом. З 1 вересня 1875 року набрали учнів до створених класів духових інструментів в музичних класах при РМТ, а згодом у 1883 році і в музичному училищі.

На добровільні внески сановних благодійників були придбані духові інструменти, ноти та інші музичні засоби.

З опису майна РМТ під № 6 та № 7 можемо скласти уявлення про кількісний склад дарунку:

б) Духових інструментів:

I. Дерев'яних – десять, з них:

а) флейт – 4, б) гобоїв – 2, в) кларнет – 1, г) фаготів – 3.

II. Мідних – шість, з них:

а) валторн – 2, труб – 1, б) тромбонів – 2 та корнет з пістонами – (Фото 35).

7) Ноти для таких духових інструментів:

– для флейти з фортепіано – 2 зошити;

– для валторни з фортепіано – 3 зошити;

– для корнета з пістонами – 3 зошити.

Значною подією у музичному житті Києва стало також створення у 1866 році симфонічного оркестру при Київському відділенні РМТ, до складу якого увійшла більшість музикантів Лопухінського оркестру, які показали себе непересічними концертними виконавцями, солістами оркестру, до того ж здібними до ансамблевої гри.

Для поповнення інструментарію оркестру Міською Думою у 1867–1868 рр. було передано Київському відділенню РМТ залишки музичного інструментарію від колишнього міського оркестру: два контрабаси, 2 віолончелі, 1 альт, 4 скрипки, 4 фаготи, 2 гобоя, 2 тромбона, 1 труба, 3 кларнета, 2 литаври і один бас-барабан.



Фото 35.

Корнет фірми “Werniz w Warszawie”
(Приблизно друга пол. XIX ст.).

Можливо, це саме той корнет, що був подарований разом з іншими духовими інструментами київськими благодійниками, київській музичній школі при відділенню РМТ у 1875 р. Зберігається в музеї театрального, музичного і кіномистецтва України (м. Київ)

Історичною подією в Україні стало відкриття постановкою “Аскольдової могили” О. Верстовського у 1867 році Київської російської опери, до якої перейшов оркестр РМТ, що продовжував брати участь в безкоштовних міських концертах. Проте дирекція РМТ була у залежності від Київської антрепризи і, позбувшись свого оркестру, мусила користуватися послугами антрепренера міського театру, що ускладнило роботу РМТ. Таке становище виникло внаслідок того, що виконавців на духових інструментах у Києві вистачало тільки на один оркестр, через що симфонічні концерти РМТ порідшали. Треба було швидше компенсувати відсутність виконавців на духових інструментах. З цією метою відкриваються безкоштовні класи духових інструментів у Київському музичному училищі, щоб у ньому самому спочатку створити оркестр, який би по-новому зайнявся концертною діяльністю в місті. На спільному засіданні дирекції Київського музичного училища та дирекції РМТ 6 липня 1888 року був присутній український

меценат О.М. Терещенко, який підтримав ідею створення оркестру та заявив про свій намір дати 500 карбованців для придбання духових інструментів. Через три роки щедрого благодійника було обрано помічником голови РМТ.

З наведених прикладів можемо зробити висновок, що РМТ у Києві добре прислужилося виконавству на духових інструментах. Проте воно по-імперськи ставилося до української музики і чинило їй перешкоди, навіть твори класика української музики М.В. Лисенка майже не потрапляли до програм. Недостатня увага приділялась і вихованню національних кадрів – виконавців та композиторів.

Але не можна забути працю диригентів О. Казбірюка, А. Бродського, І. Альтані, В. Велінського, О. Виноградського, які часто використовували в концертах солістів на духових інструментах, ансамблі духових інструментів та змішані склади (струнно-духові). В ансамблях з виконавцями на духових інструментах виступають такі видатні музиканти, як композитор М. Лисенко, В. Пухальський, В. Велінський, Г. Ходоровський (фортепіано); виконавці на струнних з оперного театру – О. Шевчик, Гене, Гординський, Колаковський, Шутман (скрипка); Шадек, Клефель, А. Риб (альт); В.А. Кологривов, В. Алоїз, Ф. фон Мулерт (віолончель); Легезе, Б. Воячек (контрабас); Косухін, Підгаєвський, Гверчі, Фалада (арфа).

Виокремився й цілий ряд солістів – виконавців на духових інструментах: В. Хіміченко, Нігов, Черні, Г. Коппіні, Поперека, Ємельянова (флейта); Лещенко, Ліндер, Бергер, Дікштейн (гобой); Кеєр, Пельц, Андрієску, Сенглауб, Рейтмейєр, Л. Хазін (кларнет); С. Дуда, Шамрай, Геллер, Мейстер (фагот); Данілов, Клименко, Поліщук, В. Яблонський (труба); Самборський, Гаїнноті, Ріш, П. Евенгов, Сандер, Янушек, Бісмарк (валторна); Самборський, Машек (тромбон).

За їх участю безкоштовно дарувались киянам концерти, які називались “Вечер асамблей камерной музыки с духовыми інструментами” або квартетні збори, концерти симфонічної музики у виконанні оркестру.

М. Богданов дає дані, які ознайомлять нас з репертуаром виступів солістів на духових інструментах у період 1863/4 – 1907/8 років у концертах РМТ та інших публічних концертах.

Як приклад наводяться тільки ті твори, які виконувались на духових інструментах:

д) Музичні збори (1863–1873 рр.), зав. муз. частиною Р.А. Пфеніг – 1-й сезон 1863/4 р. 2-і збори 23 грудня.

Гокері – Соло для валторни в супроводі оркестру (ім'я виконавця невідоме).

– 1864 р. 12 квітня, 4 збори. Зал 1-ої гімназії.

Глінка М. – Соло для валторни з “Норми” в супроводі оркестру (ім'я виконавця невідоме).

– 1866 р. 5 березня, 6 збори. Зал 2-ої гімназії.

Моцарт А. – Квінтет для гобоя, кларнета, фагота, валторни та фортепіано (імена виконавців невідомі).

– 1866 р. 9 квітня, 9 збори.

Мошелес І. – Секстет для фортепіано, скрипки, флейти, альту та 2-х віолончелей (виконавці невідомі).

– 1870 р. 9 березня, 7 збори, концерт в міському театрі.

Чіарді. Руський карнавал (Соло для флейти з фортепіано, виконавці В.Хіміченко (флейта) та В. Велінський (фортепіано)).

– 1871 р. 11 грудня, 2 збори. Зал дворянських зібрань.

1) Бетховен Л. – Септет для скрипки, альту, віолончелі, контрабаса, кларнета, валторни та фагота (виконувався в 2-х частинах).

Виконавці: п.п. Гене (скрипка), Шадек (альт), В.А. Кологривов (віолончель), Легезе (контрабас), Кеєр (кларнет), Сандер (валторна) та Мейстер (фагот).

2) Фосса. – Ноктюрн для валторни з фортепіано. Партію валторни викон. п. Сандер (ім'я виконавця партії фортепіано невідоме).

– 1872 р. 14 лютого, 2 збори. Зал дворянських зібрань.

Даргомижський О. – Каватина з опери “Русалка” аранж. для тромбона з фортепіано (імена виконавців невідомі).

– 1874 р. 17 лютого, 3 збори. Концерт під керуванням диригента В.М. Велінського.

Моцарт А. – Квінтет для кларнета, 2-х скрипок, альту та віолончелі. Виконавці пп. Кеєр (кларнет), Гене (1-я скрипка), Гординський (2-а скрипка), Клефель (альт) та В.А. Кологривов (віолончель).

– 1880 р. 28 квітня, 5 вечір. Під керівництвом пп. О.Казбірюка, А.Бродського та І.Альтані.

I відд. Бетховен Л. – Квінтет для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни та фагота. Виконавці пп. Рейтмейєр (кларнет), Янушек (валторна), С. Дуда (фагот), М. Лисенко (фортепіано)

II відд. 1) Моцарт А. *Larhetto* для кларнета, 2-х скрипок, альту та віолончелі. Виконавці пп. В. Алоїз (віолончель), Косухін, Підгаєвський, Рейтмейєр (кларнет) та О. Шевчик (скрипка).

2) Вебер К. – *Adagio* та *Rondo* з концерту для кларнета *Es-dur* в супроводі оркестру (виконавець невідомий).

III відд. Бетховен Л. – Септет для скрипки, альту, валторни, кларнета, фагота, віолончелі та контрабаса.

a) *Adagio, Allegro con brio*.

b) *Adagio*.

c) *Menuetto*.

d) *Thema con variazioni*.

f) *Andante alla Marcia, Presto*.

Виконавці: пп. В. Алоїз (віолончель), Гверчі, С. Дуда (фагот), Косухін, Рейтмейєр (кларнет), О. Шевчик (скрипка), Янушек (валторна).

– 1881 р. 12 січня, симфонічне зібрання.

Матіс К. – Концертштюк для валторни з оркестром. Виконав в супроводі оркестру п. Янушек.

– 1884 р. 12 квітня, 4 збори. Зал гімназії.

Бетховен Л. – Септет для скрипки, альту, валторни, кларнета, фагота, віолончелі та контрабаса (імена виконавців невідомі).

– 1886 р. 12 березня, 7 збори. Зал 2-ої гімназії.

Шуман Р. – Вечірня пісня для валторни з фортепіано (виконавець невідомий).

Шуман Р. – Вечірня пісня для альту та фагота з фортепіано (виконавці невідомі).

– 1900 р. 16 грудня, 3 збори.

Гендель Г. – *Largo* – Соло на гобої виконав п. Дікштейн.

– 1901 р. 11 грудня, 3 збори.

Берліоз Г. – Сцени з містерії “Дитинство Христа”. Тріо ізмаїлітів. Виконали пп. Фалада (арфа), Черні та Г. Коппіні (флейти).

– 1902 р. 14 жовтня, 1 збори.

Григ Е. – Ліричні п’єси. В п’єсі “Вечер на горных вершинах” партію гобоя соло виконав п. Бергер.

– 1902 р. 18 листопада, 2 збори.

Берліоз Г. – “Еолова арфа”, соло на кларнеті виконав Л. Хазін.

– 1902 р. 3 лютого, 5 збори.

Гендель Г. – Largo. Партію гобоя соло виконав п. Бергер.

– 1905 р. 7 листопада, 1 збори.

Гендель Г. – Largo. Партію гобою соло виконав п. Бергер.

Концерти в квартетних зібраннях:

– 1880 р. 26 березня, 4 збори.

Доплер А. – Ноктюрн, викон. п. В. Хіміченко (флейта) (в якому супроводі невідомо).

– 1880 р. 28 квітня, 5 збори.

Моцарт А. – Larhetto для кларнета, двох скрипок, альту та віолончелі. Виконавці пп. В. Алоіз (віолончель), Косухін, Підгаєвський, Рейтмейєр (кларнет), О. Шевчик (скрипка).

– 1891 р. 23 березня, I збори (друга серія).

Моцарт А. – Квінтет (A-dur № 9). Партію кларнета виконав п. Сенглауб (інші виконавці невідомі).

– 1900 р. 20 січня, 2 збори.

Бетховен Л. – Септет Es-dur op.20. – Колаковський та Шутман (скрипки), А. Риб (альт), Ф. фон-Мулерт (віолончель), Бісмарк (валторна), Л. Хазін (кларнет), С. Дуда (фагот), Б. Воячек (контрабас). Партію фортепіано виконували пп. К. Ходоровський та В. Пухальський.

– 1901 р. 31 січня. – Вечір ансамблів камерної музики з духовими інструментами за участю пп. К. Ходоровського (фортепіано), Колаковського та Шутмана (скрипки), А. Риб (альт), Ф. фон-Мулерт (віолончель), Поперека та Ємельянова (флейти), п. Л. Хазіна (кларнет), Бісмарка (валторна) та Поліщук (труба).

1. Моцарт А. – Тріо Es-dur для фортепіано, кларнета та альту.

2. Д’Енді. – Септет (в старовинному стилі) для труби, двох флейт, двох скрипок, альту та віолончелі.

3. Фібих З. – Квінтет D-dur op.42, для фортепіано, скрипки, кларнета, валторни та віолончелі.

– 1901 р. 18 листопада. Третій ранок камерної музики.

Фібих З. – Квінтет D-dur op.42, для фортепіано, скрипки, кларнета, валторни та віолончелі (виконавці невідомі).

– 1902 р. 3 лютого. Третій ранок камерної музики.

Моцарт А. – Квінтет A-dur № 9 для двох скрипок, альту, віолончелі та кларнета (виконавці невідомі).

Серед виконавців на духових інструментах провідне місце посів флейтист В. Хіміченко, який у 1875 році закінчив курс Московської консерваторії у класі професора В. Бюхнера; у травні 1879 р. здобув звання вільного художника. В концертах відділення РМТ він брав участь з часу заснування. Як педагог викладав гру на флейті в музичних класах при РМТ, потім у музикальному училищі (був секретарем ради викладачів, одержав звання ординарного викладача). З часу заснування Київської консерваторії викладав у класі флейти, здобув звання професора, був солістом оперного театру. Серед його учнів – А. Проценко, який закінчив Київську консерваторію у 1927 році. Він теж професор, заслужений артист України. Після смерті В. Хіміченка продовжив його справу в Україні, став видатним виконавцем, протягом двох десятиріч був солістом Київського оперного театру та інших театрів.

Відомий гобоїст Ліндер – соліст симфонічних оркестрів РМТ та Київської опери, викладач Київського музичного училища.

Кларнетист Кеєр – музикант оркестру графа Лопухіна, пізніше соліст симфонічних оркестрів відділення РМТ та Київського оперного театру. Виступав у концертах РМТ з часу заснування. Гру на кларнеті викладав у музичних класах при РМТ, потім довгі роки в Київському музичному училищі. До відкриття класів духових інструментів в музичному училищі був єдиним викладачем духового інструменту кларнета протягом п'яти років.

Лев Хазін – видатний виконавець на кларнеті, закінчив Київське музичне училище в кінці XIX ст.; з 1902 року – учасник концертів відділення РМТ; 1900–1946 роках – соліст Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, заслужений артист України, професор Київської консерваторії.

Творчий шлях фаготиста С.Дуди розпочався з оркестру графа Лопухіна. Потім він був солістом симфонічних оркестрів відділення РМТ та Київського російського оперного театру. Як видатний виконавець виступав у концертах РМТ з часів заснування. Викладав гру на фаготі спочатку в музичних класах при РМТ, потім довгий час в

Київському музичному училищі. Пізніше став професором Київської консерваторії, мав звання колегійний асесор.

Одним із його учнів є Іван Костлан, який закінчив Київське музичне училище в 1898 році, в 1902 році – Московську консерваторію у В. Крістеля. Протягом 40 років грав в оркестрі Великого театру в Москві; був професором консерваторії в російській столиці.

Відомим виконавцем та діячем мистецтва став Вільгельм Яблонський. За наявними даними участь у концертах РМТ він почав брати з 1908 року. В 1912 р. закінчив Київське музичне училище по класу труби М. Підгорбунського; у 1913–1931 рр. – артист ряду симфонічних та оперних оркестрів, в тому числі й Московського симфонічного під керівництвом С. Кусевицького; у 1927–1932 роках – соліст оркестру Українського радіо; в 1933–1954 роках – соліст оркестру Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. Виступав як диригент з Державним симфонічним оркестром України. З 1935 р. – професор Київської консерваторії, з 1969 р. – заслужений діяч мистецтв України. Кращим трубачем Росії назвав його О.К. Глазунов, зазначивши, що це “музикант ядро вираженого романтичного характеру, поет та завзятий лицар труби, В. Яблонський своєю натхненною, збентеженою, експресивною грою не залишав нікого байдужим до музики, а змушував переживати разом з ним”.

Серед його учнів є видатні трубачі української школи, а саме М. Полонський, С. Попов, І. Границький, М. Бердієв та ін.

Збереглися відомості про концерти в Харкові на початку XIX століття. Концертів давалось чимало, але про більшість з них дані до нас не дійшли. У концертних програмах звучали симфонії, ораторії, інструментальні концерти (в супроводі оркестру) для фортепіано, скрипки та духових інструментів. Виконувалась музика В. Моцарта, Л. Керубіні, Дж. Россіні, Ф. Шуберта, К. Вебера, Л. Бетховена. В концертах брали участь оркестр графа Голіцина (струнно-духовий), оркестр студентів Харківського університету, військовий оркестр Чугуївської уланської дивізії (духовий), а в оркестрах грали навіть дворяни.

Так, 23 січня 1825 р. відбувся другий благодійний концерт на користь потерпілих від повені петербуржців. Концерт складався з 10 номерів, в якому брали участь оркестр Харківського університету,

солістами виступали скрипалі, вокалісти. Під номером № 7 грали септет Гуммеля з акомпанементом фортепіано. До складу ансамблю входили флейта, гобой, валторна, альт, віолончель та контрабас. Партію фортепіано виконав п. Гельфрейх. В “Українському журналі” повідомляється, що для цього концерту поміщики Харківської губернії дали свої кріпацькі оркестри без платні. Згідно даних цей оркестр мав бути великим, але про це не пишеться (Ю.Р.).

Далі подаються прізвища власників оркестрів: генерал Шевич, граф Петрович-Подогречани, барон Роден, Ковалевський, Зарудний, Шидловська й Нарецька.

У сорокових роках відбувся концерт студентів Харківського університету. Першим номером почали два флейттраверсисти п.п. Чаушанський та Артюхов, як писала газета, “чудовим виконанням концерту Арнольда”. І в завершенні концерту п. Чаушанський заграє концерт композитора Бербіг’є (акомп. не вказується).

У концерті 20 серпня цього ж року знову виступив п. Чаушанський, на що газета відгукнулася дуже схвально: “так приємно обдарував нас звуками своєї флейти”. В цьому ж концерті брала участь артистка італійської трупи одеського театру А. Пасторі (вокал).

25 серпня відбувся благодійний концерт на користь потерпілих від пожежі на околиці Харківа. В концерті взяли участь піаністка Гріндберг, співачка А. Пасторі і флейтист Чаушанський, який, як писала газета, “прекрасно виконав рондо Келлера для флейти з акомпанементом на фортепіано”.

Крім цього, музичне життя пожвавлювалося під час харківських ярмарок 60-х, 70-х, 80-х рр. XVIII ст. Сучасники відмічають, що вони були цікавими не тільки як економічне явище, а й як мистецьке.

У першій половині XIX ст. домашні концерти стають також популярними в інтелігентному осередку. Так, в 40-х рр. діяв аматорський гурток, організований харківським учителем Сакмейєром з молоді, що грала на різних інструментах (конкретно, на яких не вказано). У ньому юний композитор П.П. Сокальський виконував партії флейти в ансамблях і соло. На подібних концертах брав активну участь і Г.Квітка-Основ’яненко, граючи на флейті і фортепіано свої твори.

Як бачимо, сольна гра на духових інструментах та в ансамблях була досить поширеним явищем в Харкові тієї доби.

З початку ХІХ ст. центром музичної культури півдня України стає Одеса, де інструментальне виконавство, зокрема духове, починає бурхливо розвиватись. В 1809 році відкривається оперний театр з італійською трупю. У будинках М.С. Воронцова, П.І. Гагаріна, П.Г. Родзянка влаштовуються музичні вечори. В 40-х роках осередками музичної культури стають Рішельєвський ліцей, інститут шляхетних панночок, музичні класи при Одеському відділенні РМТ, де виконуються інструментальні твори за участю духових інструментів. При музичних класах, як ми вже згадували, існували два оркестри – духовий та симфонічний, які брали активну участь в музичному житті міста.

За фактичними даними, в Одесу приїздили на гастролі видатні зарубіжні та вітчизняні виконавці на духових інструментах. Так, у 1830 році в місцевій пресі є згадки про концерти валторніста оперного театру Кредації та фаготиста Фріза (1835 р.). У 1841 році відбувся виступ артиста оперного театру – флейтиста Маньябло та гобоїста оркестру Паризької опери – Олів'є. У 1847 році 18 червня газета писала про концерт флейтиста Фольца та піаністки С. Борер.

У той час, звичайно, концерти виконавців-інструменталістів відбувались в антрактах оперних спектаклів. У програмах були твори салонного характеру, типу варіацій та обробок популярних того часу оперних мелодій. Але й були виступи на урочистих обідах та музичних вечорах. Так, у 1850 році в клубі на обіді в пошану художника І. Айвазовського виступив оркестр під орудою Нейгеборна. Соло на трубі грав чеський трубач А. Якеш, який виконав “Тірольську мелодію” композитора Проха та інші твори “с большою отчетливостью и чувством”, як писав рецензент. У 1871 році у Біржевому залі відбулися два сумісних концерти професорів С.-Петербурзької консерваторії – корнетиста В.В. Вурма, віолончеліста К.Ю. Давидова та професора цієї консерваторії, піаніста Д.Д. Клімова.

З приводу гри В. Вурма в газеті повідомлялося: “Однако невероятно, какие мягкие бархатистые звуки извлекает этот артист”. На цих концертах В. Вурм виконав романси О. Даргомижського, А. Рубінштейна, фантазію на теми опери Ш. Гуно “Фауст” та “Дуетіно” для корнета та віолончелі К. Давидова в супроводі на фортепіано професора Д. Клімова.

Збереглися дані про діяльність таких місцевих виконавців на духових інструментах, як кларнетист Йосип Кутіль, закінчивший Празьку консерваторію, соліст міського оперного театру, концертний виконавець та диригент духового оркестру музичних класів, потім музичного училища та консерваторії. Й. Кутіль був першим виконавцем партії кларнета в Одесі таких творів, як септет Л. Бетховена (1894), квінтет В. Моцарта (1899). Після блискучого виконання квінтету Брамса газета писала: “Партию кларнета, очень трудную в техническом отношении, прекрасно исполнил И. Кутиль”.

Талановитим флейтистом-віртуозом був Л. Роговий, який на протязі 43 років був солістом Одеського оперного театру. Часто виступав з сольними концертами та партнером відомих італійських співачок, які приїздили на гастролі в Одесу.

Відомим виконавцем на фаготі був чеський музикант Г. Гауер, який до 1933 року працював солістом Одеського оперного театру. Виконавську діяльність він успішно поєднував з педагогічною: спочатку викладач музичних класів РМТ, потім музичного училища та з 1903 року – консерваторії.

З такої досить інтенсивної концертної діяльності виконавців на духових інструментах в Одесі можемо зробити висновок, що це музичне середовище значно вплинуло на розвиток сольного та ансамблевого виконавства на духових інструментах в Україні.

Вивчення матеріалів вищерозглянутої теми показало, що в Україні, зокрема в таких центрах, як Київ, Одеса та Харків, було жваве концертне життя. Концерти давались за участю високопрофесійних духових ансамблів, оркестрів та окремих віртуозів на духових інструментах, як вітчизняних, так і зарубіжних.

Результати дослідження свідчать, що концертна практика бере початок з першої чверті XVIII століття, а саме з часу заснування магнатами у себе в маєтках оркестрів та театрів. Початковий період таких актів характерний тим, що вони були доступні лише великим вельможам. Проте у високоурочисті дні під час святкових парадів, офіційних церемоній виконання концертних програм у садах, громадських закладах гру оркестрів слухали і демократичні верстви населення. Це мало велике значення для музичного виховання народу в Україні в XVIII–XIX століттях.

Аналіз духового концертного репертуару показав, що він в своєму складі мав постійну жанрову різноманітність ансамблевого і симфонічного плану: дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети, септети, октети, концерти для різних духових інструментів у супроводі оркестру та фортепіано, увертюри і цілі симфонії. Складність більшості творів стала ефективною школою для розвитку духового виконавства, адже подолання труднощів підвищувало техніку гри та музично-образне мислення.

Значно вплинули на розвиток духового виконавства з 60-х років XVIII ст. Харківські ярмарки та Галицькі контракти в Дубні і пізніше у 1797 році Київські контракти. Контракти слугували для оркестрів своєрідною школою виконавства і стимулом для удосконалення.

Іншою формою концертування були гастрольні виїзди в інші міста. Також існувала практика давати в найми свої оркестри та театри. З цих даних визначаємо, що започаткована в кінці XVIII століття традиція гастролей продовжувалася і в першій половині XIX століття. У цьому важливою особливістю було те, що спілкування музикантів та диригентів різних міст збагачувало їхній досвід у підвищенні виконавської майстерності.

Наведені приклади про діяльність РМТ у Києві дають можливість зробити висновок щодо значного впливу цієї структури на розвиток духового виконавства. В концертах цього товариства виступали солісти на духових інструментах, ансамблі духових інструментів та симфонічний оркестр. У складі духових ансамблів виступали такі видатні музиканти того часу, як композитор М. Лисенко, композитор, видатний педагог і піаніст В. Пухальський, диригент і піаніст В. Велінський, видатний піаніст та педагог Г.К. Ходоровський і ін. Вони своїм талантом та досвідченістю вплинули на розвиток культури духового виконавства.

Унаслідок інтенсивної концертної діяльності виокремився ряд солістів-віртуозів на духових інструментах: з Києва – В. Хіміченко, Нігов, Черні, Г. Коппіні, Поперека, Ємельянова (флейти); Лещенко, Ліндер, Бергер, Дікштейн (гобої); Кеєр, Пельц, Андрієску, Рейтмейєр, Сенглауб, Л. Хазін (кларнети); С. Дуда, Шамрай, Геллер, Мейстер (фаготи); Данилов, Клименко, Поліщук, В. Яблонський (труби); Самборський, Гаїнноті, Ріш, П. Евенгов, Сандер, Янушек, Бісмарк (валторни); Самборський, Машек (тромбони); з Одеси – Л. Роговий (флейта),

Й. Кутіль (кларнет), М. Адамов (труба), Л. Могилевський (труба), Я. Скоморовський (труба), М. Табаков (труба) та ін.; з Харкова – М. Погребняк та ін.

Згодом відомі прізвища видатних музикантів Одеси та Харкова доповнюються новими, які оприлюднюються вперше. Зокрема, це музики з оркестру К. Розумовського – Фома Бучинський (валторна І), який, крім того, грав на віолончелі та контрабасі; Кирило Ашитков (гобой І), Андрій Базилевський (гобой ІІ); з оркестру сенатора Ан. Іллінського – Нудер (кларнет), Солеський (фагот), Вейзінгер (валторна); з оркестру поміщика Г. Будлянського – валторністи-віртуози брати Гугелі та віолончеліст Рисс; з Харкова – флейтисти Чаушанський та Артюхов та ін.

Отож, згадані постаті українських виконавців на духових інструментах сприяли розвитку мистецтва гри на духових інструментах, що стало помітним явищем у культурі нашої держави. Таким чином, є підстави стверджувати, що в Україні виконавство на духових інструментах було на рівні тогочасних європейських стандартів.

2.3. Репертуар та інструментальний склад українського духового виконавства

Музичні твори з нотного зібрання Розумовських, що зберігаються в ЦНБ України ім. В.І. Вернадського, є невичерпним джерелом для пізнання репертуару тогочасних оркестрів, хорів, оперного та балетного жанрів. Це значна кількість опер, симфоній, увертюр, сонат, концертів, різних ансамблів, творів для клавесина, фортепіано, а також для струнних та духових інструментів тощо. Кирило Розумовський інтенсивно й послідовно комплектував свою нотну бібліотеку. Він купував майже все, що друкувалось в Росії і за кордоном, та багато чого спеціально переписувалося. Зокрема, у формуванні музичної бібліотеки допомагав своєму батькові молодший улюблений син Гетьмана. Андрій Кирилович був талановитим музикантом. Він народився в Глухові, а в 1801 році переїхав до Відня, куди був призначений імператором Олександром І послом Росії. У 1806 році Андрій пішов у відставку і залишився у Відні до кінця життя. Він мав знамениту картинну галерею, а також займався організацією відомих в Європі

концертів. Троє видатних композиторів Гайдн, Моцарт і Бетховен, котрі жили в той час у Відні, часто відвідували А. Розумовського. Гайдна вражав тонкий музичний слух Андрія Кириловича. Бетховен присвятив йому три квартети опус 59, пройняті народними мелодіями – українською “Ой на дворі метелиця” та російською “Уж как слава на небе”. Так, Ромен Роллан писав: “на мою думку, не зрівняти з усім написаним раніше. Я відважуся навіть сказати – вони вище всіх квартетів, написаних згодом. Крім оригінальної видумки і нечуваної сміливості, їх характеризує симфонічна довершеність звучання. А знамениту Пасторальну симфонію № 6 – Бетховен присвятив Розумовському і його свояку Карлу Ліхновському”. Андрій Кирилович сам був чудовим скрипалем і утримував струнний квартет на чолі з І. Шупанцігом, вчителем Бетховена. У 1790 році Кирило Розумовський пише синові Андрію до Відня: “Якщо в новій опері, “Олег” називаємій¹, є такі п’єси або арії, які можна грати на духових інструментах, то накажи скопіювати, які тобі до вподоби, і достав мені, аби грали при столі мої музиканти”.

Колекція дає документальні дані про особливості розвитку інструментальної, зокрема духової музики другої половини XVIII – початку XIX ст. Ми маємо дослідити музику для духових інструментів та деяких змішаних складів (струнно-духових), яка за всіма даними використовувалася в умовах музичного побуту України того часу. Вивчення матеріалів дає можливість стверджувати, що музичний репертуар України тих часів був переважно західноєвропейським. Ми також дослідимо музику поміщицької верстви, типовим зразком якої є матеріал цього зібрання.

Очевидно, що в складі оркестрів немає певного сталого поєднання музичних інструментів. Нерідко бачимо заміну одних інструментів іншими, деякі партії виконуються двома виконавцями. Однією з характерних особливостей складу є превалювання першої скрипки, але й вона іноді могла замінюватись флейтою або іншими інструментами.

¹ Начальное правление Олега, подражание Шекспиру, без сохранения театральных правил. соч. Екатерины. Императрица сочиняла пьесу эту в 1786 г. Музыка была написана Чимарозою (жившем при С.-Петербургском дворе от 1787–1792 гг.). “... “Олег” был игран в 1-й раз на Эрмитажном театре 22-го Октября 1790 г.”.

Валторни використовуються не завжди, а кларнети більш активно використовуються в творах Я. Штаміця та В. Моцарта.

Таким чином, ми прослідкуємо шлях розвитку виконавства на духових інструментах в Україні, який був тісно пов'язаний із еволюцією музичного мистецтва Західної Європи.

У симфоніях того часу таких композиторів, як Мислівичек, Пуньяні, Діттерс, Тоескі, Швіндль та Камбіні, до складу оркестру входили: струнний квартет, два гобої (або дві флейти) та дві валторни. Типовий склад цих симфоній – 8 голосів. У деяких симфоніях Штаміця, Даво симфонія наближається до концерту і в своєму складі має інструмент-соло. У Штаміця є симфонія *concertata*, де солісти – два гобої та фагот.

В колекції є симфонії і для великого складу оркестру композиторів Ф. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена та інших.

Крім згаданих деяких вище симфоній, є також і увертюри Дж. Паізієло, Руста¹, Плейеля та К. Абеля. Але партії не всі збереглися, тому й визначити склад оркестру неможливо.

Після симфонічних творів друге місце за кількістю примірників займають найрізноманітніші ансамблі. Перш за все розглянемо твори для дивертисментних капел. Дивертисмент – музика для розваг, один із найулюбленіших жанрів Європи, який дуже шанувався в аристократичних і придворних колах України. Дивертисмент мав поширення в Західній Європі з другої половини XVIII століття. Дивертисменти писали майже всі відомі західноєвропейські композитори. Як музичний жанр дивертисмент поєднує в собі риси сонати та сюїти. У складі дивертисменту від 4-х до 10-ти різнохарактерних частин. Автором проаналізовано дивертисменти для різних складів духових інструментів з семи або восьми виконавців таких композиторів:

– Фішер І.Хр. – 2 флейти, 2 англ. рожка, 2 валторни, фагот;

– Гофман Г.С. – 2 флейти, 2 валторни, 2 англ. рожка, фагот [див. додаток “Д”];

– Бах (ім'я невідоме). – 2 флейти, 2 англ. рожка, 2 валторни, 2 фаготи [див. додатки “Ж”, “К”];

¹ Ім'я невідоме. Один з сім'ї німецьких музикантів: Фрідріх Вільгельм Руст, Вільгельм Карл Руст і Вільгельм Руст.

– Бах (ім'я невідоме). – 2 флейти, 2 кларнета, 2 валторни, 2 фаготи [див. додаток “З”, “К”];

– Графф І. – 2 флейти, 2 кларнета, 2 валторни, 2 фаготи;

– Вангал І.Б. – 2 флейти, 2 кларнета, 2 валторни, 2 фаготи;

– Ейхер Е. – 2 гобої, 2 кларнета, 2 валторни, 2 фаготи;

– Гоффмейстер Фр. Ант. – 2 флейти, 2 кларнета, 2 валторни, 2 фаготи;

– Козілак І. Ант. – 2 флейти, 2 кларнета, 2 валторни, 2 фаготи;

– П.К. (автор невідомий) (три дивертисменти) – 2 флейти, 2 кларнета, 2 валторни, 2 фаготи¹.

Наведені дивертисменти складаються з таких різнохарактерних частин, як марш, менует, алеманда, алегро, престо, адажіо, полонез, швабі, рондо, анданте, сіціліана тощо. Підкреслимо, що дивертисменти виконувались переважно духовими складами, але існували і змішані склади (струнно-духові).

Наприклад, дивертисмент Йогана Христіана Баха, відомого як Міленського або Англійського Баха, має помітку, що альти можуть бути замінені англійськими ріжками.

Партити (від лат. ділити) – з кінця XVI до початку XVIII ст. в Італії та Німеччині так називалась варіація в циклі варіацій; цілий цикл називався в числі множини тим же терміном (partite). Партита також розумілася як рівнозначна терміну сюїта. Партита також близька за формою до дивертисменту. Пропоновані партити в своєму складі мають тільки духові інструменти, але для змішаного складу існує багато творів, скажімо:

1. Грензер (ім'я невідоме). – 2 валторни, 2 кларнета, 2 гобоя або 2 флейти та 2 фаготи.

2. Плейєль І.Й. – 2 флейти, 2 валторни, 2 фаготи.

3. Неруда І.Б. – 2 кларнета, 2 валторни, фагот [див. додаток “Л”].

4. Дейзельбах (ім'я невідоме). – 2 валторни, 2 кларнета, 2 гобоя та 2 фаготи.

Секстетів виключно для духових інструментів знайти не вдалося, тому для прикладу назвемо лише декілька ансамблів змішаного складу (струнні, духові):

¹ Дотепер ці твори не були відомі широкому музичному загалу.

- Бокеріні Л. – 2 скрипки, альт, 2 віолончелі та флейта;
- Штабіндгер. – Флейта, 2 скрипки, 2 валторни, віолончель.

Квінтети у виконавській практиці України того часу використовувались в різноманітних складах, але тільки для духових інструментів не вдалося знайти жодного квінтету. Струнні склади та за участю духових (кларнет, валторна, гобой, флейта, фагот) дістали стрімкий розвиток, як і всі інші інструментальні ансамблі в другій половині XVIII ст. (в творчості Й. Гайдна і особливо В. Моцарта). Тому для прикладу візьмемо 2 квінтети В. Моцарта, які виконуються в концертних програмах і в наш час:

- Квінтет № 1 – для фортепіано, гобоя, кларнета, фагота та англ. рожка.
- Квінтет № 2 – для фортепіано, флейти, гобоя, альту та віолончелі.
- Відомий квінтет К.М. Вебера – для кларнета, 2-х скрипок, альту та віолончелі.

Як правило, квінтети, починаючи з періоду творчості В. Моцарта, пишуться у формі сонатних циклів. Вищеназвані квінтети приваблювали різнохарактерним протиставленням тембрів фортепіано, струнних та духових, співучими темами та віртуозною технікою.

Далі маємо квінтети дуже цікавих змішаних складів за участю духових Йогана Христіана Баха – для флейти, гобоя, скрипки, альту та баса; або такий: 2-х скрипок, 2-х гобоїв, альту-віоли, віолончелі або фагота та баса разом. Тобто, одну партію виконували в унісон. У квінтатах Пуньяні склади мають по шість і навіть по вісім голосів, тому деякі партії виконуються двома виконавцями. Наприклад, 2 скрипки, 2 флейти, гобой, бас і 2 валторни (*ad libitum*), або 2 скрипки, 2 гобоя, альту та скрипічного баса. Треба зазначити, що квінтетів струнного складу взагалі за кількістю менше. З цього можна зробити висновок, що змішаний склад, а саме струнно-духовий та духовий був більш поширеним.

Наведемо, як приклад, три квінтети концерти для кларнета, скрипки, альту, віолончелі та баса А. Лейтгеба. Ці квінтети цікаві і за складом, і за формою інструментального концерту для кларнета.

Квартети були переважно змішаних складів (струнно-духові). Як і в інших складах (квінтетах, секстеттах), є вказівки на те, що інструменти можна взаємозамінювати. Наприклад, Тоескі – скрипка, флейта, альт, бас. Якщо флейта замінює скрипку, тоді флейта називається “обов’язковою” – *flauto obbligato* або *flute obligee*.

Теж саме бачимо в збірці Камбіні – шість квартетів для скрипки I або флейти, скрипки II, альт та віолончелі. В іншій збірці є шість квартетів Кухлера такого складу: скрипки I, II, альт, бас та флейта або кларнет. В останніх квартетах скрипки I та II замінюються флейтою та кларнетом.

Обов’язково треба згадати збірку Шарля Штаміця – шість квартетів для кларнета, скрипки, альт та віолончелі, де кларнет використовується як соло.

Виключно для духових інструментів вдалося відшукати лише один квартет І. Плейеля (*Pleyel I*) для 2 флейт, 2 кларнетів, 2 валторн, 2 фаготів, написаний для восьми духових інструментів. Але це квартет, тому що теми виконують по два інструменти, використовуючи різні темброві сполучення. В інших випадках вони грають або в унісон, або інтервалами, або мають зовсім самотійну партію [Додаток “М”].

Тріо також мають різні сполучення інструментів, а саме струнні, струнно-духові та духові. Для духових інструментів маємо тріо К.Ф. Абеля для флейти-*principale*, кларнета та фагота або для флейти-*traverse*, кларнета та віолончелі. Фагот замінюється на віолончель.

Змішані склади композиторів Дж. Камбіні (*Cambini*) виконувалися для флейти-*traverse*, альт та баса або в іншому складі для флейти-*obligato*, альт та віолончелі. Цікаве тріо Мецгера для 2-х флейт та баса, як і Госсекса Ф.Ж. – шість тріо для 2 скрипок, баса та валторни *ad libitum*. Тут вказано, що бас, за бажанням, можна замінити на валторну.

Дуети – дуже поширений тип ансамблю найрізноманітніших складів, особливо серед дрібних поміщиків. Найбільше зустрічаються дуети для 2 скрипок, 2 флейт та інших складів. Наприклад, Джованні – шість дуетів для 2-х флейт (*traversis*), видані в Парижі. Kloffler I.F. (Клоффлер І.Ф.) – шість дуетів для 2-х флейт (*traversis*), і такі аранжування, як Valentin Roeser (Валентін Роезер) – сім дуетів для 2-х кларнетів на теми комедійних опер, видані в Парижі. Duo pour 2

Clarinetti Tires dell opera comigue “arangee M-r Bisch”. Це за складністю легкі дуети і маленькі за змістом на 13–20 тактів. Як можна здогадатись, вони використовувалися для початкового навчання.

Ще одним цікавим прикладом є дуети Grosse, шість дуетів (діалоги, варіації) для 2-х флейт (*traversis*) або 2-х фаготів. Привертає увагу те, що на початку нотоносця записано два ключі зі знаками альтерації (басовий, скрипковий). Знаки альтерації в ключах ставились відповідно. Так, якщо в басовому ключі один бемоль (Фа Мажор), то в скрипковому два дієзи (Ре Мажор). На фаготах звучання було на велику сексту через октаву нижче, ніж у флейт. Практикування такого запису використовувалось тому, що одні і ті ж твори можна було грати на різних інструментах [див. додаток “Т”, приклад 6].

Серед дуетів, що складаються з таких різнохарактерних частин, як *Allegro*, *Cantabile*, *Andante*, *Menuetto*, – шість дуетів композитора Pla для 2-х флейт (*traversis*) та збірка із шести дуетів Розіне для 2-х флейт (*traversis*).

Концерти, як ми вже згадували на прикладі симфонії *concertata* Штаміця де соло, грають два гобої та фагот. У них інструменти протиставились контрастним звучанням тем, тембрових барв та використовувались характерні можливості інструментів.

З кінця XVIII ст. стають найбільш поширеними концерти для одного інструмента соло у супроводі оркестру або ансамблю. Менше зустрічаються концерти для декількох інструментів з оркестром.

Найбільше концертів із всіх духових інструментів налічується для флейти, не враховуючи тих, де є вказівки, що партію *principale* (партія соло або головна) можуть виконувати два інструменти, наприклад, скрипка або гобой, або флейта тощо.

Серед концертів для флейти є такі:

Eichner E. – концерт для флейти *traversiers* у супроводі 2-х скрипок, альту та баса, 2-х валторн (*ad libitum*). І далі концерти Ф. Фішера, Кота, І.К. Фішера, Ф.Г. Граффа, Гартманна, три концерти М. Бруна, Т.В. Леедера, 3 концерти Мецгера, Віндлінга. Всі названі вище концерти у супроводі маленького оркестру або ансамблю.

Щодо гобоя: І.К. Фішер – концерт для гобоя, флейти або скрипки головної (*principale*) у супроводі скрипки I, скрипки II, альту, баса та 2 валторн *ad libitum*. Фішер (ім'я невідоме) – концерт для гобоя у

супроводі 2 скрипок, 2 валторн, альт та баса. Грензер – концерт для гобоя у супроводі ансамблю.

Щодо кларнета: К. Штаміць – чотири концерти для кларнета і один для 2-х кларнетів у супроводі 2 *Clarini di ripieni*, струнного квартету, 2 гобої та 2 валторни *ad libitum*. Міхел (ім'я невідоме) – концерт у супроводі 2-х гобоїв, 2 валторн, 2 скрипок, альт та баса. Грензер (ім'я невідоме) – у супроводі 2 гобоїв, 2 валторн, 2 скрипок, віоли та баса. Фр. Госсек – концерт для 2-х кларнетів *in B* у супроводі 2-х флейт, 2 валторн, 2 скрипок, віоли та баса. І.В. Каллівода – Фантазія, Інтродукція, Тема і варіації для кларнета у супроводі 2 скрипок, віоли, віолончелі, баса, 2 флейт, 2 гобоїв, 2 валторн, 2 фаготів. І один концерт для кларнета соло (без супроводу) композитора І. Фукса.

Щодо валторни: Розетті – концерт у супроводі 2 скрипок, альт, 2 гобоїв, 2 валторн. Пунто – 1-й концерт у супроводі 2 скрипок, альт, баса, 2 валторн, 2 флейт.

Далі маємо такі твори: церковний хорал у супроводі органа – Месса для 4-х голосів (вокал), 2 скрипок, 2 кларнетів, 2 труб, литавр композитора Шідермайера, Рондо Дж.Паїзіелло для 2-х кларнетів, 2-х валторн, 2-х фаготів; увертюра К.Ф. Абея для 2-х кларнетів, 2-х валторн та фагота [див. додаток “Н”]; та цікавий незвичайний склад супроводжуючих інструментів використано в концерті для клавесина барона де Коспач – це квартет з двох гобоїв та двох валторн.

Доповнити наше уявлення про репертуар духової музики, яка виконувалась у XVIII – на початку XIX століть, може збірка “Дванадцять російських пісень та увертюра до опери В.Мартіні “*Cosa gara*” (Рідкісна річ) для рогового оркестру. Ця збірка за змістом для нас цікава тим, що вона нагадує сюїту або попури із дванадцяти російських та українських пісень (*Pos Pouria De 12 diferantea chansons russe*) та увертюри до популярної на той час опери В.Мартіні “*Cosa gara*”. Сюїта складається із одинадцяти пісень, тому що дванадцята повторює першу, та має змінення в тексті, невелике самостійне закінчення. Крім № 2 та № 5 всі пісні мають українські інтонації, а пісня під № 9 – це відома і дуже поширена на той час пісня “На березку у ставка”. Під № 4 – пісня “Ой, гай, гай, зелененький”.

Отож можемо зазначити, що ця збірка для рогового оркестру, яка дійшла до нас, є ще одним свідченням того, що рогова музика мала поширення в Україні. Багато з номерів показують, що українська пісня міцно трималася в побуті, та й виконання увертюри “Cosa rara” свідчить про високий виконавський рівень невідомих музик.

А ось один із найстаріших нотних примірників з цієї бібліотеки може бути цікавим прикладом того, яка була різноманітна та цікава розважальна музика, а саме йдеться про “Serenata de Federico”. У ній чередуються оркестрові п’єски з речитативами, аріями, дуетами та невеликими хорами І. Грауна. Речитативи мають звучати у супроводі чембало, інші вокальні номери в супроводі оркестру, що складається зі струнного квартету, гобоя, валторни та чембало.

Так, ми розглянули низку творів, серед яких багато першодруків та нотографічних раритетів. Отже, йдеться про колекцію нот, яка дає дані про репертуар кріпацького театру, а також розкриває особливості розвитку інструментальної музики другої половини XVIII – початку XIX століття в Україні. Твори музикантів, що працювали в Україні, становлять значну частину нотного зібрання. Тут ми зустрічаємо імена Дж. Сарті – італійського композитора і диригента, котрий тривалий час працював в Україні у Г.Потьомкіна та Дженао Астаріта – автора сорока опер, численних ораторій та інших творів. У колекції повно представлені прижиттєві видання композиторів, які й сьогодні звучать в концертних залах. Це твори Л. Бетховена, І. Гайдна, В. Моцарта, Я. Штаміця, К. Вебера і багатьох інших композиторів – сучасників того дня, твори яких у наш час є маловідомими.

Карл Фрідріх Абель (1725–1787) – німецький математик, архітектор, композитор та виконавець на духових інструментах.

Йоган Графф (1684–1750) – німецький композитор, скрипаль та гобоїст.

Йоган Христіан Фішер (1733–1800) – німецький композитор, гобоїст-віртуоз.

Йоган Баптіст Неруда (1707–1780) – чеський скрипаль та композитор.

Госсек Франсуа Жозеф (1734–1829).

Michel (ім’я невідоме).

Грензер (ім'я невідоме). Цим прізвищем був підписаний концерт для кларнета.

Карл Аугуст Грензер (1794–1864) – флейтист-концертант.

Юган Фрідріх Грензер (1758–1794) – видатний гобоїст, композитор.

Для порівняння розглянемо репертуар Київської міської капели станом від 1814 року:

Collection № 1	Увертюр	45	–	–		17
Collection № 2	–	21	сinfонии	3	то же	17
Collection № 3	–	23	–”–	9	то же	18
Collection № 4	–	3	–	22	концертов	2
					варіацій	2
					книжек	17

Партый на Духовую музыку № 29 – книжек 8

Марши, Вальсы, Мазуры и проч. в малых книжках 24

Польские, Кадрили, Вальсы, Мазуры и Англесы на оркестру в малых книжках 16.

Список нотам разным

Синфонии на оркестр:

1. – a grand orechestre Paer
2. – a grand orchestre Pleyel
3. – a grand orehestre Wranizki
4. – a grand orehestre Wranizki.

Увертюры на оркестр:

1. Del’Opera La Jeune Prude Dalayrac
2. Del’Opera Cendrillon Stenbelt
3. Del’Opera Москаль Чаровник Lepiccha
4. Del’Opera Piro Paer
5. Del’Opera Русалка ч. 2 Титов
6. Del’Opera Филаткина Свадьба
7. Del’Opera La gaza Ladra Rossini
8. Del’Opera Palis de Lucifer Kurpinski

9. Del'Opera Unterbrochene Opferfest Vinter
10. Del'Opera Inhigenie en Tauride Gluck
11. Del'Opera II Turko in Italia Rossini.

Увертюры на духовую музыку:

1. Del'Opera Marie von Montalban Vinter
2. Две увертюры без названія
3. Italiana in Algieri Rossini
4. Le Noze de Figaro Mozart
5. Calif de Bagdad Boiieldieu
6. Militaire
7. Двух слепых Mehul
8. Русалка ч. 1-я
9. Русалка ч. 2-я
10. Без названія
11. Opera don Juan на 10 инструментов духовых
12. Aris de l'opera Zauberflöte на 6 голосов
13. 7 арій із Русалки на 8 голосов
14. 3 партії на 6 голосов
15. Recueil de Marches par Lefeure
16. Musigue Turgue et Varie

Концерты:

1. Concerto per Flauto Rhighini
2. Concerto per Flauto Devienne
3. Concerto per Flauto Vogel oeuvre 37

Варіації для флейты:

1. Variazioni sopra un Tema nella Cenerentola Rossini
2. Varie sopra un Tema nella oevres 3 Taubert
3. Varie sopra un Tema nella oevres 4 Taubert

Дуеты для двух флейтов:

1. Racolta di diversi pezzi scelti delle Opere Rossins
2. Тоже для флейты и скрипок scelti delle Opere Rossini
3. Overture, et Airs de l'opera le petit Chaperon rouge для двух флейт Boiieldieu.

Квинтеты:

1. Opera Fidelio Atto 2-do per due violini, den viole et violonczelle del Sig-re Bethoven.

2. Les Deux Journees per 2 violini, 2 viole, et violonczello, del Sig-re Cherubine.

Квартеты:

1. Quatour pour 2 violons Alto et Basse Rode op. 12
2. Quatour pour 2 violons Alto et Violonczelle op. 15

Ноты Бальные:

1. 6 польских
2. 8 вальсов з Англезы
3. 2 вальса, 2 кадрили, 2 мазуры, 1 Екосез
4. 6 вальсов*

Як бачимо, представлені майже всі твори європейських композиторів. Виключення становлять опера “Москаль чарівник” українця Лепеси та “Русалка” і “Филаткина свадьба” росіянина Титова. Значна кількість танцювальної музики свідчить, що оркестр часто грав на балах, бенкетах та інших розвагах київських аристократів.

З розглянутого репертуару із колекції Розумовських та Київської міської капели ми бачимо, що західноєвропейська концертна музика XVIII століття зайняла чільне місце в музичному житті України. Окрім музики оркестрової та оперної, в колекції Розумовських та репертуарі Київської міської капели велика кількість інструментальних концертів – від ранньокласичних (галантних) до сучасних нового типу, які створили західноєвропейські класики майже для всіх духових інструментів. Жанр інструментального концерту в XVIII столітті вплинув на бурхливий розвиток виконавства та музичного мислення виконавців на духових інструментах в Україні. Це, перш за все, розвиток всіх виконавських компонентів грального апарату виконавців на духових інструментах. Технічна складність оркестрових партій, ансамблів (дивертисментів, партит) та інструментальних концертів змушувала виконавців працювати над удосконаленням майстерності, досягаючи нових творчих злетів.

Деякі з цих творів не втратили своєї художньої та педагогічної актуальності і на сьогоднішній день. Вони чекають того часу, коли їх візьмуть до навчальних програм та в концертний репертуар (йдеться про твори з колекції Розумовських, оскільки ноти Київської міської

* Примітка. Перелік нот подано зберігаючи орфографію.

капели до нас не дійшли). Подібний репертуар мали й інші оркестри. Про це ми знаємо з тих прикладів, які наводились в цій монографії. У А. Іллінського, Ст. Щенського-Потоцького, Г. Потьомкіна ставились опери та балети, а у П. Галагана грали симфонії, увертюри, інструментальні концерти та багато інших жанрів. За складністю та художньою якістю репертуару не поступалися і студенти Харківського університету.

Побутування такого серйозного репертуару визначає коло інтересів українського панства та високий рівень музичної культури в Україні.

Як відомо, українські пісні та танці широко вживались в Україні ще за козацької доби і звучали у виконанні духових оркестрів. Великого поширення набула українська музика і після укладеної 1654 року Переяславської угоди. Це тому, що значна частина старшини та козацтва були проти зв'язків з Росією. І з тієї доби декілька століть стане панувати українська національна стихія і українське панство залишається бути національно свідомим. Наочність української свідомості в лівобережному дворянстві в поданому фактологічному матеріалі дає нам право зробити висновок, що українська музика в різних жанрах, в репертуарі оркестрів та хорів була типовим явищем для Лівобережної України першої половини ХІХ ст. Камер-фур'єрські журнали, які велись під час подорожі Єлизавети (1744 р.) і Катерини ІІ (1787 р.) дають нам відомості про використання української музики і звичаїв у панських колах. Наприклад: "... изволила Ея И. Величество ... (Єлизавета – *Ю.Р.*) смотреть отправлявшийся со всеми в Малороссии по их древнему обыкновению употребительными церемоніями свадьбы управителя малороссийских вотчин и домов Его Сиятельства Графа Разумовскаго Семена Пустоты и для того оную свадьбу приказала отправлять во дворце".

Отож ми бачимо не тільки факт існування української музики, а й неабиякий інтерес Єлизавети та прагнення ознайомитись з мистецтвом та звичаями українців.

Князь Долгорукий згадував, як його зустрічав вже інший управитель графа Розумовського: "во время стола певчие пели разные духовные канты, потом италянские и, наконец малороссийские песни...".

З цих даних ми можемо визначити програму проведення великопанських концертів того часу. Вони складались з трьох розділів: спочатку церковна музика, потім західноєвропейська і, насамкінець,

українські пісні. На таких концертах і сам гетьман співав і потім згадував, що він цю пісню ще хлопцем знав.

Наступний приклад нас ознайомить з репертуаром хору та оркестру пирятинського поміщика Д.П. Селецького. Так, у репертуарі були такі українські пісні: “Болить моя головонька”, “Дівчино, серденько, здорово була”, “І сплю, і мені сниться”, “Сім день молотила”, “Ой, за гаєм, гаєм”, “Їхав козак за Дунай”, “Ой, біда чайці-небозі”, “Переходом в чистім полі зацвіли волошки”, “І шумить і гуде”, “Северин”, “Ой, виїхав козак, да із України”, “Ой, послала мене мати зеленого жита жати”, “Ходжу я по вулиці, да не находитися”, “Да не люблю ні Стецька, ні Грицька”, “Добрий вечір, дівчино”, “Самило, пожени кози на стигло”.

Таким чином, українська музика різних жанрів міцно трималась у побуті та в концертному духовому репертуарі України XVIII–XIX ст. і була поширеним явищем.

Дослідження репертуару інструментальних ансамблів і оркестрів та їх складів показало, що духове виконавство в своєму розвитку спиралось, передусім, на колективне музикування, формувалось в процесі оркестрової і ансамблевої гри (дуетів, тріо, квартетів, квінтетів, секстетів, септетів та октетів). Саме колективне музикування дало поштовх розвитку рогових, духових, струннодухових та симфонічних оркестрів, сприяло популяризації духових інструментів.

П І С Л Я М О В А

У цій монографії досліджено виконавство на духових інструментах в Україні у XVIII–XIX століттях, в тому числі художньо-виконавську діяльність оркестрів, духових ансамблів та окремих солістів панських маєтків, міських капел та капел у війську. Духова музика домінувала в музичному житті України в XVIII – XIX століттях, і пізніше зберегла провідну роль серед творчих колективів й охоплювала майже всі сфери музикування в тогочасному суспільстві.

В цьому дослідженні простежено історичний шлях українського виконавства на духових інструментах та оцінено його значення для музичної культури українського народу. Також простежено розвиток виконавства на духових інструментах у взаємодії з такими видами музичного мистецтва, як балет, опера, хоровий та сольний спів. Це дало змогу розглянути означені питання в контексті масштабних культурно-історичних процесів.

Виконавство на духових інструментах мало в Україні певні особливості, що були зумовлені історичними обставинами, географічним положенням та загальними умовами повсякденного життя народу. Тому одним із провідних завдань стало вивчення національної специфіки виконавства на духових інструментах в історичному аспекті. Автор, виходячи з осмислення багатої фактологічної бази, обґрунтовує існування таких понять, як український духовий оркестр та українська школа виконавства на духових інструментах. На формування національної специфіки духового виконавства вплинули такі чинники, як українська пісня, обрядовість, високий рівень розвитку музичної і загальної культури України та мистецькі здібності українського народу.

Підсумовуючи результати дослідження можна зробити наступні висновки:

1. Доведено, що розвиток духової музики в Україні у XVIII–XIX століттях відображує характерні риси соціокультурних процесів, що тоді відбувалися, а саме формування професійної свідомості на фоні зростання етноцентристських тенденцій та орієнтацій.

2. Знайшла підтвердження думка про те, що духова музика, охоплюючи своїми засадами майже всі сфери соціокультурного життя

суспільства, демонструє універсальні якості, притаманні національним культурним традиціям у галузі виконавської діяльності.

3. Встановлено, що, спираючись на фольклорну основу і народні форми музикування, духове мистецтво поступово трансформується у професійне і займає провідне місце у музичному житті України розглянутого періоду.

4. Узагальнено типові ознаки духового виконавства в Україні на рівні розвитку інструментарію та жанрових його різновидів, особливостей функціонування і фахового навчання.

5. Визначено специфічні і загальні риси розвитку української духової музики у контексті західноєвропейської музичної культури розглянутого періоду на прикладах репертуарної та концертно-просвітницької політики, якої дотримувалося духове виконавство у XVIII–XIX століттях.

6. Уточнено поняття “українська духова музика”, яке пропонується розглядати як комплексне утворення тих чинників, з яких складається культуротворчий процес у цій галузі музичної діяльності у розглянутий період.

7. Обґрунтовано існування української школи професійного виконавства на духових інструментах та логічно реконструйовано культурно-історичну панораму, на фоні якої відбувалося її становлення.

8. Введено у науковий обіг нові імена, музичні твори та інші свідчення існування української школи духового виконавства.

9. Окреслено перспективи подальшого науково-практичного вирішення проблем, поставлених у цьому дослідженні.

Рамки зазначеного історичного періоду обмежили поле дослідження історії розвитку українського духового мистецтва. Продовження аналізу цієї проблеми плином XX століття до прийдешніх часів становить, на думку автора, одне з нагальних завдань українського музикознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаджан Г.А. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований: Дис... канд. мист.: 17.00.02. – М., 1982. – 161 л.
2. Апатский В.Н. Факторы тембра и динамики фагота: Дис... канд. мист.: 17.00.02. – К., 1971. – 320 л.
3. Апатский В.Н. Теоретические основы игры на духовых инструментах (на примере фагота): Дис... д-ра мист.: 17.00.02. – К., 1993. – 378 л.
4. Архів Харківського університету, журнал комітету правління університету, 1805, засідання 20.III. – Спр. 6.
5. Архів Харківського університету (далі – АХУ). Справа ради університету, 1806, зв'язка № 47.
6. АХУ. Справа канцелярії попечителя харківської учбової округи, 1806–1822, зв'язка № 179.
7. АХУ. Справа правління університету, 1815, зв'язка № 944/17.
8. АХУ. Справа правління університету, 1820, зв'язка № 1697/60.
9. АХУ. Справа правління університету, 1821, зв'язка № 1777/27.
10. АХУ. Справа правління університету, 1827, зв'язка № 2492/4, стіл 2-й.
11. АХУ. Справа правління університету, 1828, зв'язка № 2654/16.
12. АХУ. Справа правління університету, 1829, зв'язка № 2828/42.
13. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX – начало XX века. – Л.: Музыка, 1968. – 324 с.
14. Аскоченский В.И. Киев с его древнейшим училищем Академиею. – В 2-х ч. – К.: Университетская типография, 1856. – Ч. II. – 560 с.
15. А.С. Сообщение от 23 января в разделе Внутренние известия // Украинский журнал. – Харьков. – 1825. – № 2. – С. 120-122.
16. А.С. Сообщение в разделе Внутренние известия // Украинский журнал. – Харьков. – 1825. – № 4. – С. 249-254.
17. Багалея Д.И., Миллер Д.П. История города Харькова за 250 лет его существования // Издание харьковского городского общественного управления. – Харьков. – 1905. – Т. 1: XVII-XVIII вв. – 568 с.
18. Бекар. Музыкальная жизнь Одессы // Южно-русский альманах. – Одесса. – 1899. – С. 67.
19. Бемоль. Материалы для музыкального развития в Новороссийском крае // Одесский вестник. – 1875. – 6 февраля.
20. Бибииков С.Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. – К.: Наукова думка, 1981. – 108 с.
21. Богданов Н.А. Очерк о деятельности Киевского отделения Императорского РМО (1863-1888). – К.: Типография К.Н. Милкевского, 1888. – 88 с.

22. Богданов В.О. Трактовка духових інструментів в симфоніях українських композиторів дожовтневого періоду: Дис... канд. мист.: 17.00.02. – К., 1991. – 186 л.
23. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до поч. ХХ ст. – Харків: “Основа”, 2000. – 344 с.
24. Болотин С.В. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. – Л.: Музыка, 1969. – 199 с.
25. Брайчевський М.Ю. Конспект історії України. – К.: Вид-во журн. “Пам’ятки України”, 1993. – 208 с.
26. Брикнер А.Г. Потемкин. – СПб: Издание К.Л. Риккера, 1891. – 276 с.
27. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – В 2-х т. – СПб: Книгоизд-во М.В. Пирожкова. Исторический отдел, 1906. – Т. 2. – С. 116-119.
28. Васильчиков А.А. Семейство Разумовских. – В 5-и т. – СПб: Типография М.М. Стасюлевича, 1880. – Т. 1. – 486 с.
29. Ватаманюк В.І. В моєму цеху теслів і митців // Музика. – Київ. – 1993. – № 1. – С. 23.
30. Ведомости московской городской полиции. – 1849. – № 85.
31. Величко С. Летопись событий в Юго-западной России в XVII веке. – В 4-х т. – К.: Типография Федорова, 1864. – Т. IV. – 407 с.
32. Вертков К.А. Русская роговая музыка. – М.: Гос. муз. изд., 1948. – 84 с.
33. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1902 г. – С. 309; 481.
34. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1903 г. – С. 352.
35. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1908 г. – С. 61; 685-687.
36. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1909 г. – С. 947.
37. Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 198.
38. Витвицький В. Гетьман Кирило Розумовський – музичний меценат: Зб. на пошану Григорія Китастого (у 70-річчя з дня народження) / Українська вільна академія наук у США. Музикологічна секція. – Нью-Йорк. – 1980. – С. 59.
39. Вигель Ф.Ф. Воспоминания: В 2-х ч. – М.: Университетская типография (Катков и Ко), 1864. – Ч. 1. – 244 с.
40. Вишневский Д. Из быта студентов старой киевской академии // Киевская старина. – 1896. – Т. 3. – С. 315-316.
41. Волинський Й.З. Д.Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. – 1971. – Вип. № 6. – С. 185-200.
42. Вукович В. Флейте 18 тысяч лет // Известия. – 1961. – 9 апреля.
43. Галаган Г.П. Материалы для биографии П.Г. Галана // Киевская старина. – 1898. – Сентябрь. – С. 222-223.
44. Гейліг М.Ф. До історії рогової музики на Україні // Українська музична спадщина: Зб. статей. – К.: Мистецтво, 1940. – С. 9-14.

45. Гердличко М.П. О музыкальной школе в Харькове // Харьковские губернские ведомости. – Доп. № 17. – 1839. – Разд. “Частные сообщения”.
46. Гес де Кальве. Теория музыки. – В 2-х ч. – Харьков: Университетская типография, 1818. – Ч. 1. – 304 с.
47. Государственный исторический архив Ленинградской области (ГИАЛО). – Ф. 408, Оп. 1, Ед. 741. – Л. 10.
48. Гинзбург Л.М. История виолончельного искусства. – В 2-х кн. – М.: Музгиз, 1957. – Кн. 1. – 512 с.
49. Глинка М.И. Записки. – СПб.: Издание А.С. Суворина, 1887. – 412 с.
50. Горленко В. Француз путешественник по Украине // Киевская старина. – 1885. – Декабрь. – С. 755.
51. Грінченко М.О. Історія української музики. – К.: Спілка, 1922. – 278 с.
52. Грінченко М.О. Вибране. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музліт. УРСР, 1959. – 532 с.
53. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. – В 2-х ч. – М.: Музыка, 1965. – Ч. 1. – 484 с.
54. Грушевський М.С. Історія України-Руси: В 11 т. – К.: Наукова думка, 1991. – Т. 1. – 648 с.
55. Гуменюк А.І. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – 243 с.
56. Данилевский Г.П. Основяненко. 1778-1843 // Украинская старина. – Харьков: Изд. Заленского и Любарского, 1866. – Ч. III. – С. 180-206.
57. Дванадцять російських пісень та увертюра до опери В.Мартіні “Cosa gara” // Музичний фонд ЦНБ АН України ім. В.І. Вернадського. – Од. зб. № 121613.
58. Дзбанівський О.Т. Музична бібліотека Розумовського О.К. Рукопис // Архів ЦНБ АН України ім. В.І. Вернадського. – Оп. 2, Од. зб. 35.
59. Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983. – 188 с.
60. Дневные записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича. – В 2-х ч. – М.: Типография В.Готье, 1859. – Ч. II. – С. 100.
61. Долгорукий И.М. Славны бубны за горами или путешествие мое кое-куда 1810 года // Чтение в Императорском Обществе Истории и древностей России при Московском университете, 1869. – Кн. 3. – С. 317-318.
62. Долгорукий И.М. Дневник путешествия в Киев 1817 году // Чтения в Императорском Обществе Истории и древности России при Московском университете. – 1870. – № 2. – С. 86, 121.
63. Еварницкий Д.И. Запорожье в остатках старины и преданиях народа. – В 4-х ч. – СПб.: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1888. – Ч. II. – 294 с.
64. Энгельгардт Л.Н. Записки. – М.: Издание “Русского Архива”, 1868. – 238 с.

65. Есипов Г.В. Путешествие Императрицы Екатерины II в Южную Россию в 1787 г. // Киевская Старина. – 1890. – Декабрь. – С. 408.
66. Есипов Г.В. Путешествие Императрицы Катерины II в Южную Россию в 1787 году // Киевская Старина. – 1891. – Февраль. – С. 215-217.
67. Есипов Г.В. Путешествие Императрицы Екатерины II в Южную Россию в 1787 г. // Киевская Старина. – 1891. – Март. – С. 411.
68. Еременко К.А. О перспективах развития симфонического оркестра. – К.: Музична Україна, 1974. – 260 с.
69. Еременко К.А. Музыка от ледникового периода до века электроники. – В 2-х кн. – М.: Советский композитор, 1991. – Кн. 1. – 320 с.
70. Ернст Ф.Л. Контракты. Контрактовий будинок у Києві. – К.: Друкарня Всеукраїнської Академії Наук, 1923. – 115 с.
71. Ернст Ф.Л. Кріпацькі капели на Україні. – К.: Музика, 1924. – № 1–3. – С. 33-38.
72. Ернст Ф.Л. Ще про кріпацькі капели на Україні. – К.: Музика, 1924. – № 4–6. – С. 48-49.
73. Загайкевич М.П. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1960. – 191 с.
74. Закревский Н.В. Описание Киева/Издание Московского археологического об-ва. – М.: Типография Грачева и компания, 1868. – 950 с.
75. Залесский А. Из быта крепостного времени // Киевская старина. – 1888. – Июнь. – С. 78-79.
76. Зіновіїв К. Вірші. Приповісті посполиті. – К.: Наукова думка, 1971. – 391 с.
77. Зильберквит М.А. Музыкально-исполнительское искусство. – М.: Знание, 1982. – Серия искусство. – № 1. – 55 с.
78. Іванов В. Січова співацька школа. – Музика. – 1992. – № 3. – Травень–червень. – С. 28.
79. Івченко Л.В. Нотна колекція О.К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства / Дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2000. – 185 с.
80. Из прошлой жизни В.С. Попов в своей Решетиловке (1817). Записки со слов рассказчика (автор неизвестный) // Киевская старина, 1888. – № 12. – С. 135-136.
81. Известия внутренние. Из Козельца, от 14 января. О капеле полк. Буднянского // Северная пчела. – 1812. – № 10. – 3 февраля.
82. Известия внутренние. Из Киева, от 15 февраля. О концертах виолончелиста Б.Ромберга и валторнистов Гугелей с оркестром Буднянского // Северная почта. – 1812. – № 18. – 2 марта.
83. Известия внутренние. Из Киева. О концерте в пользу инвалидов // Северная почта. – 1817. – № 23. – 21 марта.

84. Известия внутренние. Из Киева, от 28 февраля. О благотворительном концерте при участии оркестра Будлянского во время ярмарки (так называемых контрактов) // Московские ведомости. – 1817. – № 26. – 31 марта.
85. Из воспоминаний В.И. Ярославского о городе Харькове и Харьковской губернии (1788-1820 гг.) // Харьковский сборник. – Харьков: Типография губерн. правления, 1887. – Вып. 1. – Ч. X. – С. 32.
86. Иконников В.С. Киев в 1654-1885 гг. // Киевская старина, 1904. – № 9. – С. 253.
87. Ісаєвич Я.Д. Братства і музична культура XVI-XVIII ст. // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 48-57.
88. Історія української музики: В 3-х т. – К.: Наукова думка, 1989. – Т. 1. – 445 с.
89. Камер – курьерский журнал. Путешествия императрицы Лисаветы по Украине. – 1744 г. – 21 сентября. – С. 3-117.
90. Квітка К.В. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. – К.: Друкарня Всеукраїнської Академії Наук України, 1924. – 113 с.
91. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Збір. тв. у 7 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 4. – 543 с.
92. Келдыш Ю.В. История русской музыки: В 3-х ч. – М.–Л.: Музгиз, 1948. – Ч. 1. – 478 с.
93. Клименко П.В. Київська міська капела в першій чверті XIX ст.: Окремий відбиток із № 2–10 за 1925 рік “Музики”. – К.: Вид-во тов-ва Леонтовича, 1926. – С. 1-34.
94. Коваленский М.И. Житие Сковороды, описанное другом его М.И. Коваленским // Киевская Старина. – 1886. – Т. XVI. – Сентябрь. – С. 131-134.
95. Козицький П.О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. – К.: Музична Україна, 1971. – 148 с.
96. Котляревський І.П. Енеїда. – К.: Дніпро, 1970. – 303 с.
97. Колеса Ф.М. Микола Лисенко. – Львів: Просвіта, 1903. – 50 с.
98. Колокольцев К.В. Хор любителей духовой музыки, состоящий под Августейшим Государя Императора покровительством: Очерк 1858-1897 гг. – СПб: Скоропечатня “Надежда”, 1897. – 170 с.
99. Кон І.І. Об'ява, Про відкриття приватної музичної школи // Харьковские известия. – 1818. – № 26.
100. Корж Н.Л. Устное повествование бывшего запорожца... – Одесса: Городская типография, 1842. – 94 с.
101. Корній Л.П. Історія української музики. – Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1996. – Ч. 1. – 313 с.
102. Крашевский И.И. Рассказы о польской старине: В 2-х т. – СПб.: Типография П.П. Меркулева, 1874. – Т. II. – 319 с.
103. Киево-Печерский Патерик. – К.: Час, 1991. – 278 с.

104. Киевское представительство прежнего времени (автор невідомий) // Киевская старина, 1882. – Т. II. – С. 188.
105. Корчак-Новицкий Н.Т. Мемуары, относящиеся к истории Южной Руси. – К.: Типография Н.Т. Корчак-Новицкого, 1896. – Вып. 2. – 439 с.
106. Крип'якевич І.П., Бутич І.Л. Документи Богдана Хмельницького. – К.: Академія Наук УРСР, 1961. – 740 с.
107. Круль, П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України. – К. 2002. – 445 с.
108. Кудрик Б.П. Огляд історії Української церковної музики. – Львів: НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. – 128 с.
109. Лазаревский А.М. Описание старой Малороссии: В 3-х т. – К.: Типография К.Н. Милевского, 1893. – Т. 2. – 522. с.
110. Лазаревский А.М. Описание старой Малороссии: В 3-х т. – К.: Типография Имп. Ун-та св. Владимира Акц. об-ва Н.Т. Корчак-Новицкого, 1902. – Т. 3. – С. 95-96.
111. Лазаревский А.М. Очерки, заметки и документы по истории Малороссии. – К.: Типография Н.Т. Корчак-Новицкого, 1895. – Т. II. – 146 с.
112. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: В 2-х кн. – Л.: Музыка, 1973. – Кн. I. – 256 с.
113. Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: В 2-х кн. – Л.: Музыка, 1983. – Кн. II. – 188 с.
114. Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 3-х ч. – СПб: Издание Императорской Академии Наук, 1803. – Ч. 1. – 345 с.
115. Малишевский В.И. Краткий исторический очерк деятельности Одесского отделения императорского РМО и состоящего при нем музыкального училища за 25 лет (1886–1911). – Одесса: Типография Штаба Одесского военного округа, 1911. – 141 с.
116. Мальков С.М. Педагогічні умови формування і динаміки розвитку самодіяльного студентського художнього колективу: Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05. – К., 1996. – 163 л.
117. Маркевич Н. Малороссийская свадьба // Киевская старина. – 1897. – Март (прил.) – С. 11.
118. Матвеев В.А. Русский военный оркестр. – М.–Л.: Музыка, 1965. – 100 с.
119. М.В.–Б. Население Киева в 1742 году // Киевская старина. – 1888. – № 4. – С. 1-11.
120. Миклашевський Й.М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. – К.: Наукова думка, 1967. – 160 с.
121. Миклашевский И.М. Очерк о деятельности Киевского Императорского РМО (1863–1913). – К.: Литотипография С.В. Кульженко, 1913. – 240 с.

122. Миркин М.Ю. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов. – М.: Сов. композитор, 1969. – С. 61.
123. Молчановский Н. Киевское городское управление в 1786 г. // Киевская старина. – 1889. – Т. VII. – С. 56-57.
124. Мороз Д. Из моего давнопрошедшего // Киевская старина. – 1895. – Июнь. – С. 317.
125. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. – М.: Советская энциклопедия. – 1973. – Т. 1. – С. 545-546.
126. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. – М.: Советская энциклопедия. – 1974. – Т. 2. – С. 237.
127. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. – М.: Советская энциклопедия. – 1976. – Т. 3. – С. 240, 683.
128. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. – М.: Советская энциклопедия. – 1978. – Т. 4. – С. 193, 799.
129. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. – М.: Советская энциклопедия. – 1982. – Т. 6. – С. 585.
130. Мюльберг К.Э. Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста (дыхание, напряжение губ, реакция трости, выразительность штриха легато): Дис. ... канд. мист.: 17.00.02. – К., 1978. – 187 л.
131. Мюльберг К.Э., Дагилайская Э.Р. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (XIX – начало XX вв.) // Теория и практика игры на духовых инструментах. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 122-135.
132. Мюльберг К.Э. О мастерстве кларнетиста. – Одесса.: ОГК. 2002. – 127 с.
133. Мюльберг К.Э. Путь к совершенству игры на кларнете. – Одесса. 2003. – 86 с.
134. Назаревский А.А. К истории Киевского музыкального цеха. – К.: Типография Т.Г. Мейнандера, 1913. – 14 с.
135. Новороссийский телеграф. (Одесса) – 1871. – 27 ноября.
136. Одесский вестник. – 1847. – 18 июня. – № 49.
137. Одесский вестник. – 1850. – 23 августа.
138. Одесские новости. – 1857. – 4 марта.
139. Ольховський А. Збитенщик Астаріта. Українська музикальна спадщина: 36 статей. – К., 1940. – С. 43.
140. О.П. Праздник “Цереры” // Киевская старина. – 1897. – № 12. – С. 318.
141. Откидач В.М. Становлення оркестрового виконавства України в контексті розвитку національної художньої культури: Дис. ... канд. мист.: 17.00.01. – К., 1997. – 165 л.
142. Павловский И.Ф. Полтавцы иерархи. Государственные и общественные деятели. – Полтава: Издание Полтавской ученой архивной комиссии, 1914. – 294 с.

143. Пиляев (ім'я невідоме). Эпоха каруселей // Исторический вестник. – 1885. – № 8. – С. 277.
144. Половцев А.А. Русский биографический словарь: В 25-ти т. – СПб.: Императорское русское историческое общество: Типография И.И. Скороходова, 1910. – Т. 14. – С. 452.
145. Прокопович Ф. Духовный регламент. – СПб., 1721. – 255 с.
146. Посвалюк, В.Т. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти. 17. 00. 03. Дис. (к). – К., 2001. – 181 арк.
147. Посвалюк, В.Т. Історія виконавства на трубі. Київська школа (друга пол. XIX–XX сторіччя). – К., 2005. – 158 с.
148. Пуха І.В. Про школи в Запорізькій Січі // Український історичний журнал. – К., 1969. – № 3. – С. 100–106.
149. Раабен Л.Н. История русского и советского скрипичного искусства. – М.: Музыка, 1978. – 200 с.
150. Розважів В. Музичним інструментам ... двадцять тисяч років // Знання та праця. – 1982. – № 3. – С. 24.
151. Рудчук Ю.А. Срібні звуки духових // Музика. – 1995. – № 1. – С. 26.
152. Рудчук Ю.А. Київські сурми // Музика. – 1998. – № 1. – С. 26.
153. Ригельман А.И. Летописное повествование о Малой России: В 4-х ч. – М.: Издание об-ва истории и древностей российских, 1847. – Ч. IV. – 101 с.
154. Русская старина. – СПб. – 1875. – Т. XII. – С. 681-700.
155. Русская старина. – СПб. – 1875. – Т. XIV. – С. 217-267.
156. Сведения о Харьковской губернии (автор неизвестный) // Харьковские губернские ведомости. – 1838. – Доп. № 30. – 30 июля.
157. Селецкий П.Д. Записки // Киевская старина. – 1884. – Август. – С. 622-623.
158. Сообщение об испытаниях в Слободской Украинской губернской гимназии кои происходили в июне месяце 1824 года // Украинский журнал. – Харьков. – 1824. – Август. – № 15. – Кн. 7. – С. 155-164.
159. Синицкий (ім'я невідоме). Малороссия по рассказам путешественников // Киевская старина. – 1892. – Февраль. – С. 258.
160. Скальковский А.А. История Новой Сечи или последнего коша запорожского: В 2-х ч. – Одесса: Типография А.Шульца, 1885. – Ч. 1. – 302 с.
- Скрипинська Т., Лашенко С. Російський Орфей // Музика. – 1987. – № 6. – С. 26-27.
161. Сумцов Н.В. Иоан Вишенский // Киевская старина. – 1885. – № 11. – С. 661-663.
162. Тоцька І.Ф. Фреска “Скоморохи” в Софії Київській // Музика. – 1990. – № 6. – С. 18-20.

163. Указ Александра I слободско-украинскому губернатору Аржанову (от 25 февраля 1803 г.) // Московские ведомости. – 1898. – 14 ноября. – Раздел “Театр и музыка”. – № 283.
164. Украинский журнал. – Харьков, 1824. – № 21. – Ч. V. – Объявления. – С. 160-162.
165. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1986. – 189 с.
166. Усов Ю.А. Труба. – М.: Музыка, 1989. – 63 с.
167. Феодосий епископ Екатеринославский (Макаревский). Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской Епархии: В 2-х т. – Екатеринославь: Типография Я.М. Чаусского, 1880. – Т. 1. – 575 с.
168. Фільц Б.М. Музичні цехи на Україні (XVI–XIX ст.) // Українське музикознавство. – К. – 1982. – №17. – С. 33-46.
169. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России: В 2-х т. – М.–Л.: Гос.изд-во Музсектор, 1928. – Вып. VII. – Т. 2. – 376 с.
170. Ханенко М. Дневник // Киевская старина. – 1886. – Ноябрь– декабрь. – Т. XVI. – С. 463, 471-472.
171. Харлампович К.В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Казань: Издание книжного магазина М.А. Голубева, 1914. – 878 с.
172. Харьковские записки // Украинский вестник. – Харьков. – 1819. – Июль. – № 15. – Кн. 7. – С. 85-87.
173. Харьковские губернские ведомости. – 1840. – Доп. до № 5. – 13 апреля.
174. Харьковские губернские ведомости. – 1840. – Доп. № 33. – 24 августа.
175. Харьковские губернские ведомости. – 1840. – Доп. № 34. – 31 августа.
- Цалай-Якименко О.С. Музично-теоретична думка на Україні в XVIII столітті на праці М. Дилецького // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. № 6. – С. 32-47.
176. Центральный государственный архив военно-морского флота, дела графа Апраксина. – 1711. – № 25. – Л. 409, Об.410.
177. Центральный державний історичний архів України (далі – ЦДІА України). – Ф. 17, Оп. 1, Од. зб. 285. – Арк. 151.
178. ЦДІА України. – Ф. 51, Оп. 3, Од. зб. 6718. – Арк. 8.
179. ЦДІА України. – Ф. 1710, Оп. 2, Од. зб. 882. – Арк. 1.
180. ЦДІА України. – Ф. 707, Оп. 314, Спр. 24. – Арк. 88.
181. ЦДІА України. – Ф. 707, Оп. 314, Спр. 5. – Арк. 45, 46.
182. Центральный державний історичний архів України у Львові (далі – ЦДІА України у Львові). – Ф. 9, Оп. 1, Од. зб. 385. – Арк. 1199–1206.
183. ЦДІА України у Львові. – Ф. 52, Оп. 1, Од. зб. 154. – Арк. 3.
184. Чайковский М. (Садук Паша). Записки // Киевская старина. – 1891. – Март. – С. 470.

185. Черниш О.П. Флейта палеолитического времени. Краткие сообщения института истории материальной культуры. – М., 1955. – Вып. 59. – С. 129-130.
186. Черниш О.П. Палеолітична стоянка Молодове V. – К.: Академія наук УРСР, 1961. – 175 с.
187. Чернігівський цех музикантів. З архіву української музики // Музика, 1923. – № 6-7. – С. 39.
188. Черпухова К.М. Нотне зібрання Розумовських – цінна пам'ятка музичної культури другої половини XVIII – першої половини XIX століть // Наука і Культура. – К.: Україна, 1986. – Вип. 20. – С. 438-441.
189. Шамаєва К.І. Музика в Кременецькому ліцеї // Українська музична спадщина. – К., 1989. – Вип. 1. – С. 46-52.
190. Шафонский А.Ф. Черниговского наместничества топографическое описание. – К.: Университетская типография, 1851. – 697 с.
191. Шевченко Т.Г. Собрание сочинений: В 5-ти т. – М.: Художественная литература, 1949. – Т. V. – С. 148-149.
192. Шевченко Т.Г. Зібрання творів: У 5-ти т. – К.: Дніпро, 1971. – Т. 3. – С. 185-251.
193. Шреєр-Ткаченко О.Я. Григорій Сковорода музикант. – К.: Музична Україна, 1972. – 93 с.
194. Шреєр-Ткаченко О.Я. Хрестоматія української дожовтневої музики. – К.: Музична Україна, 1974. – 270 с.
195. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Л.: Тритон, 1935. – 189 с.
196. Штелин Я. Известие о музыке в России // Музыкальное наследство. Сб. материалов по теории музыкальной культуры в России. – М.: Огиз-музгиз, 1935. – Вып. 1. – С. 94-198.
197. Щербаківський Д.М. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика. – 1924. – № 7-9. – С. 141-155.
198. Щербаківський Д.М. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика. – 1924. – № 10-12. – С. 205-214.
199. Яворницкий Д.И. Из украинской старины. – СПб: Издание А.Ф. Маркса, 1900. – 142 с.
200. Яворницький Д.І. Історія запорізьких козаків: В 3-х т. – К.: Наукова думка, 1991. – Т. 1. – 583 с.
201. Якустиди І.В. К вопросу о формировании губного аппарата валторниста: Дис. ... канд. мист.: 17.00.02. – К., 1983. – 160 л.
- Якустиді І.В. Значення тембру валторни у процесі навчання: Дис. ... д-ра мист.: 17.00.02. – К., 1993. – 249 л.
202. Ямпольский И.Н. Русское скрипичное искусство. – М.–Л.: Музгиз, 1951. – 516 с.

203. Яремко Б.І. Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики: Дис. ... канд. мист. 17.00.02. – К., 1995. – 150 л.

204. Ярославский В.И. Записки // Киевская старина. – 1887. – Сентябрь. – С. 133-134.

205. Chamiecki Z. Kapele janyczarckie // Warszawa: Muzyka. – 1872. – № 2. – S. 52.

206. Mendel Herman, Musikalisches Conversations – Lexicon. – 11 B. – Berlin verlag von Robert Oppenheim, 1880. – B. 4. – S. 354.

207. The New Grove dictionary of musik and musicians. – 20 v. – London: Macmillan Publishers Limited, 1980. – V. 12. – P. 269.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК “А”

Статут львівського музичного цеху

1. Всі музичні брати повинні мати одне приміщення і сходитись туди раз на два тижні, а кожного буднього дня мусять давати до братської скриньки по грошу. Хто схоче вступати до братства, має дати безмян воску на потреби братства.

2. Всі члени цеху повинні ходити на службу божу щодругу неділю і давати на неї гроші, а потім збиратись у своєму приміщенні та обговорювати справи братства. Хто не був на богослужінні і не вніс пожертви, має дати півфунта воску.

3. Молодші брати мають з повагою ставитись до старших й виконувати всі їхні вказівки. За непослух – позбавлення волі й кара, яку старші брати знайдуть за доцільне. Покарані мають бути ув'язнені доти, поки їх не виручать двоє із братів.

4. Коли біля якогось з костьолів відбувається процесія, старші брати мають призначити для відправи певних музикантів. Хто з призначених не з'явиться з інструментами або запізниться, карається тюрмою і внесенням півфунта воску.

5. Хто з членів наважиться грати на весіллі з тим музикантом, який не належить до братства, карається ув'язненням і внесенням воску (півбезмян).

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

7. Якщо хто-небудь гратиме на весіллі, він має за кожним разом вносити із заробітку по два шеляги до братської скриньки (кожний від своєї особи).

8. Жоден з братів не має права прийняти в науку хлопця, поки його не представить всім братчикам і від нього не заплатить до скриньки 12 грошів.

9. Усі брати повинні бути на кожному похороні, як тільки будуть повідомлені, й не мають з нього розходитись, поки тіло не буде поховане. Якщо хтось не буде присутнім або запізниться, то вносить півфунта воску й підлягає покаранням ув'язненням (хіба що є на те слушна причина).

10. Коли хтось помер у нужді і не залишив грошей, щоб було за що поховати, такого брати мають поховати самі, взявши гроші з братської скриньки.

11. Якщо трапиться, що прийде вільний музикант і схоче вступити до братства, то він повинен дати 12 золотих братству, а також представити людину, яка б засвідчувала його чесність.

12. Той, хто домовляється про плату за гру на бесіді або весіллі, завжди повинен сказати про це старшому братові, щоб один другого не ошукав. Інакше буде покараний внесенням безмяну воску й ув'язненням.

У документі відзначено про те, що в майбутньому його можна буде “поправляти, відмінити, касувати, інше давати й писати”. І через 50 з лишнім років нові вимоги життя змусили вписати ще кілька правил:

а) на банкетах, бесідах, весіллях, як католицьких, так і руських, і вірменських, не повинні грати євреї.

За це каратимуться позбавленням інструментів. А хто з членів цеху наважиться грати з євреями, також буде покараний у такий спосіб;

б) від'їжджаючи куди-небудь, кожен повинен повідомити про це старших братів. Коли протягом року і шести тижнів не повернеться, його відчисляють з братства і тоді він наново буде змушений платити 12 золотих вступних;

в) за старших братів повинні обиратись один музикант сербської і один музикант італійської музики;

г) міський уряд не повинен обтяжувати музикантів неслухними навантаженнями й жодними податками, оскільки вони чесно служать святому католицькому костьолу¹.

¹ Історія української музики. – К., 1989. – Т. 1. – С. 321-322

ДОДАТОК “Б”

Універсал Богдана Хмельницького від 27 вересня 1652 року

“Богдан Хмельницький, гетман з войском Запорозком. Ознаймуємо сим писаниєм нашим, кому о том відать належить і тот лист наш оказан будет, меновите всім музикам на Заднепру будучим, і реказуєм, абисте яко перед тим в цеху том, которой - осте учинили і цехмистра слухаючи, то єсть Грицька Ілляшенка, ни в чом спротивни тому постановленю не били і не отлучалися от оного; чего всім полковником на Заднепрі будучим розказуєм, аби гдеби-колвек на сопротивляющихся вишменованний цехмистр ускаржал, справедливост чинили і всего перестерігали, а ми оним тоє в вічність отдаємо, де і повторе розказуєм, аби іначей не било.

Дан з Чигирина, дня 27 септеврія року 1652.

Богдан Хмельницький, рука власная. І прето я угледівши, іж не барзе поблизу, жебим я сам могл вшелякую пересторону межи вами учинить, теди я даю владзу Грицкови Макушенкові, цимбалисту, абись в межи вами вшелякой порядок справовал, а непослушного позваляю скарать, прето абисте оного во всем послушни били, яко мні самому”¹

¹ Цит. за: Документи Богдана Хмельницького // Упорядники: І. Крип’якевич, І. Бутич. – К., 1961. – С. 275.

ДОДАТОК “В”

“О музыкальной школе в Харькове”¹

“Дбаючи про розвиток та освіту музичних талантів у нашій вітчизні, я присвятив цьому талант, знання мої, набуті багаторічними трудами під керівництвом славнозвісних артистів: Фільда, Роде, Бальо, які заслужили європейську відомість і славу. З цією метою я влаштував у Харкові музичну школу на таких засадах:

1. Курс навчання триває не менш як чотири роки.
2. На протязі цього часу вихованці навчатимуться музиці за всіма правилами найновішої методики.
3. Ті, хто пробув у цьому закладі строк повного курсу, мають навчитися гри на якомусь інструменті переважно, зверх достатніх понять про всі, досі відомі, так що після випуску самі зможуть завести інструментальну і духову музику.
4. Вихованці крім музичних уроків учитимуться читати й писати.
5. Під час перебування їх у школі здійснюватиметься найсуворіший догляд за їх поведінкою і моральністю.
6. Прийом учнів здійснюватиметься тільки протягом цього 1839 р.

П.п. поміщиків, які ласкаві будуть довірити мені своїх хлопчиків, уклінно прошу адресуватися до мене в м.Харків, що особисто чи листовно зі мною домовитися стосовно платні за їх утримання.

Тішу себе приємною надією, що п.п. поміщики тутешнього краю ласкаво приймуть мій намір і удостоять мою установу своєю увагою.

Відставний підполковник і кавалер
Матвій Петров Гердлічко”

¹ “Харьковские губерские ведомости”, 1839, додаток до № 17, у розділі “Приватні повідомлення”.

ДОДАТОК “Д”

Дивертисмент

G.Hofman (1690-1756)

Allegro

Handwritten musical score for a Divertimento by G. Hofman. The score is written on seven staves, each labeled with an instrument in Cyrillic and its part in Latin. The tempo is marked "Allegro". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *Solo*. The score shows a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs. The instruments and their parts are:

- Флейта I (Flute I) *mf*
- Флейта II (Flute II) *mf*
- Англ. Рохок I (English Horn I) *mf*, *Solo*
- Англ. Рохок II (English Horn II) *mf*, *Solo*
- Басст. in C I (Bassoon I) *mf*
- Басст. in C II (Bassoon II) *mf*
- Фарот (Bass) *mf*

ДОДАТОК “Ж”

Дивертисмент

Бах (ім'я невідоме)

Allegro

Flauto I

Flauto II

Corno Anglica I

Corno Anglica II

Corno I in G

Corno II in G

Fagotto I

Fagotto II

A handwritten musical score for a piano piece, continuing from an appendix labeled "Zh". The score is written on eight staves, with the first six in treble clef and the last two in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music is organized into three measures. The first measure contains complex chords and melodic fragments, with the word "trm" (trill) written above the first and third staves. The second measure features a series of ascending and descending eighth-note runs in the second, third, and fourth staves, while the first, fifth, and sixth staves have whole notes. The third measure continues the melodic development, with the first staff having a whole note, the second and third staves having eighth-note runs, and the fourth through sixth staves having whole notes. The seventh and eighth staves (bass clef) provide a bass line, with the seventh staff having eighth-note runs in the first two measures and a whole note in the third, and the eighth staff having whole notes throughout.

ДОДАТОК “З”

Дивертисмент

Бах (ім'я невідоме)

Allegro

The musical score is written for a full orchestra. The instruments and their parts are:

- Fl. I**: Flute I, Treble clef, B-flat major key signature, 4/4 time signature. Starts with a piano (p) dynamic.
- Fl. II**: Flute II, Treble clef, B-flat major key signature, 4/4 time signature. Starts with a piano (p) dynamic.
- Cl. I**: Clarinet I, Treble clef, B-flat major key signature, 4/4 time signature. Starts with a piano (p) dynamic.
- Cl. II**: Clarinet II, Treble clef, B-flat major key signature, 4/4 time signature. Starts with a piano (p) dynamic.
- Cor. I in Dis**: Cor Anglais I, Treble clef, B-flat major key signature, 4/4 time signature. Starts with a piano (p) dynamic.
- Cor. II in Dis**: Cor Anglais II, Treble clef, B-flat major key signature, 4/4 time signature. Starts with a piano (p) dynamic.
- Fag. I**: Bassoon I, Bass clef, B-flat major key signature, 4/4 time signature. Starts with a piano (p) dynamic.
- Fag. II**: Bassoon II, Bass clef, B-flat major key signature, 4/4 time signature. Starts with a piano (p) dynamic.

The score is written in a handwritten style. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows a dynamic range from piano (p) to forte (f). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of eight staves. The score is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a variety of musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings of 'f' (forte) and 'p' (piano). The first six staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is organized into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams for sixteenth notes.

ДОДАТОК "К"

До додатків "Ж" і "З"

На мій запит до лейпцігської нової спілки Баха з ціллю визначити кому конкретно із сімейства Бахів належать ці твори мені відповіли:



NEUE BACHGESELLSCHAFT

INTERNATIONALE VEREINIGUNG

GEGRÜNDET 1900

7010 LEIPZIG, den 11.6.1990
dr.sch/an/03

Herrn
Jurij Antonowitch RUDCHUK
A.-Malyschko-Str. 17/136
252206- K i e v
UdSSR

Sehr geehrter Herr Rudchuk,

für Ihren Brief vom 13. April und das beigelegte Notenmaterial danken wir Ihnen vielmals.

Leider ist es uns bisher nicht gelungen, die von Ihnen aufgefundenen Werke zu identifizieren. Die vorhandenen Werkverzeichnisse sowie andere Materialien in unseren Sammlungen enthalten keinerlei verwertbare Hinweise.

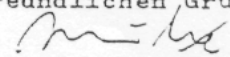
Aus der Besetzung könnte man am ehesten auf Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759-1845), den Sohn von Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795) und Enkel von Johann Sebastian Bach als Komponisten schließen. Eine solche Vermutung müßte aber zumindest durch einen Stilvergleich erhärtet werden. Gleiches gilt für eine ebenfalls denkbare Zuschreibung an andere Angehörige der jüngeren Bach-Generation wie Johann Ernst Bach (Eisenach; 1722-1777), Johann Christoph Friedrich Bach oder Johann Christian Bach (1735-1782).

So wird im Augenblick nichts anderes übrigbleiben als eine Komponistenangabe "Bach (Vorname unbekannt)" oder "Bach (Vorname nicht ermittelt)" oder "Bach (Vorname nicht überliefert)

Dessen ungeachtet werden wir die Angelegenheit im Auge behalten und geben Ihnen Nachricht, wenn wir doch noch etwas ermitteln können.

Die Notenbeispiele senden wir Ihnen beigelegend zurück.

Mit freundlichen Grüßen


Dr. Hans-Joachim Schulze

Anlagen

7010 Leipzig, Postfach 727 / Postcheckkonto Leipzig 7499-52-57889

Переклад листа доктора Ганса-Іоахіма Шульце

Вельмишановний п.Рудчук, дуже дякуємо Вам за Вашого листа від 13 квітня та доданий нотний матеріал.

На жаль, нам не вдалося ідентифікувати знайдені Вами твори. Наявні вказники (описи) творів, а також інші матеріали в збірках творів не мають ніяких вказівок (посилань), які можна було б використати.

З розподілу ролей можна зробити висновок, що композитором цих творів міг бути Вільгельм Фрідріх Ернст Бах (1759-1845), син Іогана Христовора Фрідріха Баха (1732-1795) і онука Іогана Себастьяна Баха. Але таке припущення має бути підтверджене на підставі порівняння стилю. Подібне також відноситься і до можливого приписування авторства і іншим членам молодших поколінь Баха, таким як Іогану Ернсту Баху (Айзенах) (1722-1777), Іогану Христовору Фрідріху Баху або Іогану Христіану Баху (1735-1782).

Так що в теперішній час не залишається нічого іншого, як вказати композитора: “Бах (ім’я невідоме)” або “Бах (ім’я не встановлено)”, або “Бах (ім’я до нас не дійшло)”.

Недивлячись на це, ми будемо цю справу мати на увазі і сповістимо Вас, якщо ми щось встановимо.

Нотні приклади ми Вам повертаємо.

З дружніми вітаннями
Доктор Ганс Іоахім Шульце

ДОДАТОК “Л”

Partia

Y.B.Neruda (1707-1780)

Allegro

Clar. I
Clar. II
Corno I Dis
Corno II Dis
Fagotto

Clar. I
Clar. II
Corno I Dis
Corno II Dis
Fagotto

ДОДАТОК “М”

Квартет для 2 кл., 2 фл., 2 валторнів, 2 фаготів

Плейель Ігнат Йосип (1757-1831)

Allegro

Handwritten musical score for a quartet, featuring eight staves. The instruments are labeled on the left: Flauto I, Flauto II, Clarinet in B I, Clarinet in B II, Violon in B I, Violon in B II, Fagot I, and Fagot II. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegro'. The score is written in a single system with vertical bar lines. The first four staves (Flauto I, Flauto II, Clarinet in B I, Clarinet in B II) begin with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The last four staves (Violon in B I, Violon in B II, Fagot I, Fagot II) also begin with a *pp* dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and slurs, characteristic of 18th-century manuscript notation.

ДОДАТОК “Н”

Увертюра

К.Ф.Абелъ (1723-1787)

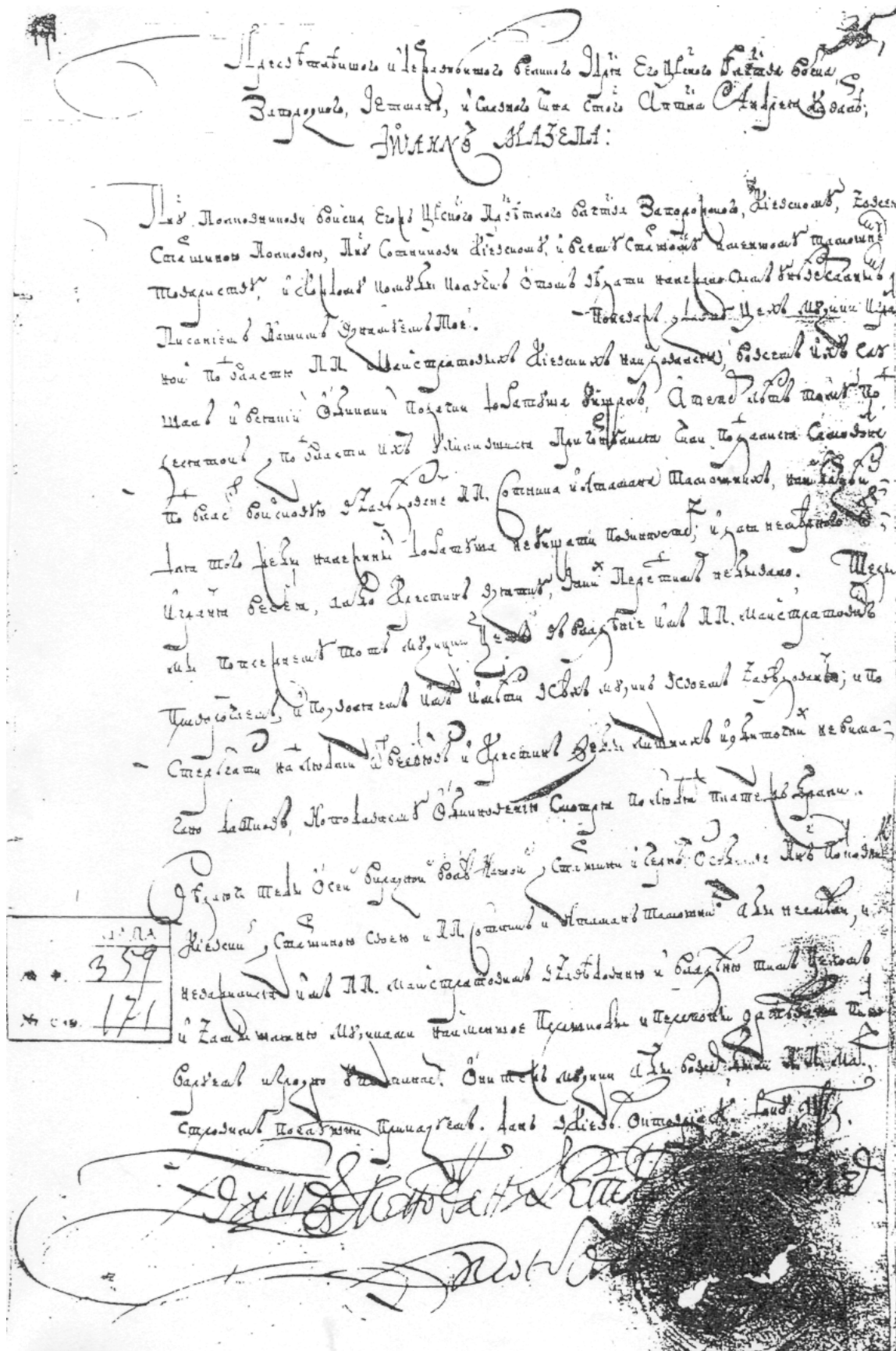
Allegro molto

Handwritten musical score for the first system of the Overture by K.F. Abel. The score is written for five staves. The first staff is labeled "Кларнет in B I" and the second "Кларнет in B II". Both are in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The third staff is labeled "Валт. Dis I" and the fourth "Валт. Dis II", both in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The fifth staff is labeled "Фагот" and is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first four staves have a dynamic marking of *mf*. The fifth staff has a dynamic marking of *mf* and a *p* marking. The score is written in a handwritten style with some corrections and erasures.

Handwritten musical score for the second system of the Overture by K.F. Abel. The score is written for five staves. The first staff is labeled "Кларнет in B I" and the second "Кларнет in B II". Both are in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The third staff is labeled "Валт. Dis I" and the fourth "Валт. Dis II", both in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The fifth staff is labeled "Фагот" and is in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first four staves have a dynamic marking of *p*. The fifth staff has a dynamic marking of *p* and a *p* marking. The score is written in a handwritten style with some corrections and erasures.

ДОДАТОК "П"

Універсал І. Мазепи від 20 жовтня 1704 р.¹



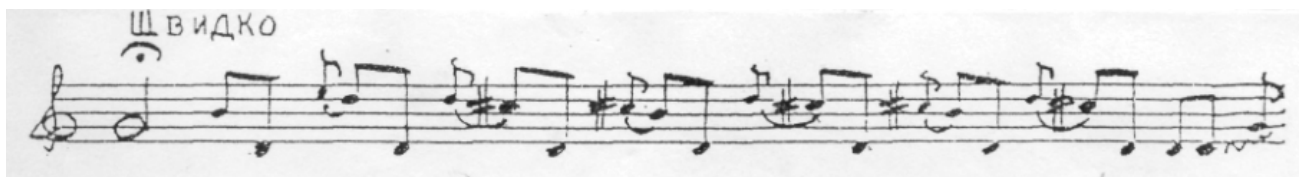
¹ Київ. ЦДІА України. – Ф. 220, оп. Спр. 237. – Арк. 1

ДОДАТОК “Р”

“на вставання”



“на полудневе доїння”



“на спання”



“на зlodія”



ДОДАТОК "С"

Златоко-паннѣ то-бѣ, злато-ко-паннѣ то-бѣ ---

--- еѣ. Вос-хва-лимъ во-бъ свѣ-тъ пасты-р-скѣ-ю воз-

гласи-шаго пѣ-снь мѣ-сѣ-кѣ-ю, ор-ганъ чѣ-днѣ Дѣ-

хаснѣта-го І-ш-ан-на Злато-б- ---

ста-го!

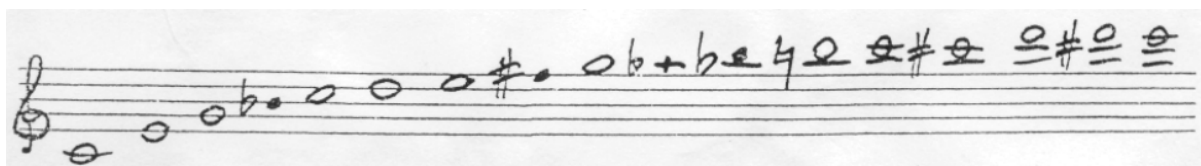
ДОДАТОК “Т”

Приклад 1

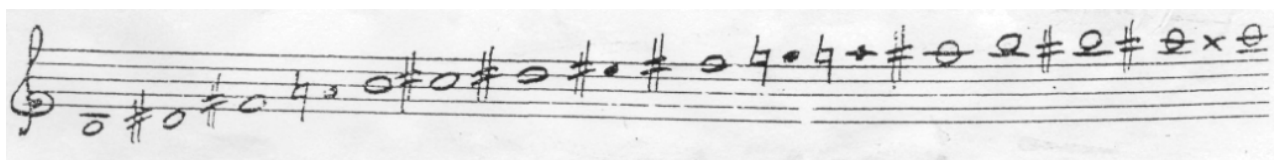


Основний тон

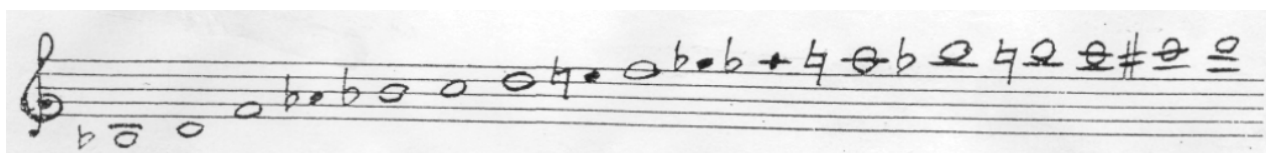
Приклад 2



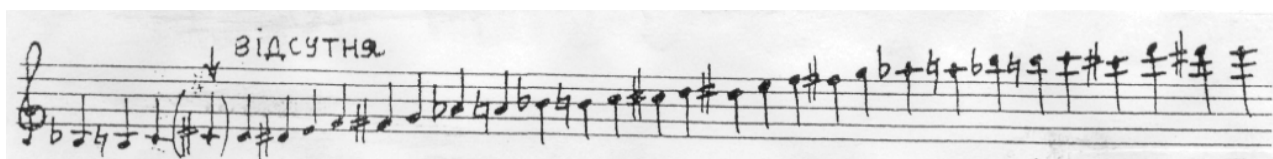
Приклад 3



Приклад 4



Приклад 5



Приклад 6



ДОДАТОК “У”

Листи прилуцькому музичному цеху, видані прилуцькими полковниками: Лазарем Гроленком (1686), Іваном Стороженком (1687), Дмитром Горленком (1692), Іваном Носом (1709).

/Текст у всіх листах однаковий/

“Хто колвек игрою музицкою бавячися, пожиток себе имеет, таковой всякий во всем полку нашем мешкающий ,аби под протекцию братства, отъ нихъ самих въ городе нашомъ Прилуцке заведенного, при отдаванню поставленной належности до скринки братерской знайдовался, аби всякий музика во всем полку нашом, любе оседлий, любе вандрований, музицтвом бавячийся создавна, звичайно доходу тягничного и веселного и ярмаркового до скринки братства прилуцкого не заборонялся и отнюдь не билъ спречним давати”¹.

¹ Лазаревський А.М. Описание старой Малороссии: В-3х т. – К., 1902. – Т.3. – С. 95-96.

ДОДАТОК “Ф”

Гатчинський марш¹

Музика Д. Бортнянського



¹ Цитується за Н. Финдейзенем “Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века”. – Т. II.

ПОКАЖЧИК ІМЕН

Абель К. 161, 164, 166, 167
Аганьєва (де Вені) 129
Адамов М. 133, 159
Айвазовський І. 156
Алексєє(в) 95
Алоїз В. 149, 151, 152
Аляб'єв О. 146
Альбрехт Л. 129
Альменредер К. 37
Альтані І. 149, 151
Андре 141
Андрєєв Ф. 138
Андрієску 130, 149, 158
Андрій 81
Аннєнков М. 147
Антоно(в) А. 95
Анфосі П. 82
Апостол Д. 85, 110
Апраксін Ф. 54
Аржанов 121
Арнольд 155
Артем 74, 118
Артюхов 155, 159
Арцюк П. 132
Астаріта Дж. 79, 167
Афона(с)є(в) Л. 95
Афонас(є)(в) С. 95
Ашитков К. 83, 159
Фон-Базенен 128
Базилевський А. 82, 159
Байєр Г. 74, 134
Балика (Баличенко) І. 115
Бальбоні А. 128
Бальо П. 125
Барановський І. 95
Баращевська М. 129
Баршевський П. 141
Бах (ім'я невід.) 161
Бах Й. 162, 163
Безбородько 83, 85
Безрадецький 123
Белліні В. 90, 118, 132
Бем Т. 36, 132
Бер 130

Бербіг'є 155
Бергер 149, 152, 158
Бердиєв М. 155
Березовський М. 107, 117, 127, 128
Берліоз Г. 152
Бертольд 75
Бетховен Л. 67, 75, 79, 112, 123, 130, 132, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 167, 170
Безак А.П. 147
Бібіков С. 8, 12
Бісмарк 149, 153, 158
Біш 165
Блат 132
Блюмель Ф. 43, 50
Богданов В. 5
Богданов І. 146
Богданов М. 73, 84, 140, 143, 146, 149
Бокеріні Л. 163
Боні Сфорці 34
Борер С. 156
Боровик Ф. 95
Бортнянський Д. 82, 103, 104, 106, 108, 114, 129
Боярський І. 84
Брайчевський М. 105
Брамс І. 157
Браницькі 84
Брікнер А. 85
Брітгальді 132
Бродський А. 149, 151
Брун М. 165
Брюховецький І. 109
Будлянський А. 69, 72, 84, 85
Будлянський Г. 137, 143, 159
Будлянський М. 84
Букар 84
Булахов П. 146
Булюбаш П. 84
Бутович Д. 123
Бучинський Ф. 83, 159
Бюффе А. 36
Бюхнер В. 131, 153
Валевський М. 84

Валковський 85
 Вангал І.Б. 162
 Ванжура Е. 108
 Варламов О. 133, 146
 Васильє(в) Д. 95
 Васильчиков А. 80
 Вебер К. 80, 90, 19, 123, 132, 151, 155, 154, 163, 167
 Ведель А. 120, 127
 Вейгль Й. 123
 Вейзінгер 74, 159
 Велигорський Ю. 115
 Велінський В. 146, 149, 151, 158
 Венявські 144
 Веронезе Г. 132
 Верстовський О. 148
 Вертков К. 43, 46
 Верховинець Я. 16
 Вигорницький 71, 141
 Виноградський О. 149
 Вишенський І. 100
 Віндлінг 166
 Вінтер 169
 Віотті Дж. 123
 Вітковський І. 121, 122, 123, 124, 145
 Владислав IV 97
 Войтенко 143
 Волосовський І. 115
 Волошин Л. 99
 Волховська Т. 85
 Вольф 76
 Воробйов І. 54
 Воронцов М.С. 156
 Воячек 149, 153
 Враницький 168
 Вундерліх 116
 Вурм В. 132, 156
 Гавриїл 126
 Гаврило 82
 Гаврилов І. 138
 Гагарін П. 156
 Гаевський О. 99
 Гаїноті 132, 149, 158
 Гайдн Й. 108, 160, 161, 163, 167
 Гайлінгтан С. 76
 Галаган 85, 145
 Галаган Г. 75, 85
 Галаган І. 75, 85
 Галаган П. 72, 74, 75, 85, 119, 137, 171
 Галанта Г. 16
 Галенковський 75
 Галецький 85
 Галліно Г. 132
 Ганауер Й. 76
 Ганна (сестра Дідони) 61
 Ганський 85
 Гартман 85, 165
 Гауер Г. 157
 Гверчі 149, 151
 Ге М. 67, 91
 Гейліг М. 46, 49, 78, 87
 Геккель В. 37
 Геллер 129, 149, 158
 Гельфрейх 155
 Гендель Г. 152
 Гене 149, 151
 Гензельт А. 142
 Гервенті 74
 Гердлічко М. 125
 Герке Л. 74
 Гес де Кальве 112, 124
 Гінґріхс І. 78
 Глазунов О. 133, 154
 Глинка М. 66, 67, 90, 91, 118, 149
 Глієр К. 56
 Глієр М. 56
 Глієр Р. 56
 Глюк К. 169
 Гоголь М. 91
 Гокері 150
 Голіцин А. 85, 88, 154
 Голіцин С. 85
 Гомберг 132
 Гординський 149, 151
 Городинський В. 115
 Госсек Ф. 164, 166, 167
 Гоффман Г. 161
 Гоффмейстер Ф. 162
 Горленко В. 74
 Горленко Д. 99
 Горленко П. 85

Горохович 147
Границький І. 155
Графф І. 162, 168
Графф Ф. 165
Гребінка С. 70, 97
Грензер (ім'я невід.) 162, 166, 168
Грензер Іоган Фрідріх 168
Грензер К. 168
Григ Е. 152
Григорій 82
Григорович-Барський 129
Григорьевъ Ф. 95
Грицько Ілляшенко-Макушенко 98
Гріндберг 155
Грінченко М. 62, 93
Гроленко Л. 99
Громов Я. 122
Гросс 165
Гугеля 143, 159
Гуго 116
Гудович В. 85
Гузь Я. 95
Гулак-Артемівський С. 79
Гуммель І. 155
Гуно Ш. 132, 156
Гурільов О. 146
Д' Енді 153
Давидо(в) І. 95
Давидов К. 156
Давидови 85
Давидович І. 95
Даво 161
Данилевський Г. 69
Данилов 129, 149, 159
Данилов А. 95
Данилов І. 95
Данно Міхель 137
Даргомижський О. 133, 151, 156
Девієр 85
Дейзельбах 162
Делер 130
Денисьєв 69
Джованні 164
Джордані 145
Дзбанівський О. 45, 46, 53
Дилецький М. 103

Дідона 61
Дікштейн 149, 152, 158
Діоміді М. 129
Дітерс 161
Дмитрієв І. 117
Добжинський 74
Добжинський І. 74
Долгорукий І. 61, 82, 84, 85, 86, 112, 118, 172
Долженко Л. 146
Дондуков-Корсаков А. 147
Донець-Захаржевський В. 85
Доплер А. 132, 152
Дрейшок А. 142
Дріго Р. 133
Дроздовський Я. 82
Дуб'янський 85
Дуда С. 29, 145, 149, 151, 153, 154, 158
Дуніни 85
Дюбюка О. 146
Евєнгов С. 130, 149, 158
Еіхнер Е. 162, 165
Елінек Г. 131, 132
Енгельгардт Л. 86
Ернст Ф. 70, 145
Єлізавета 44, 61, 71, 112, 171
Ємельянова 149, 153, 158
Єнько 61
Єрьоменко К. 10, 16, 46
Жмайлов С. 122
Жуковський В. 107
Забіла В. 66, 67, 91
Заборовський Р. 126
Завадовський А. 85
Загвайський І. 127
Зарудний 154
Зіновійв К. 100
Івано(в) Я. 95
Івано(в) Е. 95
Івановъ П. 95
Ільинъ А. 95
Ігнат'єв Г. 128
Іконікова Н. 128
Іллінський А. 69, 72, 73, 74, 84, 103, 118, 134, 137, 145, 159, 171

Ілля 82
 Іоган 116
 Іоган Златоустий св. 102
 К.Л.Р. 85
 Казбірюк О. 149, 151
 Калівода І. 166
 Калькбреннер 124
 Камбіні Дж. 161, 164, 165
 Каменський 117
 Капніст В. 85
 Капніст М. 85
 Карабіц І. 68
 Карл V 48
 Касперович Я. 141
 Касьянов А. 85
 Каталані А. 134
 Катерина II 61, 71, 82, 84, 91, 106, 111, 117, 120, 161, 171
 Каульфус 146
 Квітка Н. 49
 Квітка-Основ'яненко Г. 49, 68, 121, 146, 155
 Кеєр 129, 130, 145, 149, 151, 154
 Келлер 155
 Керубінні Л. 123, 154, 170
 Кирило 82
 Кіселевський П. 130
 Клейбель Н. 146
 Клефель 149, 151
 Клименко П. 129, 141, 142, 149, 158
 Клімов Д. 132, 156
 Клоффлер І. 164
 Кльобель Ф. 48
 Княжнін Я. 79
 Ковалевський 85, 155
 Ковалінський М. 68
 Козілак І. 162
 Колаковський 149, 153
 Колесса Філарет 5, 63
 Кологривов В.А. 149, 151
 Колодуб Лев М. 66
 Кон І. 121, 122, 124
 Кондзеровський 110
 Контський 144
 Концевич М. 120
 Копіні Г. 128, 129, 149, 152, 158
 Корбе 85
 Кордес І. 55, 58
 Корсак М. 85
 Корчак – Глієр 55
 Д' Коспоч 167
 Костенко І. 99
 Костлан І. 142, 154
 Косухін 149, 151, 152
 Кот 165
 Кохановський 84
 Кочубей В. 85
 Кравецький 130
 Краузе 75
 Кредация 156
 Крейцер Р. 123
 Крістель В.
 Крітська 146
 Круль П. 5
 Кручинський С. 141
 Кудрик Б. 103, 104
 Куликовський М. 145
 Кумбурлей М. 85
 Курпинський 168
 Кусевицький С. 154
 Кутіль Й. 129, 132, 157, 159
 Лакерда 143
 Ландо 74
 Лау фон К. 43, 45, 48, 78, 86, 89, 117
 Леванідов 84
 Левін С. 46
 Лєвонов Т. 99
 Легард 74, 118
 Легезе 149, 151
 Леедер Т. 165
 Лейтгеб А. 163
 Лензі Я. 74, 134
 Лєпеса 168, 170
 Лєсневич-Носова М. 128
 Лещенко 129, 149, 158
 Лейдесдорф 112, 124
 Лещуков Петро 139
 Лисенко М. 5, 65, 79, 97, 128, 146, 149, 151
 Лівшіц 130
 Ліндер 129, 149, 153, 158
 Лінчинський Т. 115

Ліпінський К. 75, 118, 134, 144
 Ліст Ф. 142
 Лобанов 70, 85, 146
 Лоецца Г. 132, 133
 Лозинський І. 106, 108, 122, 124
 Ломоносов М. 44
 Лопухін 72, 85, 145, 154
 Лукашевич П. 85
 Любомирський М. 84, 143
 Людовик XI 48
 Львов І. 117
 Мазепа І. 62, 98, 109, 110
 Макарова А. 129
 Максимович М. 67, 91
 Малецький Е. 99
 Малиновський І. 137
 Малишевський С. 122
 Маляров К. 99
 Маньябло 156
 Мареш Я. 43
 Маркевич 85, 87
 Маркевич А. 85
 Маркевич В. 85
 Маркевич Я. 85, 116
 Маркович 66, 89
 Мартино(в) Ф. 95
 Мартіні 128
 Мартіні В. 166
 Мартіні Ф. 120
 Мархоцький 85, 87, 117
 Марювардт 131
 Масюков 85
 Матіс К. 152
 Машек 130, 149, 158
 Мегул 169
 Мегюль Е. 124
 Мейер 142
 Мейстер 149, 151, 158
 Мендельсон-Бартольд Ф. 90, 112, 118
 Мецгер 164, 165
 Мещанчук-Чабан І. 131
 Миклашевський Й. 140, 141
 Милорадович 146
 Милорадович М. 85
 Мислівичек 161

Міхаель 129
 Міхаїло(в) Я. 95
 Міхел 166, 167
 Могилевський Л. 133, 159
 Моисее(в) Д. 95
 Моравек А. 132
 Мороз Д. 61, 84, 75
 Моцарт В. 74, 104, 106, 108, 112, 123, 149, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 163, 167, 169
 Мошелес І. 155
 Мулерт фон Ф. 149, 153
 Муравйов 84
 Мюльберг К. 5
 Надіні Петро (флорентійський) 134
 Направник Е. 132
 Нарецька 155
 Нарішкін С. 43, 44, 122
 Нейгебор 156
 Неплюєв 85
 Неруда І. 162, 167
 Никифоро(в) Г. 95
 Нігов 129, 130, 149, 158
 Ніколає(в) Я. 95
 Нос І. 99
 Нудер 74, 159
 Оболонський А. 85
 Овсяннико-Куликовський Н. 85
 Ознобишин О. 82
 Олександр І. 121, 159
 Олена Павлівна (Велика княгиня) 147
 Олів'є 156
 Ольховський А. 79, 80
 Орлова 129
 Осипов Г. 83
 Осипов О. 83
 Остряньський 146
 П. К. (ім'я невід.) 162
 Павлов І. 95
 Павловський А. 61
 Паганіні 144
 Паер 168
 Паізієлло Дж. 161, 166
 Палагін 66
 Паліца 130
 Пальгрем 146

Паріоненко Ю. 115
 Парпуріна Д. 132
 Пасторі А. 155, 156
 Паульсен 85
 Пахман 133
 Пельц 129, 158
 Пенсмаль І. 122
 Пер 123
 Петренко К. 115
 Петро І 105, 106
 Петро ІІІ 79
 Петро(в) А. 95
 Петро(в) Ф. 95
 Петрович-Подогречани 155
 Пискуновський П.
 Підгаєвський 149, 151, 152
 Підгорбунський М. 131, 154
 Підоплічко І. 12
 Пікульницький В. (Пікулинський) 127
 Пла 165
 Пламенцеви 85
 Плейєль І. 121, 123, 161, 162, 164, 168
 Погребняк 136, 159
 Полетик А. 71
 Поліщук 149, 153, 158
 Полонський М. 154
 Полторацький П. 83
 Полуботок А. 85, 116
 Полуботок П. 110
 Поперека 149, 153, 158
 Попов В. 70, 85, 86, 145
 Поппа 130, 138
 Посвалюк В. 5
 Посніков І. 82
 Потехін М. 138
 Потоцький П. 84, 85, 118
 Потьомкін Г. 70, 72, 78, 85, 117, 137, 167, 171
 Приходовський С. 82
 Прокопович П. 82
 Прокопович Ф. 126
 Прох 157
 Проценко А. 153
 Прушинський 84
 Пунто 166
 Пуньяні 161, 163
 Пустота С. 171
 Пухальський В. 149, 153, 158
 Радзівілл 85
 Ракович 85, 88, 146
 Раупах 78
 Рачинський А. 78, 79, 129
 Рачинський Г. 79
 Ревуцький Л. 65
 Рейтмейєр 149, 151, 152, 158
 Рейхе 132
 Рєпін І. 67, 91
 Рєпнін Н. 85, 88
 Рєпніна В. 52, 83
 Риб А. 149, 153
 Рибальський Д. 140, 141
 Рижінський Я. 129
 Римський-Корсаков М. 132
 Рис 144, 159
 Рігельман О. 66
 Рігіні 170
 Ріхтер Ф. 131
 Ріш 132, 150, 158
 Роговий Л. 131, 132, 133, 157, 158
 Роде Ж. 124, 125, 170
 Роден 85, 155
 Родзянко А. 146, 156
 Роезер В. 164
 Розетті 166
 Розумовський А.К. 52, 82, 89, 118, 159
 Розумовський К. 49, 52, 72, 78, 89, 109, 111, 116, 117, 159, 171
 Розумовський О. 75, 83, 89
 Розумовський О.К. 69, 79, 83, 88
 Ролле Я. 74, 134
 Ромберг Б. 143
 Россіні Дж. 123, 154, 168, 169, 170
 Рубінштейн А. 156
 Румянцев А. 120
 Румянцев П. 72, 83, 84, 85, 137
 Руст 161
 Савелій 82
 Савельє(в) Г. 95
 Сазонов Д. 122
 Самборський (валторна) 130, 149, 158
 Самборський (тромбон) 130, 149, 158

Самосуд С. 133
Сандер 149, 151, 158
Сандул – Стурза Т. 122
Сапега Л. 84, 88
Сарті Дж. 86, 117, 167
Селецький Д. 171
Селецький І. 117
Селецький П. 74
Сенглауб 149, 152, 158
Серапіон (митрополит) 125
Сервацький А. 115
Сидоро(в) П. 95
Сидоро(в) Я. 95
Сігізмунд І 34
Сігізмунд ІІІ 137
Сімон А. 132
Сінельников 85
Скибицький А. 84
Сковорода Г. 68, 69, 127
Скоморовський Я. 133, 159
Скоропадський П. 66
Скрябін О. 133
Скуратова М. 129
Скуратова П. 129
Смірнов 141
Смородинов 143
Соболевъ Г. 95
Соймонов 83
Сокальський П. 155
Солеський 74, 159
Сорокін Н. 56, 58
Станіславський 146
Станкевич Я. 141
Стенбелт 169
Стефанов Я. 95
Стороженко І. 99
Страдіварі 79
Сумароков 49
Сурдина В. 88
Сухоштатський З. 115
Сушкова 85
Табаков М. 133, 159
Тальберг 146
Тарновський Г. 53, 66, 67, 85, 90, 91
Тауберт 170
Терещенко О. 149
Тернопольський Ф. 127
Тершак 132
Тимощенко І. 115
Тимченко А. 146
Тітов 168, 170
Тюескі 161, 164
Токарев Н. 122
Томра 85
Торчинський 128
Трегубов 146
Трієберт Ф. 37
Трошинський Д. 85
Туптало Д. (Дмитро Ростовський) 127
Урбановський 84
Усов Ю. 46
Фалада 149, 152
Фарбах 130
Федоровъ К. 95
Федотова-Чехівська Н. 146
Ферарі 74
Фібіх З. 153
Фільд Дж. 126, 130
Фільц Б. 5, 46
Фіндейзен М. 46
Фіхтнер Ф. 137, 141
Фішер (ім'я невід.) 165
Фішер І.К. 165
Фішер І.Хр. 161, 167
Фішер Ф. 165
Флейзнер 130
Фольц 156
Фосса 151
Фріз 156
Фроекліх 116
Фролович В. 139
Фукс І. 166
Хазенеєр Х. 37
Хазін Л. 130, 149, 152, 153, 154, 158
Хамп В. 133
Ханенко М. 80
Харлепський А. 85
Хіміченко В. 129, 130, 145, 149, 152, 153, 158
Хмельницький Б. 98, 109, 110
Ходкевич А. 84
Ходоровський К. 149, 153, 158

Хома 82
 Хржонцовський 74
 Худякова З. 130
 Цесарський С. 129
 Ціх Я. 120
 Чайковський Михайло (Садик Паша) 74
 Чайковський П. 132
 Чарба Ф. 85
 Чаушанський 155, 159
 Чацький Т. 134
 Чепіга 123
 Чернецький О. 133
 Черниш А. 14
 Черні 149, 152, 158
 Чиж К. 99
 Чимарозо 161
 Чіарді 149
 Чумачевський 146
 Чуприна 84
 Шадек 149, 151
 Шаляпін Ф. 133
 Шамраєв В. 133
 Шамрай 129, 149, 158
 Шван Р. 132
 Швіндль 161
 Шевич 155
 Шевченко Т. 53, 67, 83, 90, 91, 118
 Шевчик О. 130, 149, 151, 152
 Шедива Й. 54, 55
 Шекспір 161
 Шигарин 84
 Шидловська 155
 Шидловський Г. 85, 87, 88, 145
 Шимановська М. 134
 Ширай Д. 85, 88, 89
 Шідермайер 102, 166
 Шмідт Д'Берг 134
 Шовкопляс І. 12
 Шопен Ф. 90, 118
 Шостакович Д. 133
 Шпор Л. 123
 Штабіндгер 163
 Штаміць (ім'я невідоме) 161, 166
 Штаміць К. 166
 Штаміць Ш. 164
 Штаміць Я. 107, 161, 167
 Штарк Р. 133
 Штелін Я. 73, 77, 119
 Штерич П. 85
 Штернберг 66
 Штольц Г. 43
 Шуберт Ф. 154
 Шульгоф 142
 Шуман О. 122
 Шуман Р. 132, 152
 Шутман 149, 153
 Щенсько–Потоцький С. 73, 74, 84, 103, 171
 Щербина Є. 120
 Яблонський В. 131, 149, 150, 158
 Яворницький Д. 68
 Язиков 85
 Якеш А. 156
 Якимо(в) І. 95
 Яковле(в) А. 95
 Яковле(в) О. 95
 Якубовський Г. 139
 Ямпольський І. 79
 Янушек 150, 151, 152, 158
 Ярославський В. 68
 Ясинський 146
 Ясь 82

ПОКАЖЧИК МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Альт (струнн.) 52, 74, 123, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 164

Англійський ріжок 161, 163

Арфа 12, 19, 25, 106, 123, 152

Бандура 60, 66, 67, 75

Барабан (бас) 141, 147

Барабан (великий) 109, 119, 140

Барабан (малий) 26, 109, 119

Бас (духовий) 61, 120, 136, 138, 139

Бас (скрипковий) 61, 164, 165, 166

Басетгорн 51

Басоля 63, 94

Брязкальця 19, 31

Бубен 22, 23, 24, 25, 31, 61, 63, 97, 110, 111

Бутенчик 52

Бюгельгорн 48, 112

Валторна 36, 42, 51, 52, 74, 110, 115, 116, 120, 123, 132, 133, 136, 138, 139, 144, 148, 150, 151, 152, 153, 159, 161-167

Віола да гамба 106

Віолончель 52, 61, 74, 83, 90, 96, 106, 123, 144, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 163, 164, 165

Волинка 37, 42, 58

Гобой 36, 42, 54, 56, 83, 110, 115, 119, 120, 121, 132, 136, 139, 147, 150, 152, 155, 156, 159, 162-170

Гольц 10

Гудок 31

Гуслі 21, 22, 29, 30, 67, 126

Дводенцівка 38, 59

Денцівка 37, 38, 58

Дзвіночки 19, 26, 31, 67

Дудка 60, 100

Ехо* 52, 53

Зубівка (теленка) 37, 38, 58

Камертон 51

Кентгорн 48

Клавікорд 74, 134

Клапенгорн 48

Кларнет 36, 42, 51, 53, 67, 74, 94, 96, 102, 106, 112, 115, 121, 123, 130, 131, 132, 133, 136, 138, 139, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 159, 162-168

Кобза 109

Контрабас 52, 83, 96, 123, 138, 147, 151, 152, 155

Корнет 37, 148

Котли 71

Кувиця 31, 37, 39, 58

Литаври 52, 70, 76, 102, 109, 110, 115, 123, 139, 141, 147, 167

Ліра 26, 75

Луска 58

Лютня 22, 26, 30, 52, 66, 97, 103

Орган 12, 13, 26, 27, 29, 97, 102, 167

Офіклеїд 48

Пищалки 97, 110

Псалтир 31

Пузон 97

Ріг 18, 20, 22, 23, 31, 37, 41, 43, 44, 49, 58

Ріг мисливський 43

Саксофон 36

Свиріль 31, 39, 58, 62, 67

Скрипка 61, 63, 65, 67, 74, 76, 78, 82, 90, 97, 102, 106, 115, 118, 120, 123, 124, 126, 130, 134, 136, 138, 147, 150, 151, 152, 153, 162-167

Скрипковий бас 61, 66

Смик 31

Сопілка 21, 22, 23, 24, 31, 37, 38, 62, 67, 68

Сурма 37, 41, 58, 59, 109, 110, 111

Тарілки 26, 52

Теленка (зубівка) 38, 39, 58

Тенор 55

Трембіта 37, 40, 58, 60, 63

Трикутник 52

Тромбон 52, 123, 132, 148, 147, 159

Труба 23, 24, 25, 26, 27, 31, 35, 36, 40, 51, 58, 66, 70, 77, 97, 103, 104, 109, 110, 111, 115, 123, 128, 131, 132, 136, 138, 139, 141, 147, 149, 157, 159, 167

* Примітка: Автор вважає, що такий інструмент існував. В інструментальних покажчиках він не значиться.

Труба дерев'яна 23
Фагот 36, 42, 51, 53, 74, 106, 112,
115, 123, 131, 132, 133, 136, 138, 139,
140, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 156,
157, 159, 161, 162, 167
Фанфари 104
Фісгармонія 55
Флейта 12, 14, 15, 16, 20, 25, 26, 31,
36, 37, 38, 42, 51, 53, 63, 67, 69, 74,
96, 106, 109, 112, 115, 119, 121, 123,
124, 126, 128, 130, 131, 134, 138, 143,
147, 148, 150, 152, 153, 155, 156, 157,
159, 161-170
Флейта альт 51
Флейта бас 51

Флейта пана 12, 14, 20, 39, 40
Флейта пікколо 51, 115, 138
Флейта поперечна 51, 62
Флейттраверс 51, 68, 69, 121, 136,
138, 139
Флюяра 37, 39, 59, 60, 63,
Фортепіано 96, 104, 128, 132, 148,
150, 153, 155, 156, 157, 163
Фортепіано – організе 106
Цимбали 61, 63, 66, 97
Цинк (корнет) 48
Цівка очеретяна 58
Шалмей 97
Шедифон 55

КРІПАЦЬКІ ОРКЕСТРИ В УКРАЇНІ XVIII – XIX СТ.*

Місце находження оркестру (місто, село)	Власник	Час існування	Склад	Використана література
1	2	3	4	5
Волинська губернія				
с. Тучино	Валевський М.			Andrejowski. Ramoti starego detinka o Wolyniu. – Wilno, 1861. – Т.І. – С.116.
м. Романів	Іллінський Ан.І.	Кінець XVIII – поч. XIX ст.	Змішаний струнно-духовий і роговий 100 музикантів, капельмейстер Добжинський. Хор 30 чоловік. Театр з оперною та балетною труппами.	Рассказы о польской старине. – Изданные: И.И. Кра- шевским. – СПб., 1874. – Т.ІІ. – С. 50, 126-127.
с. Моньки	Кохановський	Існував до кінця XVIII ст.	оркестр	Шигарин Н. В деревне на юго-западе в 30-х годах // Исторический вестник, 1890. – Сентябрь. – С.576.
м. Корча	Леванідов		оркестр	Andrejowski. Ramoti starego detinka o Wolyniu. – Wilno, 1861. – Т.І. – С.59.
м. Дубно	Любомирський М.		оркестр	Там само. – Т.ІІ. – С. 119.
м. Корча	Муравйов		оркестр	Там само. – Т.І. – С. 40.
м. Махновці	Потоцький П.	Кінець XVIII – поч. XIX ст.	Змішаний струнно духовий оркестр. Капельмейстер	Heleniusza. Wspomnienia. – Т.ІІ. – С.396.

* Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. – С. 368. (Доповнено Р.Ю.)

			М. Бернард. При оркестрі була музична школа.	
м. Нарешти	Пржездецький С.		Струнно-духовий оркестр. 50 музикантів.	Шигарин Н. Исторический вестник. – 1890. – Сентябрь. – С. 578.
маєт. Пустомет	Прушинський	Кінець XVIII – поч. XIX ст.	оркестр	Andrejowski. Ramoti starego detinka o Wolyniu. – Wilno, 1861. – T. I. – С. 141.
м. Теофіполь	Сапега Л.	Перша чверть XIX ст.	Струнно-духовий оркестр. 15 музикантів	Leon kn. Sapieha. Wspominienia. – Krakow, 1912. – С. 12.
с. Пражеви	Скибицький А.І.		оркестр	Записки Н.М. Мамаева // Исторический вестник, 1901. – Сентябрь. – С. 809.
м. Цепцевичі	Урбановський	Кінець XVIII – поч. XIX ст.	оркестр	Andrejowski. Ramoti starego detinka o Wolyniu. – Wilno, 1861. – T. I. – С. 126.
с. Пекалово	Ходкевич А.		оркестр	Там само. – Т. II. – С. 69.
м. Мал. Тульчин	Ст. Щенський-Потоцький	Друга половина XVIII ст.	Оркестр та театр з оперною і балетною труппами. Капельмейстер Ферарі	Рассказы о польской старине. – Изданные: И.И. Крашевским. – СПб., 1874. – Т. II. – С. 242.
	Шигарин	Поч. XIX ст	оркестр	Шигарин Н. Исторический вестник. – 1890. – Сентябрь. – С. 578.

Київська губернія				
м. Біла Церква	Браницькі	Перша половина XIX ст.	оркестр	Ернст Ф. Ще про крыпацькі капели на Україні // Музика, 1924. – Ч. 4-6. – С.48.
маєток Мосівка	Волховська Т. Г.	Перша третина XIX ст.	Струнно-духовий. Хор півчих	Селецкий П.Д. Записки. (1821-1846). – К., 1884.- Ч.I. – С.175.
м. Київ	Ганський	1821	Струнно-духовий. 40 музикантів (капельмейстер А. Герке	Ернст Ф. Крипацькі капели на Україні. – “Музика”, 1924. – Ч. 1-3. – С. 35.
маєток Козацьке	Голицін С.Ф.	1798	Роговий оркестр. 40 музикантів	Грот Я. Дополнительное известие о Крылове. – СПб, 1869. – Т.VI. – С.34.
Київщина	Чуприна	Вісімдесяті роки XIX ст.	Маленький оркестр	Богданов Н.А. Очерк о деятельности киевского отделения Императорского РМО (1863-1888). – К., 1888. – С.5.
с. Кам'янка	Давидови	1820	Струнно-духовий оркестр і хор	Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мек. – М.-Л., 1936. – Т.III. – С. 272.
м. Київ	Лопухін	1852	Струнно-духовий оркестр. 24 музиканта	“Письмо из Киева”. “Северная пчела”. – 1852. – № 48.
м. Київ	Лобанов (перейшов від Безбородько)	1817	Роговий оркестр	Долгорукий И.М. Дневник путешествия в Киев в 1817 г.

				– М., 1870. – № 2. – С.121.
с.Кинь грусть	Лукашевич П.Я.	1838	оркестр	Селецкий П.Д. Записки (1821-1846). – К., 1884. – Ч.І. – С. 48.
м. Бердичів	Радзивілл	1818	оркестр	Гесс де Кальве. Теория музыки. – Харьков, 1818. – Т.ІІ. – С.179.
м. Бишів	Харлепський А.	Кінець XVIII – поч.ХІХ ст.	оркестр	Heleniusza, Wspomnienia. – Т.І. – С.300.
Могилевська губернія				
м. Шклов	Зорич С.Г.	Остання чверть XVIII ст.	оркестр	Энгельгард Л.Н. Записки. – М., 1868. – С. 24- 30.
м. Горигорець	Соллогуб	Існував до 1829 р.	Змішаний струнно- духовий, 29 музикантів (капельмейстер Сипайло)	Опочинин Е.Н. Театральная старина. – М., 1922. – С. 174-175.
Подільська губернія				
Янушполь	Букар	1770-1780	Струнно духовий.12 музикантів.	Рассказы о польской старине. – Изданные: И.И. Крашевским. – СПб., 1874. – Т.ІІ. – С.165.
м. Миньківці	Мархоцький	Кінець XVIII- поч.ХІХ ст.ст.	Струнно-духовий оркестр	О.П. Праздник Цереры / Киевская старина. – 1897 – № 12. – С.318.
Чорний острів	—	Кінець XVIII ст.	оркестр	Копержниський К. Театральне та музичне життя на Подолі. – Кн. VII-VIII. – К., 1926. – С. 129.

м. Ямполь	Потоцький П.	Кінець XVIII ст.	Велика капела	Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні // Музика. – 1924. – Ч. 1-3. – С. 34.
Полтавська губернія				
с. Високий горб	Боярський		оркестр	Щербаківський Д. Оркестри, хори, капели на Україні за панщини // Музика. – 1924. – № 7-9. – С.147.
сл. Камишовата	Боярський	40-і роки XIX ст.	Оркестр. Капельмейстер Дубровін	Автобіографія М.Л.Кропивницького // Вестник Европы. – 1916. – № 3-4
с. Срібне	Будлянський М.В.	Поч. XIX ст.	Повний оркестр і хор співаків (капельмейстер Альбертіні)	25 лєтїе коллєгии Павла Галагана в Києвє, 1871-1896. – К., 1896. – С.13.
с.Гриньки	Булюбаш П.І.		Духовий оркестр. 25 музикантів	Из прошлой жизни мало-русского дворянства // Киевская старина. – 1888. – Окт. – С.152.
с. Сокиренці	Галаган І.Г.	Друга пол. XVIII ст.	оркестр	25-лєтїе коллєгии Павла Галагана в Києвє, 1871-1896. – К., 1896. – С.39.
с. Сокиренці	Галаган Г.І.	1804		Там само. – С. 39.
с. Дехтяри	Галаган П.Г.	Перша пол.XIX ст.	Струнно-духовий і роговий оркестри. 30 музикантів. Капельмейстер Краузе	Киевская старина. – 1898. – Сентябрь. – С.222-223.
с. Сокиренці	Галаган Г.П.	Перша пол.XIX ст.	оркестр	Там само. – С.20.

Миргород	Галецький	1812	оркестр	Письмо из Киева // Се- верная пчела. – 1812. – № 23.
Миргородськи й уїзд	Гартман		оркестр	Щербаківсь- кий Д. Ор- кестри, хори, капели на Ук- раїні за пан- щини // Музи- ка. – 1924. – № 7-9. – С.147.
Прилуцький уїзд	Горленко П.Г.	1804	оркестр	Там само. – С. 147
с.Обухівці	Капніст В.В.	1812	оркестр	Скалон С.В. Воспомина- ния // Истори- ческий вест- ник. – 1891. – Май.
с. Манжели	Капніст М.В.	1812	оркестр	Там само.
	Касьянов А.В.	1817	оркестр	Московские ведомости. – 1817. – № 62. – Объявления.
Гадячський уїзд	Масюків	1804	оркестр	Щербаківсь- кий Д. Ор- кестри, хори, капели на Ук- раїні за пан- щини // Музи- ка. – 1924. – № 7-9. – С.147.
м. Полтава	Милорадович М.М.	1810	оркестр	Там само. – С.147.
Пирятинський уїзд	Маркевич В.І.	30-і роки XIX ст.	оркестр	Залесский А. Из быта кре- постного вре- мени // Киевс- кая старина. – 1888. – С.78-79.
————	Маркевич А.М.	————	оркестр	Ал. Л. Отрыв- ки из дневни- ка полтавско- го помещика // Киевская старина. – 1893. Июнь. – С.418.

	Маркович Я.	1739	оркестр	Дневник Я. Марковича. – К.-Л., 1913. – С.307.
Чорнобаївська волость	Неплюев	1804	оркестр	Щербаківський Д. Оркестри, хори, капели на Україні за панщини // Музика. – 1924. – № 7-9. – С.147.
с. Оболонь	Оболонський А.Д.	Кінець XVIII ст.	оркестр	Там само. – С.147.
с. Вишняки	Пламенцеви	1804	Орестр 12 музикантів	Там само. – С. 147.
с. Городищі	Паульсен	1856	Струнно-духовий	Романович-Славатинський А.В. Моя жизнь и академическая деятельность // Вестник Европы. – 1903. – № 1.
с. Михайлівка	Полуботько Андрій	1739	Оркестр. Капельмейстер Іоан	Дневник Я. Марковича. – К.-Л., 1913. – С.307.
с. Решетилівка	Попов В.С. перейшов від Потьомкіна, а останній купив у К. Розумовського	з 1791-1818	Струнно-духовий і роговий оркестри. 40 музикантів	Павловский И.Ф. Полтавцы иерархи, государственные деятели. – Полтава, 1914. – С.223.
м. Яготин	Розумовський О.К.	Існував до 1777 р.	Струнно-духовий оркестр. 50 музикантів	Исторический вестник. – 1889. – Июнь. – С.599, 602.
Прилуцький уїзд	Ракевич	Початок XIX ст.	Струнно-духовий оркестр. 23 музиканти	Павловский И.Ф. Заботы кн. Репнина о полтавском театре и, о выкупе артиста Щепкина // Киевская ста-

				рина. – 1904. – Ноябрь. – С. 226.
м. Полтава	Репнін Н.Г.	1835	Оркестр.Дири- гент Василь Матвійович Галкін. Буваючи в Польщі з Реп- ніним на вечорах у польського ко- роля Владіслава керував бальною музикою	Глушковский А.П. Воспо- минания балетмейсте- ра. – Л.-М.: Гос. изд. Искусство, 1940. – С. 140.
Кобеляцький уїзд	Сушкова	1804	оркестр	Щербаківсь- кий Д. Ор- кестри, хори, капели на Ук- раїні за пан- щини // Музи- ка. – 1924. – № 7-9. – С.147.
с. Кибинці	Трошинський Д.П.		оркестр	Скалон В.А. Исторический вестник. – 1891. – Май. – С.363-364.
—	Томра	1806	Струнно- духовий. 17 музикантів	Синицкий. Малороссия по рсказам путешествен- ников // Киев- ская старина. – 1892. – Февр. – С.258.
с. Локня	Фролов-Багрєєв	Кінець XVIII- поч.XIX ст.ст.	оркестр	25 летие кол- легии Павла Галагана в Киеве, 1871- 1896. – К., 1896. – С.13.
Кобеляцький уїзд	Чарба Ф.	1804	оркестр	Щербаківсь- кий Д. Ор- кестри, хори, капели на Ук- раїні за пан- щини // Музи- ка. – 1924. – № 7-9. – С.147.

Гадячський уїзд	Черниш	1804	оркестр	Там само. – С.147.
Харківська губернія				
	Валковський		Оркестр	Щербаківський Д. Оркестри, хори, капели на Україні за панщини // Музика. – 1924. – № 7-9. – С.146.
	Девієр	1818	Оркестр	Гесс де Кальве. Теория музики. – Харьков, 1818. – Т. II. – С.180.
	Дублянський	1818	оркестр	Там само. – С.180.
с. Нова Водолага	Дуніни		оркестр	Prof. Erinnerungen aus meine Leben und meiner Zeit. – Lpz., 1854. – S.91.
с. Бугаєвці	Донець-Захаржевський В.М.		оркестр	Щербаківський, Д. Оркестри, хори, капели на Україні за панщини // Музика. – 1924. – № 7-9. – С. 146.
	Ковалевський	1826	оркестр	Редин Е.К. Преподавание искусств в Харьковском университете. – Харьков, 1905. – С.8.
м. Хотень	Кумбурлей,М.(перейшов від Попова)	1818 (пізніше в Житомирі)	Струнно духовий і роговий оркестри (капельмейстер Ф. Блима)	Гесс де Кальве. Теория музики. – Харьков, 1818. – Т. II. – С.180.
м. Чугуєв	Невідомий поміщик		Струнно духовий оркестр.20 музикантів	Редин Е.К. Преподавание искусств в Харьковском

				університете. – Харьков, 1905. – С.17.
	Роден		оркестр	Там само. – С.17.
Валуйський уїзд	Синельников	1818	оркестр	Гесс де Кальве. Теория музы- ки. – Харьков, 1818. – Т. II. – С.180.
м. Старий Мерч	Шидловський Г.	1804	оркестр	Записки Ярославского // Киевская старина. – 1887. – IX. – С.133-134.
с. Баси	Штерич П.М.	1799	оркестр	Там само. – С.123.
Херсонська губернія				
	Корбе	1818	оркестр	Гесс де Кальве. Теория музы- ки. – Харьков, 1818. – Т. II. – С.180.
м. Одеса	Овсяннико- Куликовський Н.Д.	Існував до1810 р.	Струнно-духовий оркестр	Одеса (1794- 1894). К сто- летію города. – Одесса, 1875. – С.578.
	Потьомкін Г.А.	Існував до 1792 р.	Струнно-духовий та роговий ор- кестри. Біля 300 музикантів. Театр з балетною та оперною трупамі. Капельмейстер Дж. Сарті.	Брикнер А. Г.А. Потемкин // Историчес- кий вестник. – 1895. – Декабрь. – С.837.
м. Миколаїв	Язиков	1818	Роговий окестр. 80 музикантів	Гесс де Кальве. Теория музы- ки. – Харьков, 1818. – Т. II. – С.62.
Чернігівська губернія				
м. Глухів	Апостол Д.	1732	Невеликий оркестр	Ханенко Н. Дневник гене- рал-хорунже- го. – К., 1884. – С.35.43.

с. Чемери	Будлянський О.М.	1812	Струнно-духовий (великий)	Письмо из Киева // Се- верная пчела. – 1812. – № 18.
с. Івайтенки	Гудович В.В.		Струнно-духовий оркестр	Врангель Н.Н. Помещичья Россия // Ста- рые годы. – 1910. – Июнь- сент. – С.48.
м. Ляличі	Завадовський А.П.	1813	оркестр	Русская ста- рина. – 1892. – Февраль. – С.359.
м. Стародуб	Корсак М.М.	1731	оркестр	Ханенко Н. Дневник гене- рал-хорунже- го. – К., 1884. – С. 27.
с. Ярославці	Кочубей В.В.	Поч. XIX ст.	Струнно-духовий оркестр	Лазаревский А.М. Заметки и документы по истории Малороссии. – Т.IV. – С.42.
м. Батурин	Мазепа Іван	1689	10 сурмачів, 5 музик	Харлампович К.В. Малорос- сийское влия- ние на вели- корусскую церковную жизнь. – Казань, 1914. – С.324.
с. Сварково	Маркевичі	Перша половина XIX ст.	Струнно-духовий оркестр	Ернст Ф. Ще про кріпацькі капели на Ук- раїні // Музи- ка. – 1924. – Ч. 4-6. – С.49.
с. Рогозин	Мороз	Початок XIX ст.	Струнно-духовий оркестр	Мороз Д. Из моего давно прошедшего // Киевская ста- рина. – 1895. – Июнь. – С.317.

м. Глухів	Розумовський К.Г.	60-і роки XVIII ст.	Струнно-духовий оркестр. Театр з оперною та ба- летними трупам- ми. Капельмейс- тери А. Рачинсь- кий пізніше Карел Лау	Штелин Я. Известие о музыке в Рос- сии // Музыка и балет в Рос- сии XVIII в. – Л., 1935.
маєток Вишеньки	Румянцев- Задунайський П.А.	1783	Струнно-духовий оркестр. Великий	Документи и известия // Киевская ста- рина. – 1901. – Окт. – С.9.
с. Качанівка	Тарновський Г.С.	30-і роки XIX ст.	Струнно-духовий оркестр. Капель- мейстер Калинич	Глинка М.И. Записки. – СПб., 1887. – С.202.
с. Спиридо- нова Буда	Ширай Д.І.	Існував до 1809 р.	Театр, оркестр, балет. Всього 200 кріпаків.	Шаликов П.. Путешествие в Малорос- сию. – М., 1803. – С.76.
Невідоме місцезнаходження				
	Крюков	Перша половина XIX ст.	Струнно-духовий оркестр	Шевченко Т.Г. Собрание соч. в 5-и т. – М., 1949. – С.147-149.
	Н. И-ч	Перша половина XIX ст.	оркестр	Записки сель- ського свяще- ника // Рус- ская старина. – 1880. – Ч.I. – С.58 -60.
	Ріттер А.	перша половина XIX ст.	Струнно-духовий оркестр. 12 музикантів	Риттер А. От- звуки минув- шего. – М., 1895. – С.90.
	Сангуско	1818	оркестр	Гесс де Кальве. Теория музы- ки. – Харьков, 1818. – Т. II. – С.179.
	Понятовський	1818	оркестр	Там само
	Осолинський	1818	оркестр	Там само
	Ржевуський	1818	оркестр	Там само

Наукове видання

Юрій РУДЧУК

**ДУХОВА МУЗИКА В УКРАЇНІ
(XVIII – XIX ст.)**

історико-музикознавче дослідження

Монографія

Редактор

О.В. Петриченко

Комп'ютерна верстка
та макет

С.І. Супруненко

Підписано до друку _____ 2006. Формат 60х84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. _____ Тираж _____ прим.
Зам. _____

Видавець і виготівник

Друкарня Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Січневого повстання, 21

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006.