



КЛАВІРНА МУЗИКА НА ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ У XVI–XVII СТОЛІТТЯХ

А Досліджено вплив західноєвропейської музичної культури на клавірну творчість на території українських земель у XVI–XVII століттях. У контексті історичних і культурних умов розкрито деякі аспекти побутування українського клавірного виконавства. Проаналізовано клавірні твори з деяких органних табулатур і виявлено жанрові та стильові особливості, закономірні для них. Підкреслено значення клавіру в тогочасному музичному житті українців (у церковному, світському та освітньому аспектах). Розглянуто творчість деяких польських композиторів.

Ключові слова: Табулатура Яна з Любліна; Гданська табулатура; клавір; бароко; Відродження

Актуальність проблеми. Клавірна музика, що побутувала в Україні у XVI–XVII ст., досліджена значно менше, ніж хорова та народно-інструментальна. Безперечно, клавішні інструменти того часу на території України були менш популярними, ніж струнно-щипкові (кобза, бандура, ліра, гудок тощо). Клавесини та клавикорди привозились із-за кордону, були досить коштовними, й тому їхніми власниками могли бути лише заможні люди. Орган у ті часи встановлювався в основному в церквах, та оскільки літургічна традиція, поширеного на території України православ'я, не передбачала використання музичних інструментів, то його (органа) поширення звужувалось до католицьких та уніатських храмів (в основному на заході України). Не дивлячись на всі ці фактори, клавір відігравав важливу роль у світському та церковному музичному побуті українців, а також у підготовці професійних музикантів. Тому дослідження даної галузі заслуговує не меншої уваги, ніж дослідження хорової музики того ж періоду.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Першим дослідником української барокової музики можна вважати Онисію Яківну Шреер-Ткаченко. Її основоположна праця з історії української музики [5] стала точкою відліку для багатьох дослідників. Особливо цінним є нотний матеріал, знайдений Онисією Яківною в архівах різних міст України і за її межами та об'єднаний у хрестоматію [9].

Українську інструментальну музику ренесансного та барокового періодів досліджує Костянтин Чеченя [10]. У своїй дисертації він детально аналізує Остромечевську табулатуру та виявляє її тісний зв'язок із українським фольклором.

Михайло Степаненко у ґрунтовній праці «Клавір в історії музичної культури України XVI–XVII ст.» [8] прослідковує послідовний розвиток клавірної музики в контексті історико-культурного процесу, піднімаючи багато цікавих історичних документів.

Першим і на даний час найповнішим дослідженням табулатури Яна з Любліна є праця польського музиколога-медієвіста Адольфа Хибінського, засновника кафедри музикології Львівського університету. Йому належать розшифровки 36-ти танців із табулатури та 4 розділи наукової

праці, присвяченої дослідженню манускрипта, яке залишилось незавершеним [15].

Польські музиканти дуже активно популяризують музику із старовинних табулатур. Згадані вище 36 танців із Люблінської табулатури існують нині ще як мінімум у двох транскрипціях – гітарній (36 tańców z tabulatury organowej Jana z Lublina w opracowaniu na gitarę, opracowanie Franciszek Wieczorek, Wydawnictwo: Modran) та для ансамблю флейт (Tańce z tabulatury Jana z Lublina na zespół fletów prostych (partytura), Urbaniak Jacek, Fraza s.c., Wrocław, Poland). Відомим виконавцем і дослідником польської органної музики XVI–XVII ст. є Ростислав Виграненко (польський органіст українського походження) [3]. У його виконанні записані всі органні твори з Варшавської табулатури, а також усі органні твори Адама з Вонґровця, Петра Желеховського, Петруса де Друзини. Українську музику доби бароко (у тому числі деякі п'єси із органних табулатур) виконує вітчизнянка клавесиністка Наталія Свириденко.

Метою даного дослідження є продовження пошуку нових зв'язків українського клавірного виконавства докласичної доби із західно-європейськими традиціями, аналіз знайдених на території Польщі манускриптів, які ще не були опрацьовані вітчизняними музикознавцями та більш деталізоване й поглиблене вивчення тих, що вже згадувались раніше у працях попередників, а також виявлення нових граней у загальній картині побутування клавірної музики в українських землях XVI–XVII ст. задля підтвердження її важливості у тогочасному музичному житті.

Викладення матеріалу дослідження. Музика – це універсальний спосіб вираження, за допомогою якого можуть комунікувати, і комунікують представники різних епох, країн, соціальних прошарків. Звісно, є багато умов, які впливають на виконання цього твердження, і в першу чергу це, як зазначає А. Мілка [6, с. 331], наявність потрібного тезаурусу, або культурно-освітнього контексту, необхідного для сприйняття інформації, закладеної у звуковому посланні. Але цей бар'єр є досить умовним і долається набагато простіше, аніж бар'єр мовний. Доказом цього є взаємопроникнення музичних культур різних країн одна в одну та незгасаюча цікавість до музики минулих століть.

З XIV по XVI ст. українські землі перебували під владою Великого князівства Литовського. Цей період вважають сприятливим для розвитку української культури, тому що саме тоді був закладений початок активного культурного обміну із швидко набираючими оберти країнами Західної та Центральної Європи. Цей процес продовжився й після укладення Люблінської унії (1569 р.), коли на зміну занепадаючій Литовській державі прийшла Річ Посполита.

У музичній культурі цей обмін відобразився у першу чергу на розвитку інструментального виконавства та ввезенні в Україну популярних на заході музичних інструментів. У зв'язку з тим, що основною релігією на території більшості українських земель у XVI–XVII ст. було православ'я, а основним осередком культури довгий час залишалася церква, активнішого розвитку зазнала вокально-хорова музика (спочатку монодія, а потім партесний спів). Проте, побутуванню інструментальної і, зокрема клавірної виконавської традиції на теренах України в даний період, залишилось достатньо свідчень.

М. Степаненко зазначає, що вже наприкінці XVI ст. в сердовищі українських музикантів виконавство на клавішних інструментах існувало як окрема професія [8, с. 49]. Згадку про це знаходимо в «Книжці» Івана Вишенського (1599 р.) [2, с. 44], де серед переліку музичних професій згадуються «органісти» та «регалісти» (регал – переносний орган невеликих розмірів із язичковими трубами без раструбів).

Активний розвиток інструментальної музики призвів до появи музичних цехів (найдавніші у Кам'янці-Подільському – 1578 р. та Львові – 1580 р., найбільший – у Києві, на базі якого у XVIII ст. була утворена музична школа). До функцій музичних цехів входило забезпечення музичного супроводу світських свят, а також виготовлення та ремонт музичних інструментів. Про одного з таких фахівців згадано в указі Петра I за 1699 рік: «...Арганы отданы починить черкашенину 26 Саве Григорьеву. А по договору доведетца дати ему на сундук двадцать алтын, на мехи шесть рублев, всего двадцать один рубль двадцать алтын» [7, с. 98].

Здокументовані також факти ввезення в Україну популярних на той час у Європі клавесину (який українці називали клавіцимбалами, або просто цимбалами (від італ. «sembalo») та клавикорду. У переліку майна гетьмана Івана Самойловича згадуються орган, клавикорд і клавіцимбали: «Арганы в ящике, ящик красной, окован железом, мерою арганы в длину аршина полупя-та вершка, поперег 9 вершков. Цимбалы немецкие, ящик чёрный, длиною аршина полудесята вершка, шириною в концах аршина с четвертью... Клевикорды, ящик чёрный, мерою в длину аршина пяти верш, в ширину поларшина...». А у переліку майна сина гетьмана Григорія Самойловича також знаходимо «одны органы» та «четвери клевикорды» [8, с. 54]. Звісно, ці інструменти були досить коштовними, тому придбати їх могли дозволити собі лише представники козацької верхівки, шляхти та заможні міщани.

Використання органу в літургічній практиці мало місце на заході України, що також сприяло активному обміну досвідом між вітчизняними та західно-європейськими музикантами. В Остромечевському манускрипті («Silva Rerum») зберігаються зразки літургічних творів із підписаним цифрованим басом, що засвідчує факт використання органу в уніатській церкві. Цікавим історичним фактом є також задокументована П. Алепським [1, с. 32] знахідка про використання органу в православному храмі в Умані та в Маньківці під час приїзду патріарха Антіохійського Макарія в 1564 р.

Збереглися також відомості про використання клавіру для підготовки професійних регентів і композиторів. У 50-х роках XVII ст. ректор Києво-Могилянської академії Лазар Баранович організував при Братському монастирі хорову школу, до якої залучалися студенти. Спираючись на трактат М. Дилецького «Музыкальная грамматика», можна припустити, що в навчальному процесі використовувався клавір. «Аще хочети... быти музикии строителем, подобает ти всегда к ней имети прилежание и обучение играный на органех», – зазначає Дилецький [4, с. 133]. У редакції 1681 р. є параграф «О лорганах, или о играниях музикийских», у якому викладено думку про використання «Граматики» для оволодіння інструментальними формами.

На жаль, до наших часів дійшло дуже мало нотних артефактів української інструментальної музики XVI–XVII ст. Проте, завдяки деяким збереженим польським манускриптам маємо можливість уявити, яка музика звучала в салонах і вітальнях заможних шляхтичів Західної України.

Нині відомі такі органні табулатури, знайдені на території Польщі: табулатура Яна з Любліна (1537–1548 рр.), Краківська табулатура (відома також під назвою «Табулатура Ніколуса Краковенсіса», 1548 р.), Ловицька табулатура Мартина Леополіта (Мартина зі Львова) – приблизно 1580 р., Гданська табулатура (1591 р.), Торунська (1591–1604), Жемайтійська табулатура з Кроже або табулатура Адама з Вонгровця (приблизно 1618 р.), Оливська або Браневська табулатура (1619 р.), Пельплінська (1620–1680), Віленська (альбом Сапіги, 1626 р.), Остромечевська (відома також як Полоцька та Silva Rerum, 1640 р.), Варшавська (1680 р.).

Детальніше зупинимось на Люблінській табулатурі. Рукопис з відтиском на обкладинці «TABULATURA IOANNIS DE LUBLIN CANONICORUM REGULARUM DE CRASNIC, 1540» було знайдено у 1907 р. у приватній колекції. Спираючись на заголовок манускрипту, можна висунути гіпотезу, згідно з якою Ян з Любліна був монахом з монастиря в Красніку. На даний час табулатура зберігається в Польській академії наук у Кракові під шифром PL-Кр 1716. Вона нараховує близько 520 сторінок (найбільша з органних табулатур XVI ст. в Європі). У табулатурі присутні два трактати: один описує нові на той час композиторські техніки (контрапункт, імітацію), другий являє собою вчення щодо практики виконання органної музики. Обидва теоретичні опуса базуються на трактаті «Fundamentbuch» німецько-

го органіста і композитора Ганса Бушнера (1483–1538). У табулатурі зустрічаються імена таких європейських композиторів як: Клемент Жанекен, Жоскен Дебре, Клоден де Сермізі, Філіп Вердело, Констанцо Феста, Себастьяно Феста, Бартоломео Тромбачіно, Людвіг Зенфль, Генріх Фінк, Нікола Гомберт. Серед імен польських композиторів, які вдалося встановити, – Микола з Кракова, Микола із Хжанува та Северин Конь.

Музика з Люблінської табулатури досить різноманітна за жанрами. Поряд із церковними творами (які є прикладом використання техніки *alternatim*, тобто почергового розспіву одної строфи спочатку монодійно а потім багатоголосно) у ній записані органні транскрипції вокальних творів зарубіжних авторів, світських польських пісень, танці. Цікаво, що за фактурним викладом танці (всього їх в табулатурі 36) явно розраховані на виконання на малому інструменті (клавикорді, клавесині). Більшість танців у табулатурі написані в традиційній для танцювальної музики того часу двочастинній формі. Перша частина помірна за темпом, витримана у 2- або 4-дольному розмірі, друга – 3-дольна, рухливіша. Темп другої частини визначається відносно першої як 2:3. Звідси назва другого розділу «*Proportio*». Традиційно пропорцію будувалось на мелодичному матеріалі першого розділу, тому часто взагалі не записувалось, а імпровізувалось виконавцем. Деякі танці, представлені в табулатурі, стилістично близькі до італійської традиції та мають італійські назви (наприклад, «*itálica*», «*Rocał fusa*»), у деяких вгадується той чи інший італійський танцювальний жанр (наприклад, *passamezzo antico* у «*Jeszcze Marczupue*»). У табулатурі зустрічаються танці, назви яких є назвами пісень, наприклад, «*Zakłółam się tarniem na jeden skok*». За А. Хибінським, текст пісні такий: *Zakłółam się tarniem... skaleczyłam nogę, kiedy inni tańcżą, ja tańczyć nie mogę. – Zakłółam się tarniem, jakie mogę skakać, w kącie mnie postawią, gorzko będę płakać* (Подряпалась терниною, скалічила ногу, коли інші танцюють, я танцювати не можу. Подряпалась терниною, як я можу стрибати, стану в куточок, гірко буду плакати). У двох останніх прикладах явно простежується польське фольклорне коріння. Німецькі танці в табулатурі представлені під назвами «*Conradus*» та «*Ferdinando*» або «*Paur Thancz*», іспанські – «*Hispanicum*», є також французькі. Особливу цікавість для нас складає гайдуцький танець, який за різними джерелами вважається і польським, і українським. Проте інтонаційна близькість даного конкретного гайдуцького танцю до українського фольклору спонукає до думки, що танець дійсно має українське походження та є західноукраїнським варіантом «гопака».

Ще одним цікавим артефактом музичного життя Речі Посполитої XVI ст. є Гданський манускрипт (зберігається в Гданському державному архіві під шифром Ms. 300 R/Vv. 123 та містить у собі документи, що датуються періодом з 1571 по 1627 рр.). Окрім низки юридичних документів у манускрипті знайдені 42 клавірні п'єси, 40 з яких запи-

сані у двострічній італійській нотації (інтаволатурі), і 2 у вигляді нової німецької табулатури (17 фантазій [14] та 25 транскрипцій вокальних творів). У 1931 р. німецький музикознавець Герман Раушинг висунув гіпотезу, згідно з якою автором музичних творів, записаних у манускрипті є Каюс Шмідтлейн (органіст церкви святої Марії у Гданську), проте сам манускрипт не містить у собі про це ніяких відомостей, окрім ініціалів «PWSP» та числа 1591 на обкладинці (можливо, ініціали власника або переписувача книги та рік, коли документи були зібрані в один фоліант). Композиторська мова фантазій дійсно нашоветує на думку, що всі 17 творів мають спільного автора. Про це свідчать інтонаційна спорідненість, схожість гармонічної логіки та характерний пасаж із низхідних секстакордів, що присутній у кожній з п'єс. Варто зазначити також стилістичну спорідненість цієї музики з італійськими клавірними токатоми (зокрема, токатоми Дж. Фрескобальді). Схожість виявляється у фактурних прийомах, формі та ладо-гармонічних особливостях творів, широкому використанні музичних афектів і риторичних фігур.

Культурний обмін з країнами Західної Європи позитивно впливав на розвиток композиторської та виконавської школи. А відбувався він за рахунок того, що багато музикантів виїжджали на навчання за кордон. Один із них – польський органіст Анджей Нижанковський (1591–1655), навчався у Джироламо Фрескобальді, і три роки працював заступником органіста в костьолі Святої Марії (*Santa Maria sopra la Minerva*) в Римі, а після повернення до Кракова – органістом в домініканському костьолі.

Значний вплив на розвиток клавірної школи здійснила лютнева музика. Один із найвідоміших лютністів Польщі XVI ст. – угорський виконавець і композитор Греф Балінт Бакфарк (1526–1576, з 1549 по 1566 – придворний лютніст Сигізмунда II Августа). Збереглося 10 його фантазій, 7 мадригалів, 8 канцон, 14 мотетів та низка транскрипцій вокальних творів Жоскена Дебре, Якоба Клеменса-не-Папи, Ніколаса Гомберта та Орландо Лассо [11]. Бакфарк записував твори у вигляді італійської лютневої табулатури. Стиль його композиторського письма належить до традиції строгої поліфонії, йому притаманна велика, як для лютневої музики, кількість голосів (4–6) і складність поліфонічних прийомів. Мелодика його творів має яскраво виражену вокальну природу на противагу французького лютневого стилю (*style luthé*, або *style brisé*). За збереженими у дженелах свідченнями, Бакфарк був справжнім віртуозом, і багато з його творів не були надруковані з тої причини, що вони (як і твори його співвітчизника Ференса Ліста) були надто складними у виконанні для інших лютністів.

Результати дослідження і висновки. Підсумовуючи вищесказане, варто зазначити, що клавірне виконавство на території України в XVI–XVII ст. було тісно пов'язане із західноєвропейськими традиціями. У літургічній сфері життя українців побутувала практика басо контінуо (там,

де вона була дозволена каноном), а у світській клавир досить широко використовувався як сольний інструмент. Досить популярною була практика створення транскрипцій вокальних творів, а також суто інструментальних п'єс (фантазій, танців). Відчутним є вплив італійської композиторської школи і не тільки. Спираючись на значну кількість знайдених у польських табулатурах творів західноєвропейських композиторів, можна зробити висновок, що Польща та підконтрольні їй українські землі підтримували тісний культурний контакт із музичною Європою. При дворі та в маєтках заможної шляхти звучала музика італійських, французьких, німецьких композиторів. Ймовірно, її привозили музиканти, що повертались із закордону з навчання. Привозились також інструменти, запрошувались майстри із сусідніх держав, чий досвід переймали музичні цехи. У лоні європейських традицій створювалась власна музика, що була відзначена особливим колоритом українського та польського фольклору.

Перспективи подальших розвідок. Актуальним наразі є пошук нотних артефактів (рукописів, табулатур) безпосередньо на території України а також вивчення та популяризація вже знайдених (автентичне концертне виконання, використання матеріалу в педагогічній практиці). Також є потреба у продовженні роботи над архівними документами XVI–XVII ст. з метою знайдення нових фактів, імен, обставин побутування клавирної музики на території України в зазначений проміжок часу.

Сліпченко Оксана, Мельниченко Ірина. Клавирная музыка на территории Украины в XVI–XVII веках.

А *Исследовано влияние западноевропейской музыкальной культуры на клавирное творчество на территории украинских земель XVI–XVII веков. В контексте исторических и культурных условий раскрыты некоторые аспекты украинского клавирного исполнительства. Проанализированы клавирные произведения из некоторых органных табулатур и выявлены жанровые, а также стилевые черты, характерные для них. Подчеркнута роль клавира в музыкальной жизни украинцев того времени (в церковном, светском и образовательном аспектах). Рассмотрено творчество некоторых польских композиторов.*

Ключевые слова: Табулатура Яна из Люблина; Гданская табулатура; клавир; барокко; Ренессанс

Slipchenko Oksana, Melnychenko Iruna. The Clavier Music in Ukraine of the XVI–XVII Centuries.

S *This paper tells about influence of Western European music culture on the clavier music in Ukraine at XVI–XVII centuries, importance of the clavier in the musical life of Ukrainian people (in clerical, secular and educational aspects). Some aspects of the clavier performance tradition are revealed in the historical and cultural context. Some pieces from the organ tablatures and some stylistic and genre patterns are analyzed. The work of some Polish composers is overviewed.*

Key words: Tablature by Jan z Lublin; Gdansk Tablatures; clavier; baroque; Renaissance

Сліпченко Оксана Сергіївна, концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтва

E-mail: ivm-47@ukr.net

Мельниченко Ірина Володимирівна, концертмейстер кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтва

E-mail: sanyakrotkaya@icloud.com

Список використаних джерел

1. Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиакономом Павлом Алеппским. (По рукописи Моск. гл. арх. М-ва иностр. дел). Вып. 2 : От Днестра до Москвы. Книга VI: Украина и Киев. Москва : О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1897. 202 с.
2. Вишньський І. Вибрані твори. Київ : Дніпро, 1972. 129 с.
3. Выграненко Р. Исторические проблемы развития артикуляции на клавишных инструментах: Эпоха барокко. *Музычная культура Беларусі. Праблемы гісторыі і тэорыі*. Мінск, 1999. С. 117–145.
4. Дилецкий Н. Муסיкийская грамматика / по опублик. и предисл. С. В. Смоленского. Санкт-Петербург : Тип. М. А. Александрова, 1910. 174 с.
5. Історія української доживотної музики : навч. посіб. для муз. вузів / упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1969. 587 с.
6. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха : к реконструкции и интерпретации / С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург : Композитор, 2009. 454 с.
7. Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. Москва, 1979. 467 с.
8. Степаненко М. Клавир в історії музичної культури України XVI–XVIII ст. *Мистецтвознавство України*, 2010. Вип. 11. С. 45–61. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_10
9. Хрестоматія української доживотної музики : навч. посіб. для консерваторій та музичних училищ / упоряд., комент. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Музична Україна, 1970. 461 с.
10. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у конавській культурі : автореф. дис. ... канд. наук : 26.00.01. Київ, 2008. 27 с.
11. Bacfark B. Harmonium musicarum. Krakow : Lazarus Andrea, 1565. 55 p.
12. Brzezińska B. Repertuar polskich tabulatur organowych z pierwszej połowy XVI wieku. Kraków : Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1987. 108 s.
13. Hławiczka K. Ze studiów nad muzyką polskiego Odrodzenia. *Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej*. Vol 3, № 1–2 (8–9). P. 53–71.
14. Music from Gdansk (Danzig) manuscript Ms. 300 R/Vv. 123 (1591) / editor: Pierre Gouin & Marek Michalak. Montréal : Les Éditions Outremontaises, 2015. 54 p.
15. 36 tańców z Tabulatury organowej Jana z Lublina : wydał z rkp. i oprac. A. Chybiński. Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej. zeszyt 20. Kraków, 1948. 52 p.

Дата надходження до редакції авторського оригіналу: 25.03.2019