Тема № 1. Скомороше мистецтво в контексті української інструментально-виконавської практики

В аналізі будь-якої культури представлено, перш за все, її етнічна сутність, належність, яка і є визначальним фактором у подальшій специфіці, особливостях та засобах її функціонування. В основі етносу покладено родове начало, яке зумовлюється: космічно-земними енергіями, геолого-географічними структурами, кліматичними особливостями, що є визначальним фактором у подальшому процесі формування певних етнічних характеристик: рис характеру, ментальності, світогляду, культури матеріальної та духовної. Щодо українського етносу, то його специфіка і особливості функціонування зумовлені численними факторами, домінуючим серед яких є оптимальне географічне розташування. Територія сучасної України, протягом багатьох століть, слугувала шляхом масових міграційних рухів народів Азії до Європи, а відтак населення модифікувалося, асимілюючи в собі тенденції попередніх етнічних верств, що в подальшому дало свої прояви як матеріальному так і духовному прояві[1]. Відтак твердити, що культурні і матеріальні здобутки, включаючи, звісно, і музичне мистецтво України, є автономним, абстрагованим явищем не варто, адже спорідненість племен, а відтак і спільність обрядів (що включав і музичні дійства) є об'єднуючим елементом певних традицій: музичного інструментарію, способів гри, жанрів і т. д.

Київська Русь у X – XI століттях вступає у нову стадію свого розвитку. Взаємовідносини з Візантією стають стимулюючим аспектом потужної консолідації всіх ланок Русі, в тому числі освітньої та музичної системи. Візантійська культура сформувала основні концептуальні засади розвитку нової держави – радикальний відхід від язичницького світогляду спонукав до детермінічно впроваджених тенденцій переймання основ усіх державних систем, в тому числі і музичної[2]. Відтак відбувається розподіл мистецтва на два типи: світський та церковний. Світський напрям є відображенням етосу слов'янських світоглядних концепцій, що сформувалися на ґрунті язичницьких моделей буття з їх синкретичною основою[3]. Прийняття християнства вносить дискретні ознаки щодо синкретизму як основи язичницького світогляду, спонукаючи цим самим до втрати сакральності численних дійств. Проте синкретичні ознаки суспільної організації, притаманні середньовічному періоду й надалі знаходять своє відображення у фольклорних пластах музичної культури Київської Русі. Щодо церковного напряму (хорового співу), то він розвивався в контексті професійного академічного музичного мистецтва України, ґрунтуючись на релігійних канонах християнства з основою хорового співу.

---

[1] История русской музыки : ученик : в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. ; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М. : Музыка, 2009. – С. 18.

[2] Там само. - С. 23.

[3] Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – С. 9.

У результаті асиміляції візантійської культури на Русі, було виокремлено світський вид музикування який сформував стереотипи професійного інструменталізму сучасного вітчизняного виконавства – скомороше мистецтво. Відомості про їх діяльність відображено у працях арабських істориків, мандрівників (Ібн-Гордаде, Ібн-Даста, Аль-Бекрі, Ібн-Фодлан), давньоруських літописах (XI – XII ст.), піснях і билинах, народних переказах, малюнках фрески Софіївського собору в Києві 1037 року[4]. Скоморство, на початкових етапах свого функціонування, мало одиничні прояви – як віддзеркалення візантійської придворної культури з її акторами-мімами. В результаті потужної трансформації і асиміляції відбувається формування нової моделі інструментальної культури, яка ототожнила в собі слов'янські язичницькі та візантійські мистецькі надбання. Такі нові виміри функціонування скоморохів визначили їх як елемент язичницької культури, які категорично заборонялася релігійними канонами християнства. Нова для Київської Русі[5] релігійна основа – християнство, визнавала щодо власних релігійних уподобань світське мистецтво у лиці народних боянів з відповідним інструментарієм[6]. Негативні тенденції породила, так звана «сміхова» культура, яка ототожнювала в собі діяльність скоморохів, являючи собою певне викривлення існуючих соціальних стандартів, де відбувалося осміювання ідеологічних концепцій, і релігійних в тому числі. Як форма протистояння різним утискам та неправомірним нормам існуючого суспільного устрою, скоморство було визнано як бісівський елемент, що не є допустимим канонами християнства.

Етимологія назви «Скоморох» має декілька тлумачень. Серед основних назвемо такі:

– Скоморохи – назва мандрівних акторів (співаки, музиканти, танцюристи, акробати, дресирувальники диких звірів) у Давній Русі[7].

– Скоморохи – середньовічні музиканти, актори-лицедії, перші представники світського професійного мистецтва на Русі, репрезентанти своєрідної міжнародної родини, до якої входили міми, шпільмани, гістріони, ваганти, жонглери, гоети та ін.[8].

Дослідниця Л. Рапацька зазначає, що поняття скоморох походить від арабського "maskara", що означає – сміх, насміювання, глумота, а в мовній традиції Київської Русі закріпилося як «маскарас», «скоморос», «скоморох»[9].

---

[4] История русской музыки : ученик : в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. ; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М. : Музыка, 2009. – С. 34.

[5] Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – С. 14.

[6] У період Київської Русі існував розподіл музичного інструментарію на високий (гуслі – як елемент епічного музикування, труби як символ військових походів русичів) та низький – сопелі, ріжкі, які є віддзеркаленням язичницьких тенденцій [4, с. 36].

[7] Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – С. 144.

[8] Соломонова О. Нариси з історії російської музики : навч. посібник для студ. вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв / Ольга Соломонова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 6.

[9] Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – 384 с. : ноты.

Н. Я. Марр твердить, що в основі слова “scomorsos”, покладено визначення: бродячий музикант, танцюрист, комедіант. Звідси простежується спільність у визначенні скоморохів у численних європейських мовах: італійське «скарамуччa» (“scaramuccia”) та французське «скарамуш». Дослідження Н. Марра підтверджує гіпотезу про виникнення скоморохів на основі професіоналізації учасників язичних релігійних обрядів древніх слов’ян, в основі яких було покладено синкретичне мистецтво.

В результаті закріплення скоморошого мистецтва в практиці міжнаціонального виконавства, було утворено чисельні синонімічні комбінацій даної назви. Відтак у Білорусії скоморох є відображенням народного музиканта, у Західній Європі дана назва використовується для означення циркового або придворного блазня і потішника, билинно-гусельна традиція Київської Русі при спробах утвердження її на новгородській землі Росії трансформувалась в усно-оповідну чи співацьку без супроводу інструмента.

У кінці XVI століття мистецтво скоморохів долучилося до церковно-шкільного та лялькових театру, балаганів.

Серед інструментарію, характерного для цього період виділимо наступні:

– X–XШ століття – гуслі, гудок, сопілі (сопелі), труби, бубни, тумпани, дудки і ріжки;

– XV–XVII століття – до традиційно існуючих додаються скрипелі й орган[10].

Як форма колективного музикування із засадами професійного інструментального виконавства, скомороша традиція зайняла чільне місце в системі світського інструменталізму України. З XVI століття, виокремлюючись у потужний напрям, скоморохи стали основою утворення ремісничих музичних цехів – фундаменту професійного інструментального виконавства. Їх об’єднання складали від 60–70 і до 100 осіб, на чолі яких стояли археміми[11]. З XVI століття, скоморохи, як і більшість ремісників, оселялися цілими поселеннями (скажімо на Новгородських землях їх було 29). Як результат активної діяльності даного виду музикування в традиції українського мистецтва, збереглися назви адміністративних одиниць України, зокрема: «Скоморохи», «Скоморошки», «Скомороше», «Нові Скоморохи»[12]. У Луцьку, Клевані, Володимирові з скоморохів, як і з ремісників брали податки, що мала назву «мзда», «гудочна плата».

Діяльність скоморохів та їх репертуар залежав, насамперед, від суспільних запитів. Відомо, що при дворі князів: Святополка, Святослава Ярославовича, Изяслава Мстиславовича, Всеволода Мстиславовича,

---

[10] Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

[11] Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – С. 15.

[12] Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В. Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.

Володимира Святославовича були придворні скомороші колективи[13]. Офіційно, з 1571 року набирали «веселих людей» для державної потіхи, а в XVII столітті, трупа скоморохів існувала при «Потішній палаті» у Москві у царя Михайла Федоровича. У літописах XV століття зазначається про участь скоморохів у весільних та поминальних обрядах, русальних дійствах і т. д.[14]. А. С. Фамінцин визначав епоху до середини XVII ст. як епоху скоморохів[15].

З середини XVII століття (указ царя Олексія Михайловича про заборону діяльності скоморошого мистецтва), у практиці колективного музикування українців зникає таке явище як скомороше мистецтво, віддаючи привілеї іншим мистецьким формам, серед яких традиційне музикування троїстих музик, ансамблів й оркестрових колективів західноєвропейського складу[16].

Отже, аналізуючи скомороше мистецтво дослідниця О. Соломонова виділяє такі його головні функціональні ознаки:

– Синкретизм діяльності: скоморохи-музиканти (співаки, виконавці на різних музичних інструментах), актори комічного амплуа, танцюристи, акробати, фокусники, жонглери, кукольники, дресирувальники, автори-імпровізатори.

– Виконавський синкретизм[17] як нерозривна, первинна єдність слова, музики, моторно-пластичного і драматичного компонентів; звідси – виконавська манера скоморохів, відзначена імпровізаційністю, співом у синтезі з декламацією, особливою енергетикою звучання, акторським вмінням відтворювати різні звукові комплекси.

– Професіоналізм, що припускає високий рівень майстерності і одержання фінансової оплати за роботу.

– Переважно сміховий характер мистецтва (що породжує специфічну установку на комізм з характерними для неї образами: лайкою, бійками).

– Скомороше мистецтво – є зразком професіоналізму усної традиції, не було замкненим у своєму середовищі. Виконувало посередницьку та обмінну функцію, інтегруючи в собі впливи чисельних жанрових зразків, що побутували в системі українського мистецтва.

Скомороший репертуар представлений полі-жанровою площиною, домінуючою ланкою якої є скоморошина – синкретичний жанр усно-професійної давньоруської традиції, художньо-естетична та інтонаційна унікальність якого обумовлені установкою на комізм, функціональною специфікою (від розважальності до соціального викриття); агітаційно-

---

[13] История русской музыки : ученик : в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. ; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М. : Музыка, 2009. – С. 33.

[14] Там само. – С. 34.

[15] Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб., 1995. – 535 с.

[16] Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – С. 17.

[17] Виконавський синкретизм – представлений універсалізмом діяльності (необхідність співати, кривляти різні голоси, стрибати, танцювати). Вокальне інтонування скомороха не можна назвати співом, це мелодизована декламація. Скоморох причитує свою небилицю, порушуючи мелодію, по-акторськи виділяючи важливі слова, жестикулюючи. Орієнтація на велику аудиторію під відкритим небом породжували певний тон висловлення – інтенсивний, відкрито-емоційний, динамічний. Неймовірно швидкий темп впливав на виконавську манеру як співаків, так і музикантів виконавців [7, с. 14–15].

демократичним характером мистецтва; пісенно-мовною, театралізованою манерою виконання. Відтак скомороший репертуар поділявся на дві функціональні ланки:

– оригінальний скомороший репертуар[18];

– репертуар, що являв собою комплекс існуючого музичного матеріалу, визначеного його географічним та соціально-побутовим аспектом (билини, історичні пісні, духовні і танцювальні вірші, гімни і голосіння, ліричні і соціально-побутові твори).

В основі діяльності скоморохів покладено соціальну функцію – розвеселити суспільні маси, виявити негативні сторони життя, піддаючи їх публічному осміюванню. «Сміховий модус мислення» – характерний тип художнього освоєння дійсності під знаком комічного, що проявляється в гумористичному, сатиричному, саркастичному та гротескному погляді на світ.

Жанровий зміст скоморошин, її образний світ – нестримні веселощі, глум, емоційна відкритість, соціальна загостреність.

Манера виконання – творча, розкута, імпровізаційна.

Головна ознака скоморишини – її синкретична природа. При цьому спів, будучи одним з елементів комплексного дійства, існує у нерозривній єдності з усіма компонентами ігрища (словом, танцем, інструментальним супроводом, театралізованим показом).

Виконавська манера – проявляється у виконавському синкретизмі (єдність слова, музики, моторно-пластичного і театрально-драматичного компонентів)[19].

Відтак зазначимо, що мистецький напрям, представлений до огляду, займає достатньо вагому роль у становленні та визначенні пріоритетів розвитку українського інструментального виконавства. Маючи в своїй структуро-творчій основі, передусім, емпіричні ознаки (оскільки функціонування заявлених виконавських форм представлені здебільшого в літописній літературі) даний напрям фокусує увагу на домінуванні таких позицій як формування перших професійно-організованих виконавських форм, укріплення мистецьких традицій та синтезування численних мистецьких тенденцій в єдиний культуро творчий комплекс українського колективного музикування.

Ключові слова: скоморох, скоморошина, синкретичне дійство.

Запитання

1. Дати аналіз такому явищу як «скоморохи» у контексті світського та релігійного світогляду українців.

---

[18] Оригінальний скомороший репертуар поділявся на первинні скоморошини (ті, в яких скоморохи проявляли себе як незалежні автори) та вторинні – пародійні опуси, музична мова яких втілювала в собі елементи різних жанрово стилістичних площин культури [7, С. 8–9].

[19] Соломонова О. Нариси з історії російської музики : навч. посібник для студ. вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв / Ольга Соломонова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – С. 13-14.

2. Зробити класифікацію форм музикування та інструментарію скомороших колективів.

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – 256 с. : іл.
2. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. – М.: Знак, 2006. – 472 с.
3. Зинькевич Е. Смеховая парадигма украинской музыки / Елена Зинькевич // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры : сб. ст. – Нижний Новгород, 2001. – С. 270–283.
4. История русской музыки : ученик : в 3 вып. – Вып. 1 / Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. ; ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М. : Музыка, 2009. – 560 с. : нот.
5. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В. Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.
6. Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до «серебряного века» : учеб. для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2011. – 384 с. : ноты.
7. Соломонова О. Нариси з історії російської музики : навч. посібник для студ. вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв / Ольга Соломонова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 108 с.
8. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб., 1995. – 535 с.
9. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

2.2. Традиційні мистецькі форми як прояв самобутності українців

Традиційна форма музичного мистецтва є генотипом українського інструменталізму. Будучи архетипом національної самобутності, традиційне музикування проходить окремою сторінкою в площині музикознавчих досліджень, оскільки його функціонування формує модель національної музичної культури з її своєрідним, індивідуально-оригінальним буттям.

Традиційна музика – народна художня традиція, що виникає й існує передусім з потреби задоволення практично утилітарних, комунікативних, ритуальних та духовних запитів людей і передається один одному (з покоління в покоління) у безпосередньому контакті[20]. В основі традиційного мистецтва покладено дотримання звичаєвої традиції певного етносу. Звідси, **звичай** – один з найістотніших елементів традиції, втілений у стійких

[20]Філософія. Словник-довідник : навчальний посібник / за ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця ; редкол.: І. Ф. Недольний, В. А. Бітаєв, І. В. Кузнєцова, В. Ф. Баранівський, В. В. Пархоменко, Г. Б. Черушева. – 3-є вид., доп., випр. і перероб. – К. : НАКККіМ, 2011. – С. 396.

загальновизнаних стереотипах поведінки та діяльності людей, спосіб орієнтації на певні реальні чи бажані моделі співжиття та життєдіяльності соціальних суб'єктів (спільнот, індивідів), найважливіші компоненти соціальних норм. Звичай є засобом регулювання соціальних відносин та охоплює усі сфери життєдіяльності суспільства[21].

Основою традиційного виконавства України є аудіальність (усна форма передачі інформації) з безпосереднім контактом виконавця та реципієнта, тоді як в академічних виконавських формах, реалізація музичного матеріалу здійснюється більшою мірою через посередника (композитора, виконавця)[22]. Характерною ознакою традиційного музичного мистецтва є його колективна форма творення. М. Хай зазначає, що в основі традиційного музичного матеріалу (від зародження і до його кінцевого результату – реалізації), колективне начало домінує над індивідуальним, оскільки в основі первинної суспільної організації було покладено принцип колективізму. Відтак виокремлюючи музичний матеріал з генетично сформованої площини у авторську, відбувається його інтерпретація, що призводить до перманентного переосмислення автентичності, як мистецької категорії.

Головною формою традиційного колективного музикування в Україні є мистецтво малих ансамблево-інструментальних форм – троїстих музик. Етимологія назви має декілька своїх виражень. У сучасному енциклопедичному словнику зазначено, що троїсті музики – український музичний народний інструментальний ансамбль[23]. У зв'язку із закріпленням даного виду ансамблевого виконавства у практиці по всій території України утворилося ряд синонімічних комбінацій даної назви. Відтак троїсті музики – це ототожнене поняття, яке синтезує в собі всі похідні форми даних ансамблів, зокрема: «веселі», «веселі люди», «музика», «веселики», «капеля», «бурса», «базар», «гудаки», «гусляші» та ін.[24].

Серед версій, щодо назви даного колективу, існує декілька. Відтак, назва походить:

– від кількісного складу колективу;

– від функціонального розподілу музикантів (мелодія, гармонічний і ритмічний супровід).

Кожний з представлених класифікаційних критеріїв має власне місце існування, але зупинимося більш детально на кожному з них. Як свідчить практика функціонування даного виду музикування, кількісний склад колективу мав такі напрямки:

– Сольна – використовується здебільшого в практиці обслуговування рекреативних дійств одним інструменталістом – скрипалем, бандуристом,

---

[21] Там само. – С. 145.

[22] Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 145.

[23] Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – С. 189.

[24] Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 176.

лірником, цимбалістом, що пов'язувалося із платіжною спроможністю замовника.

– Дуетна – ансамблі зі скрипкою (скрипка - бас; скрипка - бубон).

– Терцетна – характерним є функціональна градація виконавців: скрипка прима, скрипка-секунда, скрипка бас[25].

– Подвоєна – дублювання партії виконавця аналогічним інструментом (дві скрипки, двоє цимбал і бубон).

– Варіативна – до цієї форми належать троїсті ансамблі розширеного складу, які утворюються від поєднання двох (або більше) колективів у єдину виконавську форму.

З XVI століття ансамбль троїстих музик, окрім традиційно-визначених форм музикування, активно залучається до театральної практики проведення Вертепу.

Починаючи з другої половини XIX століття відбувається потужна трансформація даного виду колективного музикування. Причиною цього стало виокремлення в площині інструментального мистецтва, насамперед, ансамблів західноєвропейського типу та створення еклектичних форм колективного музикування із залученням різного інструментарію. Відтак такі форми ансамблевого виконавства, як троїсті музики зберегли свою первинну сутність (як елемент традиційної форми колективного музикування) більшою мірою в локальних вимірах української практики інструментальної творчості (переважно на території Західної України). Та все ж мистецтво троїстих музик сформувало стандарти сучасного народно-інструментального виконавства, у вигляді непохитного стереотипу традиційного ансамблевого мистецтва українців.

В контексті аналітико-раціонального вивчення практики традиційного виконавства українців слід розглянути таке явище як фольклор та похідну його форму – фольклоризм. Враховуючи сучасний погляд на основи поняттєвого апарату, комплекси синонімічних комбінацій, формується певна термінологічна невпорядкованість, що, інколи, диференціює єдину поняттєву систему на окремі, етимологічно-розбіжні поняття. Відтак, досліджуючи основи традиційного музикування українців, обов'язковим є вивчення комплексу наукових напрямів, серед яких домінуючим є фольклор.

Фольклор – первісно успадкований від предків добуток знань та вмінь, зафіксований як у словесних приписах, так і закодований у звичаях та обрядах[26]. В результаті соціальної адаптації та численних трансформуючих факторів утворилася похідна форма фольклору – фольклоризм.

---

[25] Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 176.

[26] Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – С.209.

Фольклоризм – форма вторинної роботи з автентичними зразками фольклорного матеріалу, його реконструкція, інтерпретація та реалізація засобами аматорського й академічного мистецтва[27].

Фольклорне музикування є відображеннями доцентрових функцій музичного мистецтва, ознаками якого є: недоторканість, або повільний процес реконструювання музичного інструментарію, обмеженість у впровадженні нових прийомів гри, виконавського стилю, з орієнтацією, переважно на традиційність, повільне впровадження нового репертуару зі збереженням переважної уваги до історичного пісенного та танцювального матеріалу, відсутність розмаїття форм і жанрової складової[28].

Види фольклоризму:

Композиторський – відображення композитором автентизму звучання за допомогою сучасних засобів музичної виразності[29].

Науково-виконавський – передбачає виконання музичного матеріалу у формі оригіналу, з метою його вивчення та популяризації[30].

Оскільки традиційно-автентичне виконавство є специфічним мистецьким напрямом, широке використання його у раціонально-невмотивованих умовах породжує процес девальвації етнокультури. Традиційне виконавство потребує окремих, спеціальних умов для музикування, у яких збереглися б його специфічні компоненти, а сучасні концертні зали, змінюють природну первинність та особливість автентичних виконавських форм. Таке мистецтво розглядається як загальний стандарт виконання, при якому особливості регіональних стилів (декламація, спів й костюм), простежується з тенденцією до руйнації його іманентних ознак: особливість інтонування, імпровізаційність, варіантність співу та ін.

Відтак виникає таке поняття як репродуктивне виконавство – відтворення первинного музичного матеріалу науково-експериментальними фольклорними ансамблями, які функціонують в умовах, що не відповідають вимогам традиційного мистецтва. Відбувається масове використання автентичного виконавства засобами, що склалися в академічному та самодіяльному інструментальному мистецтві. Виконавські традиції піддано численним трансформаціям зі сторони інструментальних колективів, які використовують на практиці лише окремі елементи даної музичної тканини, формуючи вже інтерпретований виконавський формат.

Отже, в розрізі аналітичних висновків, можна переконливо стверджувати, що досліджуючи пріоритети розвитку будь-якої етнічної групи, важливою складовою даної структурної організації є, насамперед, її духовна спадщина, виражена доробком синкретичних та похідних від неї форм. Плинність сьогодення вносить свої корективи щодо сприймання та

---

[27] Хай Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С.16.

[28] Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку / Давидов М. А. // Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ. 2 грудня 2005 р. – К., 2005. – С. 4–5.

[29] Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – С. 17.

[30] Там само.

розуміння поняття традиційності як такої, та все ж дане означення є акумулюючим сегментом у розбудові всіх похідних від неї виконавських форм.

Ключові слова: традиційні музичні виконавські форми, троїсті музики, фольклор, фольклоризм.

Запитання

1. Що включає в себе поняття «Традиційне виконавство»?
2. Визначити позитивні і негативні тенденції фольклоризму
3. Що є основною складовою традиційного виконавства?

Література

1. Безклубенко С. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : у 2 т. – Т. 2 : М – Я / Сергій Безклубенко. – К. : Ін-т культурології НАМ України, 2010. – 256 с. : іл.

2. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку / Давидов М. А. // Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції. Київ. 2 грудня 2005 р. – К., 2005. – С. 4–14.

3. Філософія. Словник-довідник : навчальний посібник / за ред. І. Ф. Надольного, І. І. Пилипенка, В. Г. Чернеця ; редкол.: І. Ф. Недольний, В. А. Бітаєв, І. В. Кузнєцова, В. Ф. Баранівський, В. В. Пархоменко, Г. Б. Черушева. – 3-є вид., доп., випр. і перероб. – К. : НАКККіМ, 2011. – 480 с.

4. Хай М. Музично-інструментальна культура українців / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 543 с.

3. Освітні засади камерно-інструментального та оркестрового виконавства України

Генезисна основа камерно-інструментальних та оркестрових виконавських форм українського мистецтва є відображенням значного шляху становлення, розвитку за закріплення в площині світового визнання. Наративні ж матеріали вітчизняного музикознавства відтворюють фактографічну сітку, де превалюють, насамперед, автентичні, синкретично обумовлені виконавські моделі з акцентом на мистецький емпіризм. Перехід на новий щабель мистецького розвитку українського мистецтва передбачає формування потужної освітньо-методичної системи, відображеної діяльністю навчальних закладів. Саме реорганізація освітньої системи, і музичної в тому числі, стала основою формування потужних виконавсько-мистецьких шкіл української культури, що втілені у функціонуванні середніх та вищих навчальних закладів.

3.1. Освітні осередки в аспекті становлення музично-інструментального виконавства України

Аналізуючи оркестрове виконавство, як форму професійно-академічного мистецтва, обов'язковим є врахування освітньої ланки в процесі його становлення, закріплення та популяризації в контексті загальнонаціонального вітчизняного мистецтва. Апелюючи до освітньої основи інструментального мистецтва, відтворимо певний ланцюг, що сформував стереотипи розвитку даного напряму, а саме: функціонування музичних цехів, Глухівська музична школа (підготовка бандуристів та малих ансамблево-виконавських форм), музичні заклади при поміщицьких маєтках, діяльність Києво-Могилянської академії, державні навчальні заклади, функціонування ІРМТ, відкриття середніх та вищих навчальних мистецьких закладів на державному рівні з дотриманням навчально-освітньої програми.

Кожний з перерахованих вище аспектів відображає собою базові положення щодо становлення та розвитку музично-освітньої системи України. Детальне розкриття даної проблематики вимагає окремо взятого дослідження, тому ми зупинимося виключно на фактологічних моментах освітнього аспекту українського ансамблево-інструментального музикування.

Отже, відтворимо певну хронологічну почерговість з акцентом на головні структуро творчі фактори формування освітньої системи в контексті інструментально-ансамблевого та оркестрового мистецтва України.

Формування і функціонування музичних цехових об'єднань у площині вітчизняного культурно-мистецького простору, які стали причиною перманентного переосмислення такого поняття як професійне мистецтво в практиці інструментального виконавства. Генезисна основа даного аспекту відтворює наступну хронологічну послідовність:

– 1652 рік – Музичний цех у м. Корсуні;

– 1578 рік – Музичний цех у Кам'янці-Подільському;

– 1580 рік – Музичний цех у Львові;

– з XVII ст. – Музичні цехи у Острозі, Ніжині, Києві, Золотоноші і т. д.;

– 1736 рік – А. Полуботок організовує в Михайлівці оркестрову капелу, відкриваючи в історії інструментального мистецтва України новий період – період маєткової культури з формуванням професійної освітньої системи з акцентом на тенденції західноєвропейського мистецтва;

– 1723 рік видання посібника «Граматика музикальна» М. Дилецького. Відбувається процес професіоналізації та академізації інструментального жанру. «Граматика музикальна» М. Дилецького 1723 року є першим зразком академічного посібника, де звертається увага до проблеми інструментального виконавства в українському мистецтві;

– 1737 рік – граф П. О. Румянцев засновує Глухівську музичну школу, де закладалися основи професійно-академічного інструментального мистецтва (М. Березовський, Д. Бортнянський) та академічних форм колективного бандурного виконавства (як інструментальні так і вокально-інструментальні).

Розглядаючи проблему професіоналізації та академізації музичного мистецтва, слід віддати належне важливому освітньо-мистецькому осередку не тільки України а й Європи – Києво-Могилянській академії. Цей заклад став центром не тільки наукових досягнень, а й заклав основи потужного алгоритму вітчизняної естетичної цінності, формуючи перманентно-переосмислену модель професійно-академічного сольного та ансамблевого виконавства України.

На початку XIX століття митрополит Гавриїл II затверджує положення, що дозволяє викладання інструментальної музики у освітній програмі навчального закладу. Такі інноваційні зміни стимулювали організацію інструментального колективу, на посаду капельмейстера якого у 1802 році було запрошено Савелія Цесарського. Курс інструментального виконавства набрав мистецько-освітньої ваги, оскільки проходив стабільно кілька разів на тиждень, про що свідчить складена інструкція академії від 1803 року[1]. При академії був створений оркестровий колектив, який складався майже зі 100 виконавців. Згодом з членів «музичного братства» було організовано міський оркестр, а з часом і музичну школу при ньому.

Інноваційні зміни освітньої системи XIX століття в аспекті інструментального мистецтва відповідають періоду активного становлення світських навчальних закладів. Така соціокультурна ситуація сформувала певну контурну мапу, на якій чітко відображено реформаторські кроки у напрямку інтеграції та консолідації вітчизняної музичної системи з пріоритетами подальшого закріплення в площині не тільки вітчизняного простору а й світового.

Така постановка питання пов’язана зі створенням низки вищих навчальних закладів України, зокрема; Віленського університету (1578) і відкриттям при ньому 1819 року семінарії де готували органістів; 1805 р. –

---

[1] Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – № 6. – 1971. – С. 243.

Харківського університету, статутом якого було передбачено підготовка виконавців для оркестрових колективів; 1834 р. – університет Св. Володимира у Києві з діяльністю якого пов'язані такі видатні імена української музичної культури як М. Максимович, М. Костомаров, О. Маркович[2]. Окрім вищих навчальних закладів освітня площина української культури представлена функціонуванням не менш важливих осередків по підготовці музичних діячів, а саме: функціонуванням гімназій, ліцеїв та приватних пансіонів. Кожний з представлених до огляду освітніх напрямків є відображенням системного підходу щодо становлення, розвитку та популяризації музичної освіти в практиці вітчизняної культурно-освітньої структури.

Переломним етапом у становленні, розвитку, професіоналізації та академізації українського музичного мистецтва стала друга половина XIX століття, коли було зроблено потужні кроки у реформаторській справі музично-освітньої системи Росії, а відтак і України. З метою консолідації музичної освіти Росії[3] та підтримки всіх напрямів музичного мистецтва: виконавців, композиторів та викладачів, у Петербурзі за ініціативою А. Рубінштейтна 1859 року було організовано – Російське музичне товариство (з 1873 року Імператорське). Головним завданням ІРМТ було проведення мистецької реформи, яка передбачала відхід від анахронічних тенденцій музично-освітньої програми XIX століття та впровадження нових нормативних аспектів щодо академізації музичної системи Росії. Акцент діяльності об'єднання було зроблено на:

– упровадженні в площину російської культури нових базисних концепцій музичної освіти, які базувалися б на традиціях європейських стандартів музичної системи, в першу чергу фахових предметів, таких як: спеціальність, сольфеджіо, гармонія, поліфонія, теорія музики;

– фундації комплексної музичної освіти у губерніальних центрах імперії, що зміцнювало стандарти академізації музичного мистецтва регіонального масштабу;

– консолідації у провінційних культурних центрах музичного життя за рахунок залучення до концертних програм видатних діячів різних мистецьких напрямів (інструменталістів, вокалістів, диригентів);

– стимулюванні композиторської діяльності вітчизняних майстрів[4].

Відділення ІРМТ, згідно з його правовими нормами, мали право на відкриття музично-навчальних закладів трьох типів:

---

[2] Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині XIX століття / К. І. Шамаєва. – К., 1996. – С. 54-56.

[3] Згідно з адміністративним поділом XIX століття, значна частина України входила до складу Російської імперії.

[4] Васюта О. П. Передумови відкриття Чернігівських Музичних класів Імператорського Російського музичного товариства / Васюта О. П. // Художньо-освітній простір в контексті новітньої історії : мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К. : Вид-й дім Дмитра Бураго, 2007. – С. 168-169.

– музичні класи – форма музичної освіти, в основі якої покладено вивчення виключно музичних дисциплін. Після закінчення музичних класів випускнику видавалося свідоцтво, яке не надавало жодних особливих прав;

– музичні училища – форма музичної освіти, в основі якої покладено обґрунтовану освітню програму. Окрім спеціальних музичних предметів, статутом закладу передбачалися загальноосвітні класи об'ємом 4-х класів гімназії. Після закінчення училища видавався атестат з правом займатися виконавською та викладацькою діяльністю;

– консерваторії – заклади, що надавали завершену вищу музичну освіту, після закінчення яких випускник отримував атестат або диплом «Вільного Художника»[5].

До створення та діяльності даного об'єднання в Росії долучилася когорта видатних постатей музичної культури XIX століття, серед яких: брати Антон та Микола Рубінштейни, М. Римський-Корсаков, О. Бородін, Г. фон Бюлов, П. Чайковський, С. Танєєв, С.Рахманінов і ін. В Україні відділення РМТ було відкрито 25 листопада 1863 року в Києві на чолі з П. Селецьким, М. Рігельманом, Р. Пфенінгом[6]. Серед основних завдань даного відділу РМТ стало відкриття в Україні російської опери. Відтак 27 жовтня 1867 року розпочато діяльність російської опери в Києві постановкою опери О. Верстовського «Аскольдова могила»[7]. Підготовка кадрів для потреб театру стимулювали до організації системи освітніх закладів з професійним академічним спрямуванням. Відтак 1868 року в Києві було організовано першу в Україні музичну школу при Київському ІРМТ, діяльність якої визначила подальші пріоритети у вигляді потужних кроків професіоналізації та академізації музичного мистецтва України. Вже з 1890 років відкривається низка музично-освітніх закладів по всій Україні, що вказує на підвищення загального рівня та консолідацію музично-освітньої вітчизняної системи (відділення ІРМТ 1871 р. – у Харкові, 1884 р. – у Одесі та ін.). Таким чином, ІРМТ, як концептуально-домінуюча ланка професійної академічної музично-освітньої системи, сформувала потужні стандарти українського мистецтва. Своєю діяльністю дане об'єднання сприяло закріпленню вітчизняного виконавства в площині загальноєвропейського мистецтва, формуючи модель академічно-професійної школи вітчизняного мистецтва. Саме ІРМТ, в усіх його проявах, дало поштовх у напрямку інтеграції та консолідації українського інструменталізму, виокремивши три основні види музичного мистецтва: традиційне, аматорське та академічне.

Вирішальним кроком у становленні академічного напрямку музичного мистецтва України стало відкриття 1904 року музично-драматичної школи в

---

[5] Васюта О. П. Передумови відкриття Чернігівських Музичних класів Імператорського Російського музичного товариства / Васюта О. П. // Художньо-освітній простір в контексті новітньої історії : мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К. : Вид-й дім Дмитра Бураго, 2007. – С. 168-169.

[6] Кузьмін М. І. Українська школа музичної майстерності / М. І. Кузьмін. – Вид. 2. – К., 2007. – С. 8.

[7] Там само.

Києві М. Лисенком та у листопаді 1913 року – Київської консерваторії[8]. Саме консерваторія сформувала ціннісно-орієнтаційну концепцію розвитку камерно-інструментального та оркестрового мистецтва в Україні. Відтак із заснування оркестрового факультету (кафедри струнних, духових та ударних і народних інструментів) та відкриттям низки музичних дисциплін (інструментовка, диригування, читка партитур і т. д.) сформовано повноцінний професійно-академічний напрям камерно-інструментального та оркестрового вітчизняного мистецтва. Із діяльністю оркестрового факультету консерваторії пов'язана історія створення численних мистецьких колективів які сформували новітню сторінку вітчизняного колективного музикування.

Ключові слова: музично-освітня система, ІРМТ, традиційне, аматорське та академічне інструментальне виконавство.

Запитання

1. Дати характеристику основним освітнім структурам у контексті формування професійного інструментального виконавства України.
2. Яку роль відіграло ІРМТ у становленні професійного музичного мистецтва України?

Література

3. Академія Музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лащенко та ін. – К. : Муз. Україна, 2004. – 560 с.
4. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.
5. Васюта О. П. Передумови відкриття Чернігівських Музичних класів Імператорського Російського музичного товариства / Васюта О. П. // Художньо-освітній простір в контексті новітньої історії : мат-ли Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22–23 листопада 2007 р. – К. : Вид-й дім Дмитра Бураго, 2007. – С. 167–171.
6. Кузьмін М. І. Українська школа музичної майстерності / М. І. Кузьмін. – Вид. 2. – К., 2007. – 60 с.
7. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.
8. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – № 6. – 1971. – С. 239–245.
9. Фільц Б. Музичні цехи на Україні XVI – XIX ст. / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – №17. – 1982. – С. 33–43.

[8] Академія Музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського / авт.-упоряд.: А. П. Лащенко та ін. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 8.

10. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – №5. – С. 22–29.

11. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині XIX століття / К. І. Шамаєва. – К., 1996. – 110 с.

Тема № 3. Музичні об'єднання як аспект професійного музикування України

Апелюючи до основних структуротворчих факторів становлення професійного музичного мистецтва України, та закріплення його в площині світових культурних надбань, слід виділити ряд вагомих чинників, які стали основою потужних культурно-мистецьких змін. Серед низки чинників, які безпосередньо чи то опосередковано впливали на адаптацію музичного виконавства до умов української традиції, слід виділити діяльність різних за формою організації та функціонування товариств, об'єднань, організацій та спілок. Увагу даного дослідження сконцентровано на діяльності музичних цехів, бандурницьких та старцівських об'єднаннях.

Важливим етапом у формуванні професійного академічного та традиційного музичного мистецтва є період XVII століття, коли в площині української культури з'являється нова форма освітньої музичної системи – музичні цехи та братства[1]. В практиці сучасного музикознавства існує безліч думок і наукових обґрунтувань щодо кожного з даних напрямів, але значення і місце їх у розбудові ансамблевого виконавства не викликає сумнівів.

Музичні цехи

Становлення даного напряму в системі музичного виконавства пов'язане з суспільним вимогами, зміною соціально-нормативних стандартів та розвитком міст в Україні. З метою консолідації всієї державної політики країни було зроблено акцент на розвитку торгівлі в містах з виокремленням приватних ремісничих майстерень у повноцінні цехи, що давало можливість утворенню мануфактур у різних площинах, в тому числі й музичній. Назва «цех» означає «знак», оскільки кожна група ремісників мала свій знак-емблему. Першим, офіційно створеним об'єднанням музикантів на Україні був музичний цех на Задніпров'ї (у Чигирині), очолюваний цехмістром Грицьком Ілляшенком-Макушенком, підтвердженням чого є «Універсал музикам на Задніпров'ї», виданий Б.Хмельницьким у 1652 році[2]. У період активного введення магдебурзького права в містах, музичні цехи з'являються у: Камянці-Подільському, Львові, на Волині, Києві, Полтаві, Прилуках, Стародубі, Ніжині, Чернігові, Харкові, Золотоноші, Корсуні. Створення при містах музичних цехів дало поштовх для консолідації всієї музичної системи України.

Музичний цех став осередком зародження ансамблевих виконавських форм, головною метою якого було піднесення інструментального виконавства на новий мистецьких рівень зі збереженням традиційного аудіального методу навчання[3] та забезпечення фінансами учасників даного

---

[1] Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

[2] Документи Богдана Хмельницького / упоряд.: І. Крип'якевич, І.Б утич. – К. : Вид-во АН УРСР. – 1961. – С. 272.

[3] Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – С. 22.

об'єднання. Характерною особливістю діяльності цеху, була розгалужена система навчання на музичних інструментах. Відтак учень засвоював виконавську техніку на різних інструментах, що давало можливість залучення його до різних форм колективного музикування та розширення уявлень щодо специфіки як традиційного так і європейського інструментарію. Саме в їх середовищі зароджувалися й розвивалися різні форми та види інструментального виконавства – сольного, яка включала в себе гру на бандурі, лірі, скрипці, сопілці, та ансамблевого, який синтезував у собі європейський та традиційний український інструментарій[4].

Характерною особливістю функціонування такого осередку було дотримання основ християнства (в даному випадку розглядаються музичні цехи православного віросповідання), що формувало ідеологічні погляди об'єднання, його принцип навчання та функціонування. Як повноцінна установа, що була підвладна міській адміністрації, музичний цех передбачав наявність чіткої системи самоврядування – створення статуту організації, що видавався міським магістратом, де чітко прописувалися права і обов'язки кожного з членів музичного цеху. В статуті основна увага зосереджувалася на захисті професійних інтересів членів цеху. У статуті Київського музичного цеху зазначалося:

– головний цехмайстер обирається з-поміж членів цеху за спільним погодженням всіх його учасників;

– музиканти повинні чітко дотримуватися форми оплати за свою діяльність, що встановлена статутом цеху;

– категорично забороняється особам, що не входять до складу цеху, займатися професійною діяльністю на території, яка визначена магістратом для функціонування відповідного об'єднання;

– у разі перешкоди одним музикантом іншому у обслуговуванні певного заходу, винуватець особисто обслуговує дійство, віддаючи гроші братству;

– при вступі музиканта до цеху, обов'язковою є сплата відповідного внеску;

– при потребі всі учасники об'єднання збираються на зібрання;

– кожної п'ятниці всі вносять до братської каси добровільне пожертвування на службу в церкві[5].

Відтак, цехові майстри мусили обов'язково відвідувати богослужіння, брати участь у релігійних церемоніях. За порушення встановлених норм (пропуски, запізнення і ін.) до них застосовувалися різні форми покарання (від обговорення на цехових зібраннях до ув'язнення).

До складу цеху входили:

– цехмайстер або старший брат, що обирався з-поміж членів-братчиків;

---

[4] Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.

[5] Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 26.

– ключник або підскарбій, який зберігав ключі від скрині з документами та відповідав за майно і гроші;

– писар, який відповідав за документацію цеху;

– підмайстри – особи, які вже навчилися ремеслу, але не внесли вступних грошей до загальної братської казни і воску на потреби цеху;

– майстри – мали право тримати у себе учнів, яких вони навчали протягом кількох років, і зобов'язані були вивести їх в підмайстри з наступним переходом у ранг майстрів свого фаху;

– учні – мали право лише на навчання у майстра.

Музиканти, щоб отримати свідоцтво цеху, складали спеціальний іспит членам музичного братства, і лише тоді мали право займатися музикуванням. За дотримання і виконання правил щодо музичної діяльності цеха і його представників, відповідала міська управа ремісничих цехів і якщо музиканти порушували правила, щодо заняття музичною діяльністю, вони каралися грошовим стягненням.

Цех мав приміщення, де, окрім навчання, відбувалися зібрання його учасників, а також знак із зображенням виробничих знарядь свого фаху, печатку і прапор з вишитою емблемою.

В діяльності цехових корпорацій виробилися традиційні форми оголошення і ведення зборів. Для скликання цехових братів на сходку використовувалася цешка або цеха, тобто знак з емблемою того чи іншого музичного цеха (у Ніжинських – цешка – маленька мідна скрипка, харківському – кілька музичних інструментів, зображених разом, київського – басоля, смичок, труба, нотний зошит)[6].

Репертуар цехових музикантів залежав від численних факторів, серед яких, насамперед, його регіональні особливості, принцип функціонування (залежав, скажімо, від обрядового дійства) та безлічі інших чинників. Переважно це були пласти традиційного інструментального матеріалу (весільні марші, вітальні мелодії, народні танці – гопак, метелиця, горлиця козачок, коломийка), а також супровід народнопісенного матеріалу та інше.

У зв'язку з історичними та соціополітичним умовами країни змінилися і функції цехових організацій. Відтак київські цехи стали діяти згідно з виданим – 1785 року «Річним Положенням», а потім 1799 року «Уставом цехів», що скасовувало автономний устрій цехів і виборну адміністрацію. З 1802 року музичний цех став підлягати київській «Управі ремісничих цехів». 1835 року управа підпорядкована міській Думі, згодом ремісниче управління реорганізоване, а київський музичний цех ліквідовано (1886 р.).

Крім цехів-музикантів, на Україні існували цехи, що об'єднували майстрів по виробленню музичних інструментів. Відтак у Кам'янець-Подільському у кінці XVI століття функціонували скрипковий та гуслярський цехи. Вже у другій половині цього століття розгорнули свою діяльність італійські майстри скрипок, згодом цілі скрипкові школи

---

[6] Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 26.

з'явилися у Франції, Німеччині, Польщі, Чехії, а завдяки багатьом факторам вони потрапляли і на Україну. Дослідник І. Фундуклей у «Статистичного опису Київської губернії» вказує про діяльність в Києві цехового об'єднання по виготовлення фортепіано 1852 року[7].

Зникнення такого явища як цехове музикування стає поштовхом до заснування музичних товариств, які стали основою популяризації професійної академічної музики. Відтак з 1848 року у Києві починає працювати «Симфонічне товариство», «Філармонічне товариство» за участю. М.Лисенка та диригента В. Велінського, з'являються музичні об'єднання на Західній Україні (Львів) та Одесі.

Запитання

1. Охорактеризувати музичні об'єднання в контексті культурно-освітнього та економічного функціонування України.
1. Охарактеризувати музичний цех в аспекті професіоналізації та академізації інструментального виконавства України.

Література

2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.
3. Документи Богдана Хмельницького / упоряд.: І. Крип'якевич, І.Б утич. – К. : Вид-во АН УРСР. – 1961. – 739 с.
4. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – 180 с.
5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.
6. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – 1971. – №6. – С. 239–245.
7. Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 68–76.
8. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.
9. Фільц Б. М. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – К. – 1982. – № 17. – С. 33–45.

[7] Фундуклей И. Статистическое описание Киевской губернии : в 3 т. – Т. 1. / И. Фундуклей. – СПб., 1852. – С. 239.

Тема № 4. Кобзарські та бандурницькі музичні об'єднання

Генетичні концепції колективного виконавства українців формують модель цілісно-потужного і водночас розгалуженого напрямку інструментального мистецтва – кобзарські та бандурницькі форми колективного музикування. Деструктурність форми їх діяльності змушує до чіткої диференціації та свідомого розподілу двох паралельно існуючих культурно-мистецьких напрямів на **кобзарів** (старців-виконавців) – представників автентичного напрямку музикування зі збереженням старосвітських традицій виконавства та **бандуристів** (представників міських музичних осередків з ремісничою формою функціонування). Невизначеність у пріоритетах між старцівською традицією та концертним мистецтвом призвела до багатьох непорозумінь в історії кобзарства. Як зазначає В. Кушпет, виконавці (як зрячі, так і незрячі) ремісничої форми діяльності розглядаються як окрема категорія бандурного мистецтва і не мають реального зв'язку із діяльністю старцівських об'єднань.

Бандурництво

Бандурництво – форма світського музикування зрячих бандуристів, які належали, переважно, до міських ремісничих об'єднань, або були на службі при поміщицьких дворах, та вельмож[1]. Для даного напряму характерним є акцент, власне, на світській формі мистецького прояву (на відміну від старців, де основою є мистецька сакралізація), яка існувала як в аматорській, так і професійній площині українського мистецтва. Для бандуристів притаманними є декілька виконавських форм:

– перцептивна (усна), що включала інструментальну, вокально-інструментальна (залежала від глядацького попиту і носила чітко виражені розважальні риси);

– письмова (кінець XIX – початок XX століття) – коли для розучування музичного матеріалу використовувалися посібники (з метою розширення репертуарної площини)[2];

Колективні форми бандурного виконавства в традиції українського мистецтва представлені як:

– однорідні за складом малі ансамблеві форми (більшою мірою вокально-інструментальної традиції);

– змішані виконавські форми (беручи за основу бандуру чи ліру, до неї додавалися ряд ударних інструментів (бубон), інколи – бас та скрипка, які настроювалися на звучання тієї ж бандури;

– колективи, функціонування яких є епізодично-частковим (утворення таких колективів є наслідком хаотичного поєднання декількох малих ансамблевих форм у єдине ціле. Виникає спонтанно, у місцях масового

---

[1] Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 70.

2 Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – С. 46.

скупчення людей (базари, ярмарки) не маючи конкретної мети функціонування);

– колективи, які являють собою усвідомлено-організовану виконавську форму музикування з чітким розподілом функціональних обов'язків (розподіл музичного матеріалу на мелодичну та гармонічні функцію з дотриманням темпо-ритмічного та ладо гармонічного ансамблевого виконавства)[3].

Репрезентація бандурного виконавства вказує на його залучення до різних форм колективного музикування, бандуристи входили до складу королівських капел Польщі, Німеччини, Росії. Практика створення бандурних колективів при знатних дворах активно розвивалася ще з XVII століття, що формує модель аристократичного бандуриста, який за свою службу отримував численні привілеї. До категорії ансамблевих бандурних колективів можна віднести школу бандуриста Каетана Віторда, який у 60-х роках XVIII століття при дворі цариці Катерини II давав уроки гри на торбані. Він зібрав колектив виконавців із шести козаків. Окрім співу та гри на інструменті, їх виступ доповнювався ще й танцювальними елементами, які мали назву «14 фігур козака». Навчання проходило спочатку в окремій спеціально відведеній кімнаті за допомогою мотузок, прикріплених до стелі. Коли учні засвоювали всі танцювальні елементи, накладалася гра на торбані, утворюючи єдиний комплекс виступу.

Уже з XVIII століття професійні бандуристи виховувалися у Глухівській школі, звідки, по мірі потреб, направлялися до роботи. Як зазначає І. Панасюк, саме у Глухівській школі відбувався процес становлення та популяризації професійного академічного напряму колективного бандурного виконавства – капел[4].

Новим етапом колективного виконавства бандурництва є період XIX століття, що ознаменований формуванням авторського репертуару та заснуванням бандурно-лірницьких шкіл. До когорти видатних представників даного напряму слід віднести Т. Падура, В. Ржевуського, М. Чайковського (Садик-Паша), які заснували у Саврані (тепер Одеська обл.) 1825 року бандурно-лірницьку школу, традиції якої продовжили родинний осередок Вітордів (Грегор, Каетан, Франц)[5]. Серед музичних об'єднань, характерних даній традиції ансамблевого музикування слід віднести школу бандуристів Остапа Ревухи, в якій працював місцевий композитор – Т. Падур. Дослідник А. Русов зазначає, що значну частину репертуару колективу становили саме авторські твори Т. Падури, які пропагувалися під час гастрольних поїздок Каневом, Чигирином та іншими містами[6].

---

[3] Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – С. 31.

[4] Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 71.

[5] Там само.

[6] Русов А. Торбанисты: Грегор, Каэтан и Франц Видорты / А. Русов // Киевская старина. – 1892. – Март. – С. 365–380.

Визначальним у професіоналізації та академізації бандурного виконавства та його колективних форм музикування стала діяльність Г. Хоткевича[7], який у 1902 році на XII Археологічному з'їзді представив до огляду першу капелу бандуристів, чим започаткував перші в Україні форми колективного професійно-академічного музикування – дуети, тріо, секстети, капели.

З цього часу відбувається процес активного вдосконалення виконавських форм бандурного виконавства та заснування його професійних освітніх закладів. У 1904 році М. Лисенко організовує у Києві музично-драматичну школу, в якій відкриває клас бандури на чолі з І. Кучугурею-Кучеренком. З цього часу бандурництво набирає нових обертів свого розвитку і стає повноцінною складовою професійного академічного інструментального мистецтва України.

Запитання

1. Охорактеризувати музичні об'єднання в контексті культурно-освітнього та економічного функціонування України.
1. Охарактеризувати музичний цех в аспекті професіоналізації та академізації інструментального виконавства України.

Література

2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.
3. Документи Богдана Хмельницького / упоряд.: І. Крип'якевич, І.Б утич. – К. : Вид-во АН УРСР. – 1961. – 739 с.
4. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – 180 с.
5. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.
6. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – 1971. – №6. – С. 239–245.
7. Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 68–76.
8. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.
9. Фільц Б. М. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – К. – 1982. – № 17. – С. 33–45.

[7] Гнат Хоткевич – заклав основи професіоналізації та академізації кобзарства і бандурництва в Україні. Автор навчальної методики для бандуристів, вихователь першої когорти академічних бандуристів, автор близько 400 оригінальних творів для бандури, організатор першої капели бандуристів [7, с. 73].

Тема № 5. Старцівські об’єднання

Окремим явищем ансамблевої культури українського мистецтва є діяльність кобзарсько-лірницьких об’єднань. Як зазначає дослідник В. Кушпет, сторінка функціонування даного напряму колективного музикування була відкрита XVII століттям – як форма протистояння католицьким та соціополітичним утискам, що об’єднала в собі полі жанровість псалмоспівців, кобзарів, лірників та бандуристів[1]. Синонімічні утворення даних назв передбачали такі комбінації як: гурт, товариство, братство, цех.

На відміну від музичних цехів, що діяли як невід’ємна складова міського ремісничого забезпечення, активно розвивалася потужна форма колективного виконавства – старцівство[2]. Основою даного напряму було дотримання християнських засад, відданість вірі та переконливість своєї мети – служіння Богу. Його світогляд, структура організації, репертуар, обряди, принцип функціонування були направлені на християнські канони. Музичне виконавство (спів, декламаційний матеріал, інструментальні форми виконавства) слугували методом досягнення мети – служіння Богу, що визначало їх відмінність від усіх інших

[1] Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

[2] Старцівство – форма суспільної поведінки: об’єднувалися люди за спільною метою, ідеологічними інтересами, а також фізичними вадами.

виконавських форм українського музичного мистецтва[1].

Головною концепцією старцівського об'єднання було дотримання чітких освітніх критеріїв, які передбачали:

1. **Словесно-співану частину** (вивчення молитов, жебранок, звернень, подяк, псалмів, звичаїв, ритуалів та характерного лише для них вербального спілкування).

2. **Співану частину** (розучування пісенного матеріалу та його супроводу). Практика ансамблю декількох музичних інструментів у старцівстві була відсутня, незалежно від того чи складався дует з однакових музичних інструментів (наприклад, дві бандури), чи з різних (ліра, бандура). Основною причиною таких інструментальних обмежень були самі інструменти, які настроювалися індивідуально під голос кожного з виконавців. Настроювати два інструменти разом було, з погляду старців, не раціонально, тому, співаючи разом, акомпанували по черзі. Разом грали тільки з бубном, виконуючи переважно твори танцювального характеру.

3**. Інструментальну частину** (формування світського репертуару у вигляді інструментальних мелодичних побудов – танців). Музичними інструментами характерними старцівським об'єднанням були бандура та ліра, що передбачало

[1] Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

практику володіння декількома музичними інструментами.

Як і всі музичні цехи, старцівські об’єднання мали:

– чітко визначену братським статутом територію для музикування;

– систему управління (громадські зібрання, де вирішувалися внутрішні проблеми цеху: обирання цех майстра, розподіл коштів, прийняття учнів і т. д.);

– чітку систему розподілу коштів (спільна каса, з якої виділялися кошти на потреби товариства);

– право контролю над навчанням учнів;

– традиційні положення щодо вступу учня до братства (знання певної кількості пісень та мови товариства);

– певні соціальні нормативи (після вступу до товариства старець протягом усього свого життя був під контролем братчиків, але виключити його зі складу об’єднання могли у будь-який час).

Старцівське братство передбачало суворе дотримання канонів внутрішньої дисципліни завдяки чому стало єдиною народно-соціальною інституцією, що не розпалася через внутрішні суперечності. Ієрархія цеху передбачала наступну градацію:

– голова – цехмайстер (представник вищого рангу в старцівській ієрархічній будові. Його обирали тільки зі старшинського середовища під час ради;

– братчики з дозволом вільних ходок (мали право на вільне старцювання);

– братчики з дозволом ходок в декількох повітах (початківці, які після повного навчального курсу перебували у статусі молодшого брата);

– учні – група людей, які не мали прав на самостійну діяльність, а тільки обов'язки перед учителем. У статусі учня особа перебувала, в середньому три роки (залежно від індивідуальних здібностей);

– старцівська старшина – (панотці[1], панмайстри[2], які мали відповідний ступінь освіти; володіли співом у супроводі кобзи, бандури, ліри; мали дозвіл на вільне старцювання та викладання основ старцівства; прийняли присягу і громадську висвяту; ознайомились зі статутом цехового товариства. Старцівська старшина – це рада (центральний осередок товариства, який збирався кілька разів на рік у чітко визначений період і вирішував внутрішні питання братства: визначення суми пені, суд над порушниками статуту, питання освіти, вибір скарбника[3] та ключника[4]);

- поводир – людина, що приставлена до співця, з метою його супроводу (найманий робітник, який отримував за свою роботу гроші. Попередньо з батьками чи опікунами поводиря укладалася

[1] Панмайстер – синоніми: «педагог», «співець-музикант».

2 Панотець – назва аналогічна поняттю «вчитель», «наставник».

[3] Скарбник – людина, що відповідає за ведення фінансів цеху.

[4] Ключник – людина, що відповідає за збереження заробітку співців.

домовленість: про термін роботи (не менше року), про зобов'язання старця годувати, одягати та виплатити певну суму. Оплата залежала вона від віку та досвіду поводиря. В обов'язки поводиря входило водити старця та попереджати від небезпеки. Поводир не мав права перебувати на цехових сходах та ритуальних дійствах. Він не повинен був жебрачити чи виконувати будь-які інші принизливі вимоги свого господаря. Саме статус найманого робітника був відмінною рисою між поводирем та учнем. Особливих вимог до залучання поводирів не існувало. Кожний старець на власний розсуд вирішував це питання. Його могли водити власні діти чи дружина, якщо була зряча.

Старці, як і переважна більшість їхніх односельців, були соціально-адаптованими, тобто: одружувались, створювали сім'ї, мали дітей, онуків. Перебуваючи вдома, співці-бандуристи знаходили собі підробіток (виготовлення побутових речей, допомога у господарській роботі), що значно поліпшувало їх матеріальне становище. Переважна більшість бандуристів та лірників проживали у селах та невеличких містечках. В українських містах XIX століття романсовий стиль співу та нові музичні інструменти (гітари, гармоні, шарманки) досить швидко витіснили старосвітську музику та її інструментарій. А в сільському середовищі старцівство, залишилося єдиним напрямом музичного мистецтва, що зберігало старосвітську музичну традицію бандурного виконавства.

Традиційною формою старцювання були співи на ярмарках, базарах, храмових та інших релігійних святах. На масових зібраннях виконавці надавали перевагу моралістичним, сатиричним пісням та псальмам пізнавально-біблійної тематики. Географічні стандарти старцівських мандрівок включали практично всю територію України. Маршрути не змінювалися десятиліттями, оскільки храмові та релігійні свята так само, як і ярмарки, проводилися в один і той час.

Аксіомою дослідження є визначення значної ваги музичних об’єднань у становленні та розбудові професійної музично-освітньої системи вітчизняного мистецтва. Власне музичні цехи, товариства та об’єднання створили потужну концепцію подальшого культурно-освітнього руху української спільноти до анастазису та ренесансу усіх ланок її функціонування, відкривши нові горизонти для її підйому та закріплення в системі професійного музикування не тільки України а й світу.

Ключові слова: музичні цехи, бандурництво, старцівство.

Запитання

1. Охорактеризувати музичні об’єднання в контексті культурно-освітнього та економічного функціонування України.

2. Охарактеризувати музичний цех в аспекті професіоналізації та академізації інструментального виконавства України.

3. Здійснити порівняльний аналіз старцівських та бандурницьких об’єднань.

Література

4. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль. – 2006. – 223 с.

5. Документи Богдана Хмельницького / упоряд.: І. Крип’якевич, І.Б утич. – К. : Вид-во АН УРСР. – 1961. – 739 с.

6. Кирдан Б. Народні співці-музиканти на Україні / Борис Кирдан. – К. : Муз. Україна. – 1980. – 180 с.

7. Кушпет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К., 2007. – 376 с.

8. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму / Т. Некрасова // Українське музикознавство. – 1971. – №6. – С. 239–245.

9. Панасюк І. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій / І. Панасюк // Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. ст. / ред.-упор. М. А. Давидов. – К., 2010. – С. 68–76.

10. Фільц Б. М. Київський цех інструментальної музики в XVIII – XIX століттях / Богдана Фільц // Народна Творчість та етнографія. – 1981. – № 5. – С. 22–29.

11. Фільц Б. М. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Богдана Фільц // Українське музикознавство. – К. – 1982. – № 17. – С. 33–45.