

**МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ XVII–XIX СТОЛІТЬ
У ВИКОНАВСЬКОМУ ВИМІРІ**

Величко О. Б., Салдан С. О., Маковецька І. Г.

ВСТУП

У XVII ст. Україна не становила єдиної цілісної державної території. Лише наприкінці XVIII ст. Правобережжя було возз'єднане з Лівобережжям у складі Російської держави. Східна Галичина, Північна Буковина й Закарпаття залишалися під владою Австрійської монархії. Характер колонізаційної політики цих імперій принципово зумовлював форми і сутність українського культурно-мистецького, в тому числі, й музичного життя.

XVIII ст. посідає особливе місце в історії естетично-філософської думки та провідних педагогічно-виховних, в тому числі – й музично-освітніх концепцій України. Розвиток естетичної думки в Україні XVIII ст. відбувався під впливом естетики французького Класицизму і Просвітництва. Естетика і мистецтво Класицизму отримали поширення і на теренах Наддніпрянської України, простежувалися в діяльності Феофана Прокоповича (1681–1736), Мануйла (в чернецтві Михайла) Козачинського (1699–1755), Антиоха Кантемира (1708–1744), В. Тредіаковського (1703–1768), О. Сумарокова (1717–1777) та ін.

Провідні просвітницько-музикознавчі та педагогічні позиції сформувалися, склалися і розвивалися в контексті педагогіки і школи Козацької доби (українського бароко), хронологічні межі якого охоплюють другу половину XVII–XVIII ст. Їх теоретичним підґрунтям послужили праці наставників – мислителів Києво-Могилянської академії (Г. Кониського, І. Гізеля, Т. Прокоповича, С. Тодорського та ін.) та практична діяльність педагогів циклу музичних дисциплін, авторів теоретичних праць Ю. Барановича, М. Козачинського, С. Лободовського, Й. Мохова, В. Сербжинського та ін.

Музично-виконавські та музично-просвітницькі концепції української гуманістичної науки Києво-Могилянської академії того часу формувалися на підставі потреб та напрацювань історично домінуючого вокально-хорового мистецтва, позиції якого згодом проектувалися і на аспекти інструментальної культури.

1. Філософсько-естетичне підґрунтя досліджуваної проблеми

Багато з українських філософів велику увагу приділяли проблемам мистецтва, як втілення краси. Так, Феофан Прокопович надавав значну увагу проблемі краси, яку розглядав, як широке поняття (до якого залучав природу, звичаї, побут, ремесло й майстерність), як красу людини (гармонію духу і тіла) та ін. Основу історичного поступу, сили держави і добробуту громадян він вбачав у освіті, розквіті й поширенні наук, мистецтв і ремесел.

Провідним центром філософської думки України другої половини XVII–XVIII століть була Києво-Могилянська академія, яка відіграла важливу роль у розвитку філософської думки, науки і культури¹.

Випускник Києво-Могилянської академії, самобутній філософ Григорій Савич Сковорода (1722–1794) сформулював вчення про кордоцентричне начало людського буття й моралі (сердечність в його вченні постає синонімом людяності, доброти, взаєморозуміння) та принцип «двох натур» – фізичного буття та духовного світу людини у трактаті «Вступні двері до християнської добронравності»² (1766). В естетичній спадщині філософа центральними працями є «Сад божественних пісень»³ (1753–1785), «Наркісс» (1769–1771) і «Розмова п'яти мандрівників про істинне щастя в житті»⁴ (1773). Відстоюючи думку про взаємозв'язок філософії і мистецтва, мислитель обґрунтовує синтетичний метод дослідження істини і краси, єдність краси і добра. На цій підставі він розробляє естетичну категорію гармонії, підкреслює значення творчої індивідуальності тощо.

Педагогом було визначено мету музично-педагогічного виховання – формування духовного світу особистості, пізнання й розвиток притаманних кожній людині здібностей та обдарувань, для того, щоб вона мала змогу плідно використати їх у самостійному житті. Свої новаторські музично-педагогічні ідеї мислитель та музикант розвинув у працях «Міркування про поезію та керівництво до мистецтва»⁵ і вищезгадуваній «Вступні двері до християнської добронравності». Центральними положеннями у його поглядах були: духовне очищення та збагачення вихованців, опора на народнопісенну творчість, як основу для духовного формування особистості, національний характер

¹ Наприкінці XVIII – початку XIX ст. поступово втрачав свою силу, перетворюючись на другорядний заклад. У 1817 р. Києво-Могилянська академія була закрита, а через два роки постала як Київська духовна академія (КДА).

² «Начальная дверь ко христіанскому добронравію».

³ «Сад божественных песней».

⁴ «Разговор пяти пугников о истинном щастіи в жизни».

⁵ «Рассуждение о поэзии и руководство к искусству оной».

музичної освіти, виявлення «сродності» музично-педагогічних нахилів і здібностей шляхом використання різних жанрів і форм музики, розвиток шляхом самопізнання і самовиховання природних нахилів і обдарувань, виявлення притаманних людині музично-педагогічних обдарувань під час її професійної життєдіяльності, розвиток акторсько-педагогічних задатків особистості за допомогою музично-театрального мистецтва та ін.

Музику Григорій Сковорода розглядав, як дієвий чинник гуманістичного розвитку людської особистості, плідний фактор повноцінного використання її творчого потенціалу. В практичній педагогічній діяльності митця очевидним стало виокремлення важливих тенденцій до формування національної музичної педагогіки. Філософ обстоював ідею емоційно-образної наочності в навчанні, ілюстрував музично-педагогічні положення інструментальним засобами, запрошував народних виконавців епосу для виконання композицій з морально-етичним філософським спрямуванням та ін. Він закладав основи національної музичної культури шляхом вивчення музичного фольклору (зокрема, історичного епосу), як засобу розвитку етичної та духовної музичної культури, збереження історичної пам'яті, формував у вихованців уміння і навички багатоголосної музики, розвивав музичний слух тощо.

Мислитель обґрунтував своє розуміння музики, як «філософії педагогіки», що відображала людську красу, сприяла самопізнанню та самовдосконаленню людини, допомагала розкриттю її внутрішнього світу. Український фольклор просвітитель сприймав, як «тритисячолітню піч», що «не опально» випікала та зберігала багатоголосову народну мудрість, народні звичаї та традиції, він вивів поняття філософії, як «всеозброєння» і «найдосконалішої музики». Цим аспектам відводилась ключова позиція у системі духовного формування «істинної», гуманно розвиненої особистості⁶.

Вагомий внесок у обґрунтування та поширення ідей європейського Просвітництва на Українських землях у XVIII–XIX ст. зробили викладачі Київської духовної академії, а пізніше й університетів Харкова, Львова та Києва, ліцеїв Одеси та Ніжина. Основними філософськими течіями, які

⁶ Бакай С. Ю. Музика як засіб духовного розвитку особистості в просвітницькій діяльності Г. С. Сковороди на Слобожанщині. *Педагогіка та психологія*. Харків : ХДПУ, 2001. Вип. 19. Ч. 1. С. 23–27; Бакай С. Ю. Становлення та розвиток музично-педагогічних ідей у творчій спадщині Г.Сковороди. *Педагогіка та психологія*. Харків : ОВС, 2002. Вип. 21. С. 13–17; Бакай С. Ю. Г. Сковорода про духовне виховання особистості засобами музичного мистецтва. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*. Київ, 2002. Кн. II. С. 232–235.

переважали в українській філософії в зазначений період, були вольфіанство, кантіанство, гегельянство, неокантіанство.

Провідними діячами у справі поширення європейських просвітницьких ідей стали професор філософії у львівській українській теологічній школі «Студіум рутенум»⁷, а згодом – у Кракові та Петербурзі Петро Лодій (1764–1829)⁸, о. Василь Довгович (1783–1849)⁹, професор риторики Харківського університету І. Рижський (1761–1811)¹⁰, педагоги Ніжинської гімназії княгині Безбородько М. Білевич (1779–1830-ті) та М. Білоусов (1799–1854), професори ліцею Рішельє в Одесі – М. Курлянецв (1802–1835) та Й. Міхневич (1809–1885). В Харкові (1807–1809) викладали послідовники Е. Канта, німці за походженням Людвіг Гайнріх Якоб (1759–1827)¹¹, Йоганн Баптист Шад¹² та ін.

Ідеї Просвітництва у його різних національних втіленнях (французькі енциклопедисти, німецькі мислителі тощо), німецький романтизм та ідеї слов'янського відродження, пам'ять про минуле України стали основними чинниками українського національного відродження, завдяки яким у ХІХ ст. почало формуватися нове поняття національної спільноти, яке спиралось на спільність мови та культури. У цей час спостерігалися посилення інтересу до мови народу, його історичного минулого, побуту, звичаїв, традицій, нуртував процес осмислення національної свідомості.

З іншого боку, для філософських позицій українських мислителів і діячів мистецтва (І. Котляревського, М. Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша та ін.) притаманна увага до проблем мистецтва, естетики,

⁷ Відкритий грамотою короля Яна ІІ Казимира у 1661 р. Львівський університет став важливим осередком освіти і науки в Західній Україні. Зі встановленням у Галичині австрійського панування у 1772 р. уряд дозволив існування в ньому окремих кафедр, які увійшли до т. зв. Українського інституту (Студіум Рутенум).

⁸ П. Лодій переклав старослов'янською мовою «Початки філософії» одного представників школи К. Вольфа Ф. К. Баумайстера («Настанови звичасового любомудрія», Львів, 1790), в Петербурзі ж видав «Логічні настанови» (1815), в якій апелював і до праць Е. Канта (1829).

⁹ Греко-католицький священник із Закарпаття В. Довгович вивчав праці Е. Канта, Й.Г. Фіхте та Ф. Шеллінга. Він написав латинською мовою двотомну працю про Е. Канта та уклав філософський словник, які збереглися в рукописах. Натомість, він видав низку власних філософських творів угорською мовою.

¹⁰ І. Рижський був одним із перших авторів підручника з логіки (1790), його «Логіка» стала критичним переосмисленням праць Ф. К. Баумайстера, К. Вольфа, Г. Гельмана та ін.

¹¹ Йоганн Баптист Шад був автором підручника з філософії німецькою та російською мовами.

¹² Завідувач кафедри теоретичної й практичної філософії у 1804–1816 рр., автор перекладів праць Фіхте та автор низки класичних підручниць тієї доби.

психології творчості. Перебуваючи у складних соціально-політичних умовах, спричинених своєрідністю історії України, митці намагалися осмислити соціальне призначення мистецтва, закріпити його, як духовну пам'ять часу, відстежити процеси створення і функціонування художнього твору.

У другій половині XIX ст. естетико-філософські вчення набувають національного характеру і утворюють спадкоємні цілісні системи. Осередками академічно-університетської філософії в XIX – на початку XX ст. були Харківський університет (Ф. Зеленогорський, П. Лейкфельд, І. Рижський, І. Шад), Київська духовна академія (П. Авсенев, С. Гогоцький, В. Карпов, П. Ліницький, Й. Міхневич, О. Новицький, І. Скворцов, П. Юркевич), Київський університет святого Володимира (П. Авсенев, С. Гогоцький, М. Грот, В. Зеньковський, О. Новицький, І. Скворцов, Г. Челпанов) та ін.

2. Тенденції розвитку інструментального виконавського мистецтва

У останній чверті XVIII ст. маєтки представників гетьмансько-старшинського середовища, українських та польських магнатів, аристократії та освіченого заможного поміщництва стали найважливішими осередками національної культури, зокрема, музично-інструментальної. На цей період припадає організація і функціонування у них симфонічних та рогових оркестрів, інструментальних ансамблів, які були задіяні в урочистостях, балах, театральних виставах, концертних програмах, виконувала фонову побутову камерну та плерну музику. Так, до знакових колективів того періоду можна віднести «оркестри шляхетських родин І. Мазепи, А. Полуботка, Я. Марковича, Д. Трошинського, Д. Ширая, В. Капніста, родини Маркевичів, П. Рум'янцева-Задунайського, В. Кочубея, І. Безбородька, О. Лобанова-Ростовського, С. Щенсного-Потоцького, П. Галагана, П. Лопухіна, О. Будлянського, кріпацькі струнно-духовий і роговий оркестри у складі ста музик А. Іллінського, духові й рогові оркестри князя Кирила Розумовського та ін.»¹³.

У цих колективах формувались професійні якості виконавців-інструменталістів, диригентів та композиторів, їх концертні програми включали зразки національної та західноєвропейської світської музики (оркестрові фрагменти опер, балетів, театральної музики, переклади та аранжування, оригінальні інструментальні жанри: п'єси-мініатюри,

¹³ Історія української культури : у 5-ти тт. / Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / передмов. А. Смолій. Київ : Наук, думка, 2003. С. 984.

інструментальні народно-пісенні обробки, рондо, танцювальні та маршові композиції).

Іншу лінію формування традиції інструменталізму представляють цехові професійні та муніципальні організації музикантів, діяльність яких зумовлена культурними запитами міщанства. Вони діяли на підставі статутів, що захищали інтереси цеховиків, регулювали ціни на послуги, ділили сфери обслуговування. Окрему групу становили трубачі та сурмачі-сигнальники.

Водночас, на початку XVII ст. в таких значних центрах, як Острог та Кам'янець-Подільський, діяли цехи скрипалів. Кількісно численні музичні цехи були в Степані на Волині (1614 р.), Львові (1580 р.), Полтаві (1662 р.), Києві (1677 р.), Прилуках (1686 р.), Стародубі (1705 р.), Ніжині (1729 р.), Чернігові (1734 р.), Харкові (1780 р.), а також Рогатині, Підгайцях, Дубно та ін.

У другій половині XVIII ст. в різних містах України були створені муніципальні ансамблі, капели, оркестри, які обслуговують релігійні свята, обряди, урочистості, церемонії. Інструментальне представництво міських музикантів було досить широким і різноманітним: це скрипки-сербини, цимбали, дудки, пузони, пишавки, труби, лютні, бубни, шаламаї, скрипки, органи тощо. Вони поєднувались у ансамблі різної традиції, відрізнялися типом інструментарію (різнонаціональними народними інструментами, чи загальноєвропейськими), нотною та безнотною формою виконавства (т.зв. узуалісти), репертуаром та потенціальною слухацькою аудиторією (від широких міщанських верств та населення приміських сіл до аристократії). Їх діяльність унаочнювала процес розмежування і спеціалізації професійної і аматорської музики.

Важливі функції відводилися військовій інструментальній музиці, зокрема, в запорізькому війську. Музиканти брали участь у маршах, відзначенні перемог, урочистих подіях на Січі, виконували церемоніальні, сигнальні функції та ін. Логічним продовженням цієї традиції стала військова музика десяти полків козацько-гетьманської держави (Стародубський, Чернігівський, Ніжинський, Київський, Прилуцький, Гадяцький, Переяславський, Лубенський, Миргородський та Полтавський)¹⁴ та Генеральної військової музики протягом XVIII ст. (аж до скасування українського гетьманату в 1764 р.) на Лівобережжі України. Функціонально її складають офіційно-церемоніальна, службово-стройова, сигнально-фанфарна, побутово-розважальна та концертна військова музика. З нею була тісно пов'язана музика побуту та світських розваг

¹⁴ Шафонский А.Ф. Черниговскаго наместничества топографическое описание с краткимъ географическимъ и историческимъ описаніемъ Малыя Россіи. К., 1851. Ч. 1. С. 64.

гетьмансько-старшинського середовища, що засвідчують мемуарні матеріали найвідоміших представників генеральної козацької старшини (Я. Сулими, Я. Марковича, М. Ханенка, П. Апостола, П. Полуботка, Я. Лизогуба та ін.), які мали першокласну різносторонню освіту.

Фінансування й утримання полкової музики – солістів та оркестрів, а також набір та фахова підготовка поповнення здійснювалися за підтримки військового керівництва. Виняткова значимість цієї сфери інструменталізму підтверджується й тим, що до основних полкових клейнодів військової й цивільної влади в Україні належали музичні інструменти сурми (труби) – військові клейноди під віданням сурмача та литаври (котли, тулумбаси) – військові клейноди полку, що знаходилися у довбиша (довбуша). Традиційно литаври були зображені на полковій печатці.

У військових угрупованнях функціонували «полкові музичні цехи кобзарів, довбишів, литавристів, сурмачів, трубачів, скрипалів, цимбалістів, вони забезпечували виконання необхідного репертуару та фахову підготовку виконавців. Цехові об'єднання музикантів могли за певних суспільних умов змінювати підпорядкування на військове, чи магістратське. До найважливіших виконавців-солістів належали: трубачі (трембачи або тренбачи), сурмачі, довбиш (литаврист) та виконавці, які грали на пишалках (дерев'яних інструментах з карагача з подвійним язичковим пищиком), від середини XVIII ст. – валторністи та гобоїсти, також військові бандуристи та кобзарі»¹⁵.

Керівник та диригент військового оркестру (отаман трубецкой) найчастіше виступав, як виконавець на трубі, причому історія зберегла імена найвідоміших полкових музикантів: це Андрій Палеєнко, Максим Якубський, Яків Смеловський та ін. Крім того, збереглися імена численних військових музикантів і музичних династій.

Після ліквідації Січі на початку 1797 р., згідно з указом імператора Павла I, були ліквідовані полкові хори та оркестри. Таким чином, було штучно загальмовано розвиток військової музики України та сольного інструментального виконавства цієї сфери, яка набула суспільно-політичного та культурно-мистецького значення і була істотною складовою культурно-музичного життя тогочасної України¹⁶.

¹⁵ Лазаревский А.М. Исторические очерки Полтавской Лубенщины XVII–XVIII вв. *Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца*. К., 1896. Кн. XI. Отд. 2. С. 84.

¹⁶ Горенко-Баранівська Л.І. Військова музика Київського полку: 1648–1782. *Мистецтвознавчі студії ІМФЕ НАН України*. Київ: Наук, думка, 2002. Вип. 2. С. 23–26.

Найбільш поширеними у сольному інструментальному виконавстві стали інструменти, які використовувались і як акомпанемент до співу: це кобза, бандура (торбан, лютня), столоподібні гуслі, гудок, сербина, сопілка (дудка), які у другій половині XVIII ст. доповнилися, чи витіснились клавесином (клавикордом, клавіцимбалом), фортепіано, скрипкою, цитрою, флейтою, валторною (та їх ансамблями). У військово-церемоніальній та сигнальній музиці основними сольними інструментами були труба (сурма, пищаль) та литаври.

Перелічені вище струнно-щипкові інструменти мали не лише виняткове значення у фольклорно-автентичній етнічній виконавській традиції, але й набули значного поширення в аматорському музикуванні суспільної еліти. Грою на них володіли гетьмани Б. Хмельницький, І. Мазепа, І. Самойлович, граф і фельдмаршал Кирило та Олексій Розумовські, магнат-просвітитель Костянтин Острозький, поети Григорій Сковорода, Семен Климовський, січковий дипломат Антін Головатий та ін.

Професійні придворні музиканти – виконавці на бандурі, лютні й торбані, вважались сталим явищем у шляхтянському середовищі (зокрема, при дворах Любомирських, Вишневецьких, Радзівілів, Острозьких, Сангушків, Ржевуських, Сапег, Потоцьких та ін.). Вони фігурували, як солісти та у складі придворних капел¹⁷ князів литовських, польських королів, членів царських родин і знаті (Владислава Ягайла, угорського короля Владислава III, польських монархів Стефана, Яна Казимира, Жигмунта Августа, курфюрста Фрідріха Августа II (Дрезден), Петра I, Катерини II, Єлизавети I, княгині Марії Черкаської, князів Димитрія Кантеміра і Олександра Меншикова, Катерини Іоаннівни герцогині Мекленбурзької, Григорія Потьомкіна, родинах Шереметьєвих, Юсупових, Голіциних, Гендрікових та ін.), а також працювали, як музичні педагоги. Вони проявили себе не лише як творці та носії національної інструментально-виконавської, педагогічної та композиторської традиції, але й як репрезентанти українського мистецтва на європейських теренах, іноді здобуваючи освіту на суміжних інструментах під орудою європейських майстрів та здійснюючи концертною діяльністю і композиторською творчістю вплив на європейське лютневе виконавство¹⁸.

¹⁷ Роман Сангушко зі Славути, Браніцькі, Сапіги, Потоцькі, Ржевуські мали на службі сформовані капели торбаністів. Г. Відорт сформував і очолив секстет торбаністів, Тиміш Падура – ансамбль з 12 виконавців.

¹⁸ Тиміш Білиградський та Іван Степановський опановували лютню у Дрездені під керівництвом композитора-лютніста Сільвіуса Леопольда Вайса. Т. Білиградський відзначився національною лінією у зарубіжних концертних програмах, працював педагогом у Кенігсбергу (Німеччина), де його учнями були філософ Й. Г. Хаманн і композитор-лютніст Йоганн Фрідріх Райхардт. Зразки його композиторської творчості містить «Московський манускрипт С. Л. Вайса», який зберігається в музеї ім. М. Глинки.

Серед знаних українських виконавців-віртуозів XVII–XVIII ст. на різних інструментах виділяються:

- бандуристи-лютністи європейської слави: Подолян, Лук'ян, Стечко, Андрейко, Ситич, Богдан Стецько, Рафал Тарашко, у XVIII ст. – придворний музикант цариці Анни Іванівни Тимофій Білогородський (Тиміш Білиградський) та Іван Степановський (обидва опанували лютню у Дрездені у видатного композитора-лютніста Сільвіуса Леопольда Вайса та у Відні), Войташек Длугорай та ін., чії твори наявні у відомих європейських табулатурах та рукописній збірці ужиткової міської музики XVII ст. “*Silva rerum*”¹⁹.

- бандуристи Чурило, Нечай, кобзар Шумський зі Львова (улюбленець Яна Собеського), Остап Веселовський, а також музиканти XVIII ст. – бандуристи Ярмолай Сенкевич, Іван та Денис при дворі Петра I (яких цар привіз у 1722 р. для організації двірцевої капели), Іван Павлов та Семен Тарабаков у Катерини I та царівни Параскеви Іванівни (1723 р.), Григорій Любисток (Черкашин Грицько) у графа Сапєги²⁰, Матвій Федорів та Степан Ніжевич при дворі цариці Єлизавети (у 1730 р.). На придворній службі в аристократії знаходились Данилець, Кондиревський, Матвій Волошин, Григорій Михайлов, Семен Уваров²¹ та ін.;

- клавесиністи Єлизавета Білиградська, Василь Трутовський, Дмитро Боргнианський та ін.;

- скрипалі Іван Хандошко, Гаврило Рачинський та ін.;

- торбаністи (кінець XVIII – поч. XIX ст.) – династія Відортів (Григорій, Франц, Каетан), Тиміш Падура та ін.

Як слушно зазначає дослідник О. Кравчук, період XVII–XVIII ст. характеризувався «складними умовами, що не сприяли поступальному розвитку національного музичного таланту в межах країни, і творча діяльність багатьох композиторів та виконавців вимушено була пов'язана з іншими країнами. Українці збільшують число музикантів при дворах великих князів литовських, їх очоче брали на службу

¹⁹ Кравчук О.Г. Українська музика в моделюванні музично-просвітницької діяльності балетмейстера. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2008. Т. 9. № 1. С. 144–158.

²⁰ Ваврик О. Кобзарські школи на Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. С. 19.

²¹ Корній Л. П. Історія української музики : у 3-х ч. Київ, Харків, Нью-Йорк. Ч. 1, 1996. 314 с.; Ч. 2, 1998. 388 с.; Ч. 3, 2001. 477 с.; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 255 с. (Репринтне видання. Харків, 2002); Черемський К. Традиційне співцтво: українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Атос, 2008. 248 с.

польські магнати, нашими мистцями поповнювалася також Королівська музична капела»²².

У XVIII ст. в інструментальному музикуванні придворного середовища Санкт-Петербурга набули популярності гуслі (зокрема, на настільних гусях грав поет Г. Державін). Інший, конструктивно складний вдосконалений різновид інструменту – столоподібні гуслі (хроматичні стаціонарні щипкові гуслі), подібно до українського торбана, були орієнтовані на професійне виконавство. Серед визначних фахових виконавців на цих інструментах переважали вихідці з України (зокрема, випускники Глухівської школи). Збереглися відомості про «привілейованість їх положення при багатьох дворах – порівняно з іншими звичлими музикантами-капельянами, а також дані про мистецькі досягнення придворних гуслистів Киріяка Кондратовича (випускника Київської духовної академії, згодом – перекладача при Академії наук), Созона і Григорія Черняхівських, придворного співака і камергусяря Василя Трутовського²³ – вихідця з Харківщини^{24,25}.

У тогочасному камерно-інструментальному музикуванні були широко задіяні аматори, що походили з освіченої інтелігенції і духовенства, набули розповсюдження салони, літературно-музичні вечори просвітницького характеру, завдяки чому відбувалася змістова і функційна універсалізація репертуару: йому були притаманні демократизація змісту та яскравий національний характер, при збереженні професійних форм та виразових засобів сольної та ансамблевої інструментальної гри. Ця соціальна верства опанувала мистецтво гри на бандурі, цитрі, гітарі, фортепіано, скрипці та ін. Виділяються такі виконавці-віртуози європейської слави, як Тиміш Падура, родина Відортів, скрипаль Іван Хандошко.

Гітарне виконавство та педагогіка другої половини XIX ст. представлені діяльністю о. М. Вербицького, гітариста-концертанта міжнародного рівня, композитора, конструктора і педагога Марка Соколовського. Грою на бандурі володіли І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Куліш,

²² Кравчук О.Г. Українська музика в моделюванні музично-просвітницької діяльності балетмейстера. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2008. Т. 9. № 1. С. 146.

²³ Василь Трутовський був автором першої в Росії збірки народних (російських та українських) пісень з акомпанементом гусель у чотирьох частинах під назвою «Собрание русских простых песен с нотами», виданої у Петербурзі в 1776–1795 рр. Одну з них («Ой під вишнею, під черешнею») записав придворний композитор і капельмейстер французької опери в Петербурзі Франсуа Андрієн Буальдьє, згодом її цитував у праці з всесвітньої історії музики бельгійський композитор Франсуа Жозеф Фетіс.

²⁴ В різних джерелах подається й інформація про його походження з родини полкового священика, який мешкав поблизу Білгорода.

²⁵ Шишкіна О. К вопросу о возрождении русских хроматических гуслей. *Альманах «Гусли»*. Вып. 7. Псков, 2006. С. 31.

Т. Шевченко, О. Рубець, Г. Хоткевич, М. Кропивницький, О. Сластіон та ін. Опанування засадами гри на гітарі, бандурі та інших інструментах мало у середовищі української інтелігенції своєрідну «синтетичну» природу, як поєднання академічної загальної музичної освіти, автентичної виконавської традиції та яскравого інтерпретаторського таланту.

Прикладом інтерпретатора та композитора-романтика служить постать Марка Соколовського – автора²⁶ низки композицій для класичної шестиструнної іспанської гітари та її експериментальних різновидів – десятиструнної гітари та арфогітари – інструменту роботи віденського майстра Й. Г. Шерцера (*Johann Gottfried Scherzer*) з дванадцятьма додатковими басовими струнами. Виконавське мистецтво видатного гітариста було суголосьне з провідними європейськими тенденціями щодо подолання зовнішньо-ефектної віртуозності на користь художньої виразовості, інтерпретаторської майстерності та підпорядкування техніки мистецьким завданням.

Особливе місце у традиції національного концертного, салонного та домашнього музикування у ХІХ ст. займала цитра, насамперед, у середовищі української інтелігенції: «Саме цитра, як інструмент для акомпанування, стала найбільш поширеною у музичному побуті тієї доби. У багатьох інтелігентних родинах був цей негроміздкий і порівняно дешевий інструмент»²⁷. Зокрема, на цитрі й на дрімбі грала О. Кобилянська²⁸.

У концертній практиці українських громад спостерігається поява солістів-віртуозів та ентузіастів гри на цитрі, таких, як С. Купчинський, М. Кумановський, Д. Андрейко, З. Кирилович та ін., які також створювали концертні композиції для цього розповсюдженого тоді інструменту. Твори цього інструменту писали також С. Воробкевич, В. Безкоровайний, Д. Січинський²⁹ та ін.

²⁶ Його доробок складають полонези, мазурки, вальси, а також програмні п'єси – «Руська пошта» (під назвою «Poczta»); Фантазія на романс А. Варламова «Осідлаю коня», «Венеціанський карнавал», «Слов'янська думка» (обробка творів Й. Мерца «Fantasie romantique»). Багато творів М. Соколовського досі залишаються невиданими.

²⁷ Молчанова Т. Музичне життя й музична освіта Галичини (Гортаючи сторінки розвитку музичної культури). *Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної спілки письменників України*. 2012. № 4. С. 128.

²⁸ Ці інструменти (цитра і дрімба), поряд з фортепіано, є експонатами музею письменниці в Чернівцях.

²⁹ Д. Січинський звернувся до компонування для цитри у ранній період творчості, він створив близько 50 творів для цитри, які не збереглися. Друком вийшла його п'єса «Тиха сльоза», видана «Станіславівським Бояном» в одному з 22-х випусків музичної бібліотеки.

У 1872 р. в Чернівцях виникло румунське музично-співоче товариство «Арменія» (Гармонія), при якій був організований духовий оркестр і клуб цитри. «Клуб Цитристів» (*Klub Cytrzystów*) був заснований у 1886 р. у Львові³⁰. Друге товариство любителів гри на цьому популярному тоді інструменті було зареєстроване в 1892 р.³¹, згодом виникли й інші подібні товариства.

Виняткової ваги у розвитку тенденцій музично-мистецького життя Буковини набула постать Йоганна Карла фон Умлауфа – тодішнього президента цісарсько-королівського крайового і міського суду (1837–1850), освіченого меломана, перекладача, друга Ф. Шуберта та палкого популяризатора його творчості. Його артистичні салони стали центром музичного життя Чернівців, вагомим осередком інструментального музикування.

В 1890-х роках з'явилися друковані твори, видані в серії «Руський цитрист» (10 випусків) під заголовком «Збірка композицій на цитру Євгена Купчинського». У 1885 р. у збірці хорових творів «Кобзар» було опубліковано «Вінок з народних мелодій» Д. Андрейка, що включав біля 30 українських народних пісень. Згодом вийшли друком твори для цитри й інших композиторів – З. Кириловича та В. Безкорвайного, який опублікував 5 випусків на фортепіано, флейті, гітарі та смичкових інструментах³². Досягненням особливої ваги стало видання ним власної школи гри на цитрі.

Отже, українські музиканти не тільки творчо засвоювали європейські надбання, але й поставали у авангарді як конструювання, так і творчості для цитри, як «домашнього» інструменту. У XIX ст. цитра зазнала конструктивних вдосколень, над якими працювали К. Епслейн, А. Губер, К. Умлауф та реформатор цитри В. Кіндль. Натомість, український музикант Є. Купчинський запропонував власний оригінальний спосіб строю інструменту, наближений до фортепіано, що значною мірою полегшило процес виконання.

3. Вибір виконавського репертуару

Нотна фіксація музичного тексту, налагодження нотодрукування, формування репертуарних збірок для потреб фахового та аматорського сольного та колективного музикування переконливо засвідчує потребу налагодження фахової підготовки спеціалістів-інструменталістів. Аналіз

³⁰ ЦДАЛ, оп. 25, спр. 17468, с. 424; спр. 18259, с. 373-зв.

³¹ ЦДАЛ, ф. 146, оп. 25, спр. 18259, с. 375-зв.

³² Глібовицький І. Цитра в контексті розвитку інструментальної музики Західної України другої половини XIX – початку XX століття. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2004. Вип. VI. С. 103–109.

нотних зразків виконавського репертуару з тогочасних друкованих та рукописних збірок засвідчує наявність простих дво- і тричастинної форм, неквадратних періодів із широким застосуванням гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактур. Усталене у музичному мистецтві класицизму поширення варіаційних форм та класичної сонатності і сонатних циклів закріплюється тут лише наприкінці XVIII ст. у музиці для гусел, скрипки, клавесину, камерних складів. Наявність такого розвиненого пласта професійної світської інструментальної культури наочно демонструє процеси академізації низки народних інструментів, на що, зокрема, вказує дослідниця оригінальної інструментальної бандурної творчості О. Ніколенко: «Таким чином від фольклорної форми побутування інструментальне світське бандурне виконавство наближається до академічної інструментальної культури»³³.

У репертуарі оркестру К. Розумовського з'явилась тенденція до використання національного тематизму в інструментальній музиці³⁴. Збережене нотне зібрання цієї родини нараховує понад 2500 одиниць, в ньому широко представлено тогочасну італійську камерно-інструментальну музику³⁵.

Українські та зарубіжні митці другої половини XVIII ст., що створювали концертний репертуар оркестрових, камерно-ансамблевих колективів, сольні інструментальні композиції, розробляли новітні музичні форми та жанри варіацій, сонати, симфонії, камерно-ансамблевого циклу, апелювали до різних типів інструментальної фактури, впроваджували види клавірної, скрипкової і камерної ансамблевої техніки, які засвідчили високий рівень фахових виконавських вимог. Першою камерно-інструментальною ансамблевою сонатою, написаною українцем, стала передкласична (ранньокласична) за стилістикою та будовою циклу Соната для скрипки і чембало (*basso continuo*) Максима Березовського, написана ним у 1772 р. під час навчання в м. Пізі. Вона складається з трьох частин: 1 ч. – *Allegro*, 2 ч. – *Grave*, 3 ч. – *Minuetto con 6 variazioni* (тональна схема *C-dur – F-dur – C-dur*).

³³ Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : дисерт. на здоб. наукового ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03. – Музичне мистецтво. Львів, 2011. С. 33.

³⁴ Зокрема, перший зошит «Рогової музики різні шгучки й пісеньки» з нотозбірної родини Розумовських складається з 12-ти «Російських пісень», серед яких дві українські: «Ой гай, гай зелененький» (№ 4), «На бережку у ставка» (№ 9).

³⁵ Івченко Л.В. Нотна колекція О.К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 204 с. ; Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 255 с. (Репринтне видання. Харків, 2002) ; Шишкіна О. К вопросу о возрождении русских хроматических гуслей. *Альманах «Гусли»*. Вып. 7. Псков, 2006. С. 20–34.

Скрипалю, композитору, диригенту та педагогу, учневі славетного Тіто Порто Івану Хандошкіну (Хандошку, родом з Полтавщини), котрий теж працював у Росії, належить низка високотехнічних віртуозних сонат для двох скрипок, для скрипки соло, для скрипки с басом і понад 50 скрипкових варіаційних циклів на теми українських і російських народних пісень. Він є автором³⁶ «Чуттєвої арії» для скрипки соло, Концерту для альту з камерним оркестром (1801), творів для оркестру, фортепіано (зокрема, Концерту для фортепіано соло, «Російської народної пісні з варіаціями» («Российская народная песня с вариациями») для пиано-форте)³⁷, композицій для альту та семиструнної гітари (окрім скрипки, музикант також віртуозно володів грою на клавирі, гітарі й балалайці)³⁸. Чутливий сентиментальний стиль митця тяжів й до блискучої віртуозності, він вводив сміливі технічні новації, передбачаючи віртуозно-карколомну стилістику блискучих творів Н. Паганіні.

Славу віртуозної клавесиністки здобула Єлизавета Білоградська, авторка низки творів для клавесину³⁹, які стали найбільш ранніми зразками циклів в українській інструментальній нотній літературі⁴⁰.

Частина свого інструментального доробку Дмитро Бортнянський створив на потребу коронованих любителів⁴¹. Камерно-інструментальна творчість Д. Бортнянського, хоч і нечисленна кількісно, представляє розмаїті жанри, здебільшого, для клавірних інструментів та камерних ансамблів. У творчій спадщині митця – твори для клавикордів і чембало (*Larghetto, Capriccio, Rondo*), вісім сонат для клавесина, дві сонати для чембало і скрипки *obligato*, одна для чембало та скрипки *ad libitum*,

³⁶ Більшість творів І. Хандошкіна залишились у рукописах. Серед прижиттєвих нотних видань автора – “Six sonates a deux violons” («Шість сонат на две скрипки», Амстердам, 1781), «Шість російських песен с вариациями для двух скрипок» (Петербург), «Шість старинных русских песен для скрипки и альту-виолы» (Петербург, 1783).

³⁷ «Російська народна пісня з варіаціями» І. Хандошкіна була опублікована без зазначення імені автора в додатку до «Кишенькової книжки любителів музики» (Герстенберг, 1795). Твір є прикладом перекладної літератури, це скорочений варіант його ж варіацій на пісню «Выйду ль я на реченьку» для двох скрипок.

³⁸ Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М., Л. : Гос. муз. изд-во, 1951. ч. 1. гл. 4. URL: <http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin>

³⁹ Зокрема, Єлизавета Білоградська написала «Варіації на тему Й. Штацера для фортепіано або клавесина», «Менует з варіаціями» та інші твори.

⁴⁰ Історія української культури : у 5-ти тт. / Т. 3: Українська культура другої половини XVII–XVIII століть / передмов. А. Смолій. Київ : Наук. думка, 2003. С. 1005–1006.

⁴¹ Так, імператриця Марія Федорівна, дружина Павла I, була добре відома своїми музичними захопленнями.

Концерт *C-dur* для клавесина, Концерт для чембало з оркестром *D-dur*, струнний Квартет *C-dur* і два Квінтети з клавесином (Квінтет *a-moll* та *C-dur*), «Гатчинський марш» для духових оркестрів, концертна симфонія, позначена рисами ранньокласичного стилю та ін. Квінтет (1787) і Концертна симфонія (1796) Д. Бортнянського для камерного складу струнних і духових стали першими зразками сонатно-симфонічного циклу в українській музиці.

В доробку Д. Бортнянського – й сольні композиції салонного характеру, орієновані на запити освіченого аматорського музикування двору спадкоємця Павла, а згодом – імператорського двору. Фактурно й інтонаційно, вони близькі до творів Д. Скарлатті та Ф. Е. Баха: «Написані цілком відповідно до раннього західноєвропейського клавірного ... стилю, сонати Д. Бортнянського відзначаються низкою притаманних лише їм особливостей інструментальної естетики. Загалом не обтяжені вишуканими технічно-фактурними конструкціями та мелізматиною, типовою для доби бароко, вони за своєю образністю, емоційним настроєм доступні навіть піаністу-початківцю. Їх визначально клавесинний інструменталізм не визначається, утім, суто специфічними прийомами й концертно-віртуозними ефектами»⁴².

Творчість гусяра та клавесиніста Василя Трутовського була позначена спробами перенести на клавесин, який здобув популярність у придворному побуті другої половини XVIII ст., специфіку гусельної фактури й техніки гри Приміром, у циклах варіацій на теми російських народних пісень⁴³, які вийшли друком у 1780 р. й стали першими авторизованими клавесинними композиціями в російській музичній культурі⁴⁴.

Однак, серед митців українського походження визнання здобувають лише музиканти, що працюють за межами батьківщини, насамперед, при європейських та російських дворах. Відомості про талановитих інструменталістів зі складів магістратських капел, магнатських, кріпацьких, січових, полкових, гарнізонних оркестрів вкрай скупі і обмежені даними супровідної документації чи діловим листуванням, а збережені зразки творчості – нерідко анонімні.

⁴² Ядловська З.Г. Особливості естетики інструменталізму Д. Бортнянського. *Культура і сучасність: Альманах*. Київ, 2009. № 1'2009. С. 129.

⁴³ Зокрема, В. Трутовський використав теми двох російських народних пісень – «Во лесочке комарочков» і «Ты, детинушка, сиротинушка».

⁴⁴ Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. С. 33.

Міське побутове музикування кінця XVIII – XIX ст. представлене виконавством на бандурі, торбані, цитрі, гітарі та фортепіано, які, насамперед, слугували акомпанементом до популярних фольклорних та аматорських камерно-вокальних жанрів. Поступово вони виокремились у самостійну, суто інструментальну сферу у стилістиці бідермаєру чи фольклорного романтизму.

В цей період у шляхетському середовищі на питомих українських територіях, що перебували під австрійсько-польським пануванням, спостерігається новий, якісно відмінний виток розвитку сольного виконавства, зокрема, на такому специфічно українському інструменті, як бандура, обумовлений романтизованими ідеями «українофільства», «хлопоманства», «шляхетського козацтва». Завдяки цьому культивується новий тип бандуриста-віртуоза – виконавця, який, спираючись на нотну традицію, дотримується способу переймання репертуару через навчання у знаних виконавців, завдяки усному способу передавання традицій. Разом з тим, такі виконавці славились інтерпретацією оригінальних композицій, нерідко й власних, позначених актуальною романтичною стилістикою доби. Відзначимо й активність тогочасних конструктивних змін інструменту торбана (відмінності у будові корпусу, розташування і довжині графа, кількості струн (бунтів) і приструнків (від 12–23 до 45 тощо). На цей період припадає розвиток професійного, салонного та побутового концертування на торбані.

У маєтках потомків гетьманської старшини зберігаються тенденції утримання фахових виконавських колективів та професійних музикантів-солоїстів. У видозміненому вигляді тут розвиваються традиції та форми діяльності військової музики. Характеризуючи рівень військових музичних колективів кінця XVIII – початку XIX ст., німецький музикант, диригент, педагог і теоретик Густав Гесс де Кальве, який тривалий час жив і працював в Україні, зазначив: «Кожен полк має свою капелу, і деякі з них надзвичайно добре влаштовані. Іншими ще й досі керують запрошені іноземці, але згодом не буде в них потреби»⁴⁵.

Широкий розвиток освіченого аматорства тлумовив потребу об'єднання зусиль з метою професіоналізації концертного життя та фахової освіти. Так з'явилися утворення численних регіональних, національно-етнічних, клубних, професійних товариств, спілок, об'єднань, музичних академій, як концертних інституцій. Цей процес, розпочатий ще у другій половині XVIII ст., набув характеру системного явища, що визначив специфіку концертного життя у XIX ст. Це було у рівній мірі притаманно

⁴⁵ Гесс де Кальве Г. Теория музыки или Рассуждение о сем искусстве. Сочинено в России и для русских Густавом Гесс де Кальве: в 2-х ч. / [пер. с нем. Разумник-Гонорский]. Харьков, 1818. Ч. 1. X. С. 18.

інструментальному виконавстві, яке культивувалось як на територіях Наддніпрянської України, так і на її західних теренах. Прикладами подібних об'єднань можуть послужити Російське музичне товариство⁴⁶ (1859) з філіями в численних українських містах у складі Російської імперії, на австрійсько-польських територіях – Музична академія (1796), Товариство св. Цецилії (1826), “Галицьке товариство приятелів музики” (“*Der Galizische Verein der Musikfreunden*”, 1834)⁴⁷, Музичне Товариство Чоловічого Співу «Гармонія»⁴⁸ (“*Männergesangs Musikverein “Harmonium”*”, 1875, згодом офіційно зареєстроване як оркестрове товариство) у Львові; «Товариство плекання музичного мистецтва на Буковині», «Чоловіче співоче товариство», «Шубертбунд», «Гармонія» у Чернівцях, Музичне товариство в Тернополі (1876) та ін. Зокрема, дослідниця Т. Молчанова констатує існування численних мистецьких об'єднань у містах і містечках Західної України: «Музичне товариство» існувало у Бродах (1863 р.), Дрогобичі (1877 р.), Жовкві, Самборі (1879 р.). «Товариство друзів музики» (1869 р.) – у Золочеві (1869 р.), «Гармонія» – у Стрию (1880 р.). «Музичне товариство імені С. Монюшка» – у Стрию, Долині (1893 р.). «Боян» – у Стрию (1894 р.), Болехові (1908 р.), «Лютня» – у Дрогобичі (1901 р.), Золочеві (1902 р.), «Чоловіче співацьке товариство» – у Великих Мостах (1893 р.), Угніві (1894 р.), Городку (1908 р.), Куликові (1909 р.). «Музично-драматичне товариство» – у Сокалі (1899 р.), Городку (1908 р.)⁴⁹.

Їх організаторами постають визначні європейські музиканти (переважно, італійці, французи – у Наддніпрянщині, австрійці, німці, чехи – у Західній Україні), які власною виконавською діяльністю долучилися до процесів організації мистецького життя, інструментального виконавства і педагогіки. Серед них слід назвати Ю. Ельснера, Ф. К. Моцарта, Й. Ф. Ругкабера, Й. Кесслера, К. Ліпінського, К. Мікулі, К. Умлауфа, О. Шевчіка, А. Гржималі та ін.

Сферами реалізації професійних навичок інструментального виконавства стали організовані публічні концертні акції згадуваних товариств, мистецьке життя яких було пов'язане з контрактними ярмарками, редутними балами, також гарнізонно-полкові формування,

⁴⁶ Від 1868 р. – Імператорське російське музичне товариство (ІРМТ).

⁴⁷ Згодом – Галицьке Музичне Товариство (“Galizischer Musikverein”, від 1858 р. – “Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne”).

⁴⁸ Артистичними директорами «Гармонії» були також Е. Качковський, Я. Галль, С. Невадомський, В. Вшелячинський, М. Солтис.

⁴⁹ Молчанова Т. Музичне життя й музична освіта Галичини (Гортаючи сторінки розвитку музичної культури). *Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадсько-політичний часопис Національної спілки письменників України*. 2012. № 4. С. 129.

здіяні в суспільному бутті, благодійні концерти, урочисті та ювілейні академії національно-політичного характеру, які вкупі формували репертуарну політику.

Діяльність вказаних організацій зумовила нові форми концертного життя – численні, а згодом – регулярні, сформовані у серії загально-доступні громадські концертні програми, у яких поєднувались сили місцевих та запрошених європейських фахівців, за участю яких відбуваються гастрольні виступи славетних інструменталістів-концертантів з широким анонсуванням та рецензуванням у пресі. Це впливало на слухацькі інтереси, репертуарні пріоритети, виконавські тенденції тощо.

Серед виконавців-інструменталістів українського походження також виокремлюються яскраві постаті концертантів та гастролерів, творців концертного репертуару, які, отримавши освіту на батьківщині та за кордоном, брали участь у мішаних програмах, популяризуючи національну музичну культуру.

Зокрема, активно концертуючим скрипалем був випускник Києво-Могилянської академії⁵⁰ та Московської університетської гімназії Гаврило Рачинський, який з успіхом гастроловав у Москві, Санкт-Петербурзі⁵¹, Калузі, Твері, Орлі, Курську, Нижньому Новгороді, Києві, Полтаві, Харкові, Новгороді-Сіверському (нині Чернігівської обл.), а також провінційних містах України. В його репертуарі виділялись оригінальні композиції та варіаційні цикли на теми українських, польських, російських народних пісень з власними варіаціями для скрипки і семиструнної гітари. На теми українських народних пісень Г. Рачинський створив варіації для скрипки («Малоросійська пастуша пісня», «Ой кричє, кричє молоденький ворон», «Віють вітри, віють буйні», «Среди долины ровныя», «За долами, за горами»⁵² та ін.). Серед десяти гітарних творів виділяються два варіаційних цикли, а також п'ять полонезів, вальс, марш і фантазія (залишилися невиданими). Його учень Ілля Лизогуб був автором тричастинної Сонати «Мрія» (1821–1828) для фортепіано у супроводі облігатної віолончелі, присвяченої Андрію Гудовичу. Цей твір став одним із перших зразків віолончельної сонати романтичної стилістики не тільки у вітчизняній, а й у європейській музиці.

⁵⁰ Гаврило Рачинський був сином скрипаля А. Рачинського – регента капели єпископа львівського Л. Мелецького, а в 1850-х рр. – регента Придворної капели гетьмана К. Розумовського.

⁵¹ 20 травня 1828 р. Г. Рачинський він вперше виступив у філармонійній залі Санкт-Петербурга.

⁵² Цей твір має версію для квартету, він містить звуконаслідування співу птахи вівсянки.

ВИСНОВКИ

За пріоритетами розвитку жанрів, музичне мистецтво України традиційно трактується, як питомо вокально-хорове, що зумовлено як історичними, політичними, релігійними, так і соціокультурними чинниками.

Ідеї Реформації та Просвітництва набули поширення в Україні, спричинивши особливий і самобутній період національного відродження, пов'язаного з розвитком української освіти, культури, науки, мистецтва, які формувалися на ґрунті гуманістичного світогляду. Стильовим орієнтиром XVII – XVIII ст. став ренесансно-бароковий (козацький) тип української культури, причому 90-ті роки XVII ст. – перше десятиліття XVIII ст. окреслюються дослідниками, як мазепинське бароко.

Як і в країнах Європи, інструментальне музичне мистецтво України окресленого періоду було позначене появою і розвитком світських форм і жанрів, співзвучних з естетикою бароко. За ужитковими функціями – це танцювально-розважальна, ритуально-церемоніальна, сигнальна музика, композиції для елітарного аматорського музикування для сольного, ансамблевого виконання (як однорідних, так і мішаних складів), оркестрова музика для симфонічних, духових (зокрема рогових) колективів. За жанрами – це танці, марші, фантазії, мініатюри, обробки та варіації на теми популярних ліричних і танцювальних пісенних мелодій, перекладна література тощо.

В означений період спостерігалась еволюційна трансформація характеру музикування, зумовлена потребами репертуарних запитів. Специфічними ознаками національного музичного процесу стали поширення у різних соціальних прошарків, поряд з академічними інструментами (насамперед, скрипкою, фортепіано та ін.), шести- та семиструнної гітари, торбана, цитри та бандури, та формування корпусу яскравих виконавців-віртуозів на цих інструментах. Це увиразнило насущну вимогу налагодження фахової підготовки та створення методичної та дидактичної літератури.

АНОТАЦІЯ

Інструментальна сфера музичного мистецтва XVII–XIX століть суголосна з провідними європейськими тенденціями і, водночас, позначена національною специфікою. Її найбільш помітні прояви пов'язані з потребами музичного життя міст, традицією побутового музикування, мистецькими запитами гетьмансько-старшинського середовища та козацької старшини доби Гетьманщини, полковою та січовою козацькою військовою музикою, а також діяльністю українських музикантів-інструменталістів у австрійсько-польському шляхетсько-магнатському оточенні та при дворянських і царських дворах Росії. З цими сферами практичної діяльності пов'язані осередки

і методи плекання фахових спеціалістів, створення зразків концертного репертуару, інструментобудівництво.

Констатується наявність різножанрового національного інструментального виконавського репертуару для сольного, камерного, оркестрового складів, що відповідав усім провідним напрямкам виконавської діяльності, а також суголосність українського інструментального музичного мистецтва поетапному європейському процесу диференціації і спеціалізації функцій композитора, виконавця та слухача-адресата, які віддзеркалили соціокультурні запити та зумовили необхідність високої фахової підготовки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бакай С. Ю. Музика як засіб духовного розвитку особистості в просвітницькій діяльності Г. С. Сковороди на Слобожанщині. *Педагогіка та психологія*. Харків : ХДПУ, 2001. Вип. 19. Ч. 1. С. 23–27.

2. Бакай С. Ю. Становлення та розвиток музично-педагогічних ідей у творчій спадщині Г.Сковороди. *Педагогіка та психологія*. Харків : ОВС, 2002. Вип. 21. С. 13–17.

3. Бакай С.Ю. Г. Сковорода про духовне виховання особистості засобами музичного мистецтва. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*. Київ, 2002. Кн. II. С. 232–235.

4. Ваврик О. Кобзарські школи на Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. 221 с.

5. Гесс де Кальве Г. Теория музыки или Рассуждение о сем искусстве. Сочинено в России и для русских Густавом Гесс де Кальве: в 2-х ч. / [пер. с нем. Разумник-Гонорский]. Харьков, 1818. Ч. 1. X, 304 с.

6. Гесс де Кальве Г. Теория музыки или Рассуждение о сем искусстве. Сочинено в России и для русских Густавом Гесс де Кальве: в 2-х ч. / [пер. с нем. Разумник-Гонорский]. Харьков, 1818. Ч. 2. IV, 372 с.

7. Глібовицький І. Цитра в контексті розвитку інструментальної музики Західної України другої половини ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету : Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2004. Вип. VI. С. 103–109.

8. Горенко-Баранівська Л.І. Військова музика Київського полку: 1648-1782. *Мистецтвознавчі студії ІМФЕ НАН України*. Київ : Наук, думка, 2002. Вип. 2. С. 23–26.

9. Івченко Л.В. Нотна колекція О.К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.

10. Історія української культури у 5-ти тт. Т. 3: Українська культура другої половини ХVІІ-ХVІІІ століть / передмов. А. Смолій. Київ : Наук, думка, 2003. 1246 с.

11. Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 370 с.
12. Корній Л. П. Історія української музики : у 3-х ч. Київ, Харків, Нью-Йорк. Ч. 1, 1996. 314 с.
13. Корній Л. П. Історія української музики : у 3-х ч. Київ, Харків, Нью-Йорк. Ч. 2, 1998. 388 с.
14. Корній Л. П. Історія української музики : у 3-х ч. Київ, Харків, Нью-Йорк. Ч. 3, 2001. 477 с.
15. Кравчук О.Г. Українська музика в моделюванні музично-просвітницької діяльності балетмейстера. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2008. Т. 9. № 1. С. 144–158.
16. Лазаревский А.М. Исторические очерки Полтавской Лубенщины XVII–XVIII вв. *Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца*. К., 1896. Кн. XI. Отд. 2. С. 68–86.
17. Молчанова Т. Музичне життя й музична освіта Галичини (Гортаючи сторінки розвитку музичної культури). *Дзвін: Щомісячний літературно-мистецький та громадянсько-політичний часопис Національної спілки письменників України*. 2012. № 4. С. 121–130.
18. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2011. 238 с.
19. Рудчук Ю. А. Духова музика України у XVIII–XIX століттях. – автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2001. 15 с.
20. Русанов В. А. Гитара и гитаристы. М. Д. Соколовский: Исторический очерк. *Интернациональный союз гитаристов / сост. С. С. Заяицкий*). М., 1902. С. 196–200.
21. Садова Л. Фортепіанна школа Вілема Курца. Дрогобич : ПОСВІТ, 2009. 272 с.
22. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М. : Музыка, 1982. 77 с.
23. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 255 с.
24. Черпухова К. М. Минуте – в сучасному: Нотне зібрання Розумовських – цінна пам'ятка музичної культури другої половини XVIII – першої половини XIX ст. *Наука і культура*. Київ, 1986. Вип. 20. С. 438–441.
25. Черемський К. Традиційне співцтво: українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків : Атос, 2008. 248 с.
26. Чеченя К.А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: автореф. дис. ... канд. мист. : 26.00.01. Київ, 2008. 19 с.

27. Шафонский Аф. Черниговскаго наместничества топографическое описание с краткимъ географическимъ и историческимъ описаниемъ Малыя Россіи. К., 1851. Ч. 1. 358 с.

28. Шишкина О. К вопросу о возрождении русских хроматических гуслей. *Альманах «Гусли»*. Псков, 2006. Вып. 7. С. 20–34.

29. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века / Под ред. и с предисл. Б. В. Асафьева. Л.: Тритон, 1935. 189 с.

30. Ядловська З.Г. Особливості естетики інструменталізму Д. Бортнянського. *Культура і сучасність: Альманах*. Київ, 2009. № 1'2009. С. 128–132.

31. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М., Л.: Гос. муз. изд-во, 1951. Ч. 1, гл. 4. URL: <http://blagaya.ru/skripka/history-books/i-yampolskij-handoshkin> (дата звернення: 01.12.2022)

Information about the authors:

Velychko Oksana Bohdanivna,

Candidate of Art Sciences,

Associate Professor at the Department of Musical Art

Ivan Franko National University of Lviv

1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine

Saldan Svitlana Oleksandrivna,

Candidate of Art Sciences, Associate Professor,

Acting Chairperson of the Department of Musical Art,

Ivan Franko National University of Lviv

1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine

Makovetska Iryna Georgiivna,

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Department of Musical Art

Ivan Franko National University of Lviv

1, Universytetska St., Lviv, 79000, Ukraine