***1. Зародження і розвиток української музичної культури з найдавніших часів до середини ХІХ ст.***

***1.1.              Витоки. Музична культура Київської Русі***

Усталені традиції найдавніших, насамперед, хліборобських культур, культурні надбання східнослов'янських племен, культурні впливи наших сусідів зі Сходу і Заходу підготували грунт для становлення і розквіту культури Київської Русі.

Українська земля зберігає нашарування культурних пластів, які мають багатотисячолітню історію. За свідченням археологів, найдавніші стоянки людини кам'яного віку на теренах України налічують близько сорока тисяч років. До того часу відносяться і найдавніші форми мистецтва.

Серед знайдених предметів ужитку й художніх витворів тих часів трапляються первісні музичні інструменти або їх зображення на посуді чи коштовностях.

До найдавніших зразків музичних інструментів, відкритих на території України, належать сопілки епохи палеоліту (40-15 тис. р. до н. е.). В 1953 р. була знайдена на стоянці Молодове Чернівецької області флейта з відростка рога північного оленя. Вчені твердять, що це найдосконаліший з усіх відомих досі палеолітичних музичних інструментів.

У Маріупольському могильнику в 1931 р. було знайдено сім дудочок, що лежали одна біля одної.

До археологічних знахідок, що доповнюють наші уявлення про давній музичний інструментарій, належать ударні інструменти, знайдені в 1954-1961 рр. недалеко від Чернігова на Мезинській палеолітичній стоянці. Це набір різних кісток мамонта, набірний браслет, що "шумить", та "молоток" з рога північного оленя. Вони оздоблені геометричними візерунками, нанесеними червоною вохрою. Дослідники вважають, що це своєрідний ансамбль з шести інструментів.

Поряд з поступовим удосконаленням виробництва знарядь праці зростали мистецькі запити первісного суспільства. Розвивалась культура у найрізноманітніших її видах. З покоління в покоління передавався художній досвід, на певних етапах розвитку переходячи у нову якість. Удосконалювались і музичні інструменти, збільшувалась кількість їх різновидів.

На північних берегах Чорного моря в давній час існувало високорозвинене   мистецтво    античних   цивілізацій.   У   приморських степах мешкали скіфи, сармати й інші племена. Ряд цікавих фактів з життя, вірувань і мистецтва скіфів описав у своїй "Історії" Геродот. Відомі античні письменники і вчені Плутарх, Аристофан подали   відомості   про   музику   в   побуті   скіфів,   про   музичні   інструменти.   Ці  дані  засвідчують   також  різноманітні   знахідки   археологів   із  скіфських  курганів,   які  щедро  розкидані   по  всьому терені України. Багато музичних інструментів виявлено в 50-х рр. XIX ст. в Александропольському кургані, розташованому в нинішній   Дніпропетровській  області.   Серед них - численні   дзвіночки, бронзові бляхи,  брязкальця тощо. Подібні дзвіночки виявлені також у Чортомлицькій могилі під Нікополем. Їх використовували при освяченні жертв, при очищенні житла від "злих духів", в похоронних обрядах, шаманських "дійствах" тощо. Дзвіночки такого типу зображені на римському барельєфі, де вони підвішені на священному дереві біля жертовника.

Серед археологічних знахідок скіфського часу велику  цінність мають ювелірні пам'ятки. Зокрема, золота діадема із зображенням скіфа, який грає на арфі, знайдена біля села Сахнівка на Київщині, золотий перстень з Неаполя Скіфського (Крим), де на гемі зображений музикант, що грає на подвійній флейті. Судячи з одягу, він не грек (взутий у високі чоботи), але перстень зроблений грецькими ювелірами. Наявні знахідки свідчать про значне поширення грецької культури на території Скіфії, про тісні мистецькі взаємозв'язки й торгово-економічні відносини між грецькими колоніями і племенами, що заселяли безмежні простори сучасних українських земель.

В літературі з археології існує чимало описів розкопок грецьких могильників, де знайдено предмети, на яких зображені музиканти з розмаїтими інструментами. Наприклад, фрески пантікапейської катакомби відтворюють похоронну процесію за участю музикантів, що грають на трубах і флейті Пана. Дана фреска (IV ст. до н. е.) свідчить, що в греків існували ансамблі духових інструментів.

Цікавий інструмент пізнішої доби (І-II ст. до н. е.) знайдений в кургані поблизу Сімферополя. Це мисливський або військовий ріг із срібною оправою. За формою він нагадує знамениті слов'янські роги тура з Чорної могили Чернігівського кургану, що відносяться до ІX-X ст. н. е. Цей факт також свідчить про тривалі впливи грецької культури на культуру наших предків.

Мистецтво скіфо-сарматського періоду та античних міст Північного Причорномор'я становить винятковий інтерес, оскільки його досягнення були творчо засвоєні слов'янами і відіграли значну роль у розвитку  культури княжої доби.

Знахідки в різних місцевостях України статуй із зображенням рога свідчать про широке побутування цього інструмента. Цю думку підтверджує уже згадувана знахідка рогів тура з Чорної могили на Чернігівщині. Обидва роги великого розміру, оздоблені срібними оправами тонкої роботи. Візерунки на них скіфського звіриного стилю з впливами арабського мистецтва. Проте вони виявляють місцевий київський характер. Судячи з розмірів рогів, з них можна було видобувати звуки значної сили.

Інструменти скіфського періоду досить часто траплялись під час археологічних розкопок східнослов'янських курганів. Це переважно бубонці розмаїтих форм і розмірів, виготовлені з заліза, бронзи та срібла. Їх знаходили в похованнях у Києві, на Княжій горі Черкаської області та у похованнях IX ст. у селах Броварки Полтавської області та Юрків Вінницької області.

Неабияку цінність мають дзвони з Десятинної церкви, що є пам'ятками культури Київської Русі, а також мідний дзвін XII-XIII ст. з Вщижа на Десні Чернігівського князівства. Значний інтерес представляють свистульки - глиняні коники та чотиринога іграшка з головою людини, знайдені в Києві на Флорівській горі.

До найдавніших письмових згадок про музику східних слов'ян належить запис візантійського історика Феофілакта Симокатта (VI ст. н. е.) про те, що під час боротьби з хозарами греки захопили в полон трьох слов'ян, які замість зброї тримали в руках музичні інструменти.

Про музичний побут східних слов'ян свідчать також записи арабських вчених. В них описано деякі обряди слов'ян, що супроводжувалися музикою на лютні, гуслях і сопілці. Йдеться там і про церкви із дзвонами, в які ударяли молотком на зразок того, як в Аравії християни вдаряють дерев'яною киянкою по дошці. Ці свідчення відносяться приблизно до 925 р., тобто більш як за 60 років до введення християнства.

Арабські вчені подали цінні свідчення і щодо музичного оформлення богослужінь. Це передусім хоровий спів, хороводи, пісні, танці та ігри під звуки різних інструментів - бубнів, сопілок, ріжків, гусел тощо. Багато культових звичаїв, приміром ведення хороводів, співання веснянок, колядок, купальських пісень, перейшло згодом у християнські обряди. Особливо захоплювалися чужинці злагодженим хоровим співом, який приголомшував віруючих і всіх, хто чув ці "вражаючі слух звуки".

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

Музика східних слов'ян того часу послужила грунтом для дальшого розвитку цього мистецтва в період Київської Русі. Гра на інструментах була складовою частиною культових обрядів.

З середини X ст. музика зазвучала під час прийому іноземних послів. Цей звичай Русь перейняла від Візантії після відвідин княгинею Ольгою Константинополя у 954 р. Її вразили розкіш імператорського палацу й дивовижні звуки музичних інструментів, зокрема органа.

Орган як світський інструмент набув поширення на Русі. Про це стало відомо в процесі реставрації і вивчення фресок Софійського собору в Києві. Сучасні дослідники довели, що на фресці "Скоморохи" з лівого боку зображені орган і музикант за клавіатурою, поряд - два надувальники міхів. Орган має вигляд трикутника, з лівого кута якого йде характерна лінія вниз праворуч і показує розташування труб у порядку підвищення висоти звуків.

Зображення органа на фресці Софійського собору є унікальним в живопису Київської Русі. Проте в писемних пам'ятках він згадується неодноразово, що свідчить про його побутування у княжих дворах.

На фресці Софійського собору зображено ансамбль музикантів, танцюристи, акробати. Шість музикантів грають на флейті, двоє - на духових інструментах (сопілках чи дудках), на трапецієподібній арфі та багатострунному щипковому інструменті.

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

Під час військових походів головну роль грали духові інструменти - труби, роги, а також ударні - бубни, накри (попередниці литавр), дзвони.

У літописах є чимало мініатюр, де зображені воїни з трубами та бубнами, з якими військові дружини вирушали в похід, вступали в бій з ворогом. По кількості труб і бубнів визначалась чисельність війська.

Ряд літературно-художніх пам'яток періоду Київської Русі, зразки народнопісенної творчості, зокрема билини і весільні пісні, свідчать про наявність при княжих і боярських дворах професіональних музикантів.

Легендарною популярністю користувався славнозвісний Боян, оспіваний у "Слові о полку Ігоревім". Ім'я музики-гусляра Бояна зустрічається також у написах на стінах (графіті) Софійського собору в Києві.

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

У літературних пам'ятках часів Київської Русі згадуються імена таких музикантів, як гудець Ор, що співав половецькі пісні (Іпатіївський літопис, 1201), та галицький "славутний співець" Митуса (Іпатіївський літопис, 1241).

Улюбленцями народу були скоморохи, їх називали "веселими людьми" або "веселими молодцями". Вони були постійними учасниками розваг та ігрищ на весіллях, різних святах і народних гуляннях. В билинному весільному епосі не раз згадуються скоморохи, які грають "на гусельках, гудочках і свирелях" і з піснями "по уличкам похаживають".

Мистецтво скоморохів було дуже популярним серед різних верств населення. Свідченням цього є зображення музично-танцювальних сюжетів на художніх виробах, прикрасах із срібла та золота, зокрема на пластинчатих браслетах, чашах тощо.

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

Наявний матеріал про інструментарій Київської Русі та його функціональне застосування у різних формах музикування дає підставу твердити про високий рівень інструментального мистецтва та всієї тогочасної  музичної культури, яка в усій багатогранності її змісту, жанрів і форм інтенсивно розвивалась на грунті народної творчості. Вони склали ту життєдайну основу, на якій розвинулась музична культура  українського  народу.

***1.2. Культовий спів за часів Київської Русі***

Протягом багатьох віків музика на Україні була тісно пов'язана з релігійним культом. Церковний спів посідав одне з найважливіших місць як за своєю поширеністю і суспільно-громадською роллю, так і за силою впливу на людей. Разом з архітектурою і живописом музика відігравала важливу роль у церковному обряді.

Десятки тисяч відомих, маловідомих або й зовсім тепер забутих, але талановитих композиторів, майстрів-регентів, виконавців-співаків - вихідців з народу - працювали на ниві культового співу. При всіх найтісніших зв'язках зі словом, яке було здебільшого звернене до Бога, музика за своїм характером і змістом нерідко виходила за межі церковних канонів і відтворювала суто людські почуття, страждання, прагнення, ідеали, смаки. В ній відображено особливості художнього стилю найдавнішої епохи.

Як свідчать літописи, поширення християнства на Русі відбувалося одночасно з введенням відповідного письма. Про те, що там у IX ст. існувало досить досконале письмо, підтверджують повідомлення Чорноризця Храбра про віднайдення Кирилом - творцем слов'янської азбуки - під час відвідання ним у 60-х рр. IX ст. Корсуня писаних руськими буквами євангелія і псалтиря. Цей факт говорить і про те, що вже тоді, тобто більш як за сто років до введення християнства, існували руські тексти (псалми), які використовувалися при богослужінні для проголошення і співу (псалом (грецьк. Psalmos) - хвалебна релігійна пісня з Ветхого завіту).

Щодо впливу візантійських джерел на формування музики періоду Київської Русі, то це підтверджується багатьма історичними фактами. Так, згідно з Густинським літописом Володимир привіз з собою з Корсуня першого митрополита, єпископа і священика, а також співаків болгарського походження. Крім того, літопис свідчить про те, що разом з грецькою принцесою Анною з Візантії прибув до Києва клір грецький, котрий надалі звався царициним. Безумовно, що й до того в Києві могли бути співаки-християни. Відомо, що в 945 р. в Києві діяла церква святого Іллі, в якій присягали на вірність укладеним з Візантією договорам християни, тоді як інші (язичники) робили це на пагорбі, де стояла статуя Перуна. Церква, очевидно, мала свій клір, у тому числі співаків. Після побудови Софійського собору (1051) за викликом князя Ярослава Мудрого до Києва приїхали три співаки "из грек", які, за літописом, навчали слов'ян демественному співові. Двір деместиків знаходився тоді поблизу княжого палацу (Лаврентієвський літопис).

У XII ст. язичництво поступається своїми позиціями. Проте за нової культурної ситуації виникає своєрідна синкретична єдність християнських вірувань і церковних обрядів зі старим, звичним образом мислення і побутом. Так, деякі давні обряди і звичаї, пов'язані з хліборобським трудовим циклом, церква узаконила й приурочила до святкових днів православного календаря: Різдва, Пасхи, Трійці, дня Іоанна Хрестителя (Івана Купала) і т. п. Такий синкретизм існував протягом багатьох віків.

Отже, наведені факти свідчать, що і в церковній музиці поєднувались різні стильові компоненти, котрі йшли від візантійської музики, яка сформувалася на базі культури багатьох народностей  (греків, арабів, вірмен, слов'ян та ін.) й місцевих народнопісенних традицій, які складалися протягом тривалого попереднього язичницького періоду. На жаль, поки що важко показати на самій музичній творчості ті її складові елементи, які випливали з цих різних джерел. Від періоду Київської Русі збереглися у невеликій кількості лише записи духовної музики, але й вони не піддаються розшифровці. Що ж стосується народної культури дохристиянської доби, то вона не фіксована і існує тільки в залишкових, трансформованих формах у народній пісенності. Проте, як показує порівняння мелодики  тих культових і народнопісенних жанрових форм, що дійшли до нашого часу, в них наявні спільні елементи. Розмаїтість поглядів на походження співу руської православної церкви зумовлена нерозробленістю його історії епохи Київської Русі, гіпотетичним характером  розшифровок нотного (крюкового) матеріалу. Навряд чи можна говорити про несамостійність, наслідувальний характер церковної музики у тому вигляді, в якому вона дійшла до XVI - XVII  ст.,  коли  її  записи  можна  прочитати й  озвучити,   а  отже, й дослідити. По-перше, ми не маємо подібних зразків у візантійській співацькій культурі, як і сучасній грецькій, болгарській або якійсь іншій. По-друге, спів руської церкви, як відзначають дослідники, має багато спільних рис з народною східнослов'янською музикою.

При всій своїй самобутності руське хорове мистецтво має також риси, що споріднюють його з давнім візантійським церковним співом. Це і систематизація музичного матеріалу відповідно до річного календаря (восьмигласіє), і наявність багатьох спільних зі світською музикою рис, що обумовлено зосередженістю світської і духовної влади в руках імператора, князів, а пізніше царів. Піднесена емоційність, пишність звучання відповідали розкішності східнохристиянської літургії й урочистості придворних церемоній. Такою була музика при дворі візантійських імператорів, у храмах та ін. Вона справляла великий вплив на київських князів, послів, дружинників, купців, що бували в Константинополі; такою вони прагнули запровадити її у себе.

Музика візантійської церкви являла собою псалмодію, що сформувалася на багатонаціональній основі. Псалмодія (грецьк. psalmodia від psalmos - псалом і оdе - пісня, спів) - спів псалмів (релігійних пісень і молитов)  у вигляді мелодичної декламації, а також спів псалмів у формі діалогу двох хорів або соліста й хору (антифон).

Один з найвидатніших творців культової музики Іоанн Дамаскін (VIII ст.)  упорядкував обіходний репертуар церковного співу, а також його ладо-інтонаційну систему - восьмигласіє (Обіход - нотний збірник цілорічного співацького репертуару, що включав літургії, задостойники, та інші піснеспіви).  До нас дійшло понад 1000 мелодій Дамаскіна.

Що стосується  ладо-інтонаційного строю культового співу, то тут траплялись близькі до руських пласти, що формувалися на основі творчої діяльності слов'ян, які входили до багатонаціональної Візантійської імперії.

Всю історію церковної музики, починаючи від Київської Русі і до XX ст., можна умовно поділити на два періоди і відповідні їм стилі виконання: монодичний і багатоголосий. Встановити точний часовий рубіж між ними важко, оскільки вони майже до нашого часу існували паралельно. Однак з огляду на домінування одного з них спробуємо, хоч і умовно, датувати названі періоди: монодичний - IX-XVII ст., багатоголосий - XVI-XX ст.

На Русі церковний спів поширювався не тільки у його візантійському (грецькому) варіанті, а й у слов'янському, оскільки його розповсюджували також болгари, що мали обіход у перекладі на зрозумілу слов'янську мову. У болгар візантійський спів уже трансформувався під впливом місцевих обрядових (язичницьких) і народнопісенних традицій. З'являються тут і нові піснеспіви.

У перші століття розвитку культового співу на Русі з'являються свої центри і школи співу, висуваються співаки, деместики. Одним з осередків формування і поширення церковної музики стає Києво-Печерська лавра. У ній виділяється ряд видатних майстрів хорового співу. Це, наприклад, відомий піснетворець Стефан, що був у Печерському монастирі деместиком, або уставником (керівником) хору, а після смерті Феодосія обраний ігуменом, це чернець Григорій Печерський, який створив тексти нових канонів до давніх мелодій. Сучасником Стефана був пропагандист нового київського співу Лука, котрий очолив у Володимирі на Волині школу ("луцину чадь"), та ін.

В часи Володимира Святославовича при новозбудованій Десятинній церкві в Києві діяли великий хор і школа для навчання співу. За літописними відомостями, недалеко від церкви Богородиці існував двір деместиків - співаків-солістів, що були одночасно диригентами хору й учителями співу.

Існуючі тоді два види церковного співу, по суті два різних стилі - кондакарний і стихирарний, мали кожен відповідну нотацію. Кондакарний спів (від слова "кондак" - короткий вірш на честь святого) за текстовим матеріалом нагадував грецьку богослужебну систему, що склалася після VI ст. Перевага в ній надавалася співові перед читанням, а в самому співові - складним мелізматичним  мелодіям перед речитативно-оповідними.

Система запису кондакарного співу відрізняється від усіх відомих безлінійних форм нотного запису. Проте відсутність ключа до розшифровки кондакарного письма не дає можливості скласти уяву про музичний зміст і характер цього виду церковного співу. Відомі усього кілька кондакарів XII - XIV ст. Але не збереглося їх нотної азбуки чи перекладу на іншу, знану тепер систему запису. На підставі того, що рукописи кондакарного співу датуються не пізніше XIV ст., вчені прийшли до висновку, що цей вид надалі не практикувався у богослужінні.

Іншу форму церковного співу, що виникла в епоху Київської Русі і набула поширення, називають стихирарною. Стихира нагадує ветхозавітний псалом, але є більш епічною, оповідною і з невеликими молитовними ліричними відступами. Музика була простішою, ніж у кондаках, часом речитативною. На перше місце виходив не звук, а слово. Стихира мала строфічну будову з приспівом.

Найстародавніша стихирарна форма - знаменний розспів, який пройшов шлях від становлення в епоху Київської Русі до XVII ст.

Основи знаменного розспіву, як і його крюкової (від назви найпоширенішого знака - крюка) або знаменної (знамя - знак) нотації, закладені ще в період розквіту Київської держави.

На початковій стадії розвитку знаменного розспіву покладені в його основу деякі візантійські зразки піддавалися творчій переробці. Цьому сприяло і те, що ідеографічна нотація не давала точної фіксації інтервальних співвідношень звуків у мелодії. Тому руські майстри, користуючись візантійськими записами, допускали видозміни в наспівах, вільно й творчо переробляли їх на свій лад.

У подальшому розвитку ці наспіви також піддавалися змінам під впливом місцевих форм. Однак спільна основа зі старими помітна.

Знаменний розспів пройшов значну еволюцію, що виявилось і в інтонаційній структурі, і в записах. Еволюція стилю знаменного розспіву йшла в напрямі мелодичного розгортання не тільки через поширення звукоряду і зменшення в ньому питомої ваги речитативу. Розвиткові був підданий і сам мелодичний стиль, заснований на перших етапах свого існування переважно на пощабельному русі в обмеженому діапазоні з оспівуванням окремих стійких звуків. Поступово він завойовував усе ширший діапазон, ширші інтервальні ходи, нові ладові основи й ритмічні особливості. Таким чином система восьмигласія поступово наповнювалася новим ладо-інтонаційним матеріалом.

Для кожного тижня, починаючи від Великодня, визначався окремий ладо-інтонаційний стрій, або глас. Таких строїв було вісім. Коли вони вичерпувалися, починався новий цикл ("стовп") з повторенням гласів від першого до останнього. Піснеспіви свят, яких було в місяці по одному (двунадесяті свята), що відмічалися у певні числа, та ще рухомі свята (Великдень, Вознесіння, Трійця) так само були підпорядковані системі восьмигласія. Однак у святкові дні могли використовуватись не один, а кілька гласів.

Прийнявши з Візантії разом з християнством календар з відповідним музичним оформленням - восьмигласієм, наші предки зберегли цю систему, дотримуючись залежності від неї різних гімнів - стихир, тропарів, кондаків, ірмосів, антифонів і т. п. Та, оскільки ладо-інтонаційний стрій візантійської церковної музики не завжди відповідав місцевим пісенним традиціям, він, як уже згадувалось, з самого початку був підданий певній трансформації. Крім того, з канонізацією святих - Феодосія Печерського, Бориса і Гліба та інших - виникали нові, оригінальні, гімни.

Проблема творення руського восьмигласія вирішувалася протягом ряду віків - від XII до XVI. Поступово визначилось коло гімнів як для недільних днів, так і для річних свят. Мелодика знаменного розспіву досягла найвищого свого розвитку.

Враховуючи те, що у формуванні знаменного розспіву відіграли значну роль місцеві обставини, його варто характеризувати, виходячи з нього самого, а не лише з візантійської системи воьмигласія. Знаменний розспів слід розглядати як багато в чому самостійне, не залежне або мало залежне від візантійських впливів явище.

Сам глас - це і певний ладовий стрій, і певна система поспівок. Найтиповіші поспівки, які служили зразком розспівування тих або інших текстів, закріплялися і передавалися від одного співака до іншого у вигляді пам'ятогласія або погласиць, розспіваних на тексти переважно небогослужебного характеру.

Погласиці на цей текст служили для розспівування стихир (стихира - піснеспів візантійського походження на вірші строфічної будови з силабічним складом. Стихири часто попереджалися віршами з священного писанія).

Розспівування того чи іншого тексту зводилось до відбору й комбінування інтонацій з палітри відповідного уставного гласу, до поєднання з текстом, його смислом, будовою, просодичними й смисловими наголосами тощо. Поспівок у гласі було багато, тому вибір їх був досить широким. Проте в кожному піснеспіві, навіть найдовшому, їх використовувалося не більш одного-двох десятків. В процесі озвучення інколи виникали нові варіанти наспіву для одного й того самого тексту.

У знаменному розспіві відсутній поділ на рівномірні такти, речення, періоди. На відміну від західноєвропейської музичної системи, яка щодо ритму тісно пов'язана з віршами, знаменний розспів заснований на старовинній духовній поезії з характерними для неї частково мішаними, нерівномірними, асиметричними, проте тонічними чи рифмованими, а частково силабічними, рівномірними за числом складів віршами.

При перекладі на інші мови духовна поезія піддавалася певним корективам, змінювалася кількість складів, втрачалися силабіка, рима, тонічність тощо. Все це вело до зміни мелодики, що повинна була відповідати новому текстові, його ритмічним, структурним та іншим особливостям. Але в ній зберігалися деякі зумовлені оригінальним текстом закономірності, зокрема поєднання різних поспівок за принципом подібності й протиставлення, тематизму й римування.

Характер і особливості знаменної мелодики значною мірою пов'язані з тією нотацією, з якої вона виникла і в тісному взаємозв'язку розвивалася протягом багатьох століть. Мова йде про крюкову нотацію, окремі знаки котрої, що виписувалися над кожним рядком тексту, позначали не тільки певні звуки і їх комбінації, властиві знаменним поспівкам, а й місце того чи іншого звука в піснеспіві (на початку, в середині чи кінці), його характер виконання тощо.

Спочатку крюки креслилися тільки чорною тушшю і означали тривалість та висоту звука, іноді й кілька звуків. Як тривалість, так і висота точно не визначалися, а засвоювалися на практиці. Для того щоб орієнтуватися у системі крюкових записів, співак повинен був засвоїти самі наспіви. Азбуки знаменного розспіву з'явилися тільки в XVI ст. Тлумачення крюків зводилось до перерахування назв, запам'ятовування їх зображень і відносного визначення висоти й тривалості.

У кін. XVI ст. поряд з крюками почали використовуватися кіноварні помітки. Відповідно до нової системи увесь звукоряд, що тоді застосовувався у співі, був розмічений червоними буквами. Застосування поміт і признаків привело до остаточного забуття практики співу по безпомітних крюках.

Знаменне письмо налічувало кілька сотень різних знаків, але багато з них вийшло з ужитку разом із застарілими розспівами. Кожен знак мав характерний індивідуальний вигляд і назву, якими фіксувалися напрямок руху мелодії (стріла поводна), швидкість пощабельного руху (голубчик тихий і голубчик борзий) тощо. Так образність у назві й наочність у зображенні часто утворювалися від переходу простіших знаків у складніші за малюнком.

Такою у загальних рисах є система запису знаменного розспіву, яка сформувалася, досягла свого найвищого розвитку і досконалості в XVI-XVIII ст.

Згодом знаменний розспів усе більше мелодизувався, з'являлися розвинені поспівки, ускладнювалось письмо.

У рукописних книгах XVII ст. часто трапляються розспіви із зазначенням їх походження: київський, лаврський, чернігівський, болгарський та ін.

Київський розспів, як і інші, генетично пов'язаний зі знаменним, проте  в своєму розвитку набув ряд своєрідних рис. Він  простіший за мелодичним і ритмічним складом. У ньому менше поспівок, його мелодії коротші, чіткіше розмежовуються речитативні й розспівні ділянки, спостерігається повторення окремих фраз тексту, чого не було в знаменному розспіві.

Разом з тим у київському розспіві помітні деякі нові інтонаційні нашарування, які, очевидно, йдуть від народної пісні. Особливо яскравим щодо інтонаційного багатства є шостий глас.

Серед поширених на Україні розспівів можна назвати болгарський, грецький і сербський. В рукописах XVI-XVIII ст. окремі зразки цих розспівів зустрічаються поряд із знаменними й київськими.

Зіставлення болгарського розспіву із знаменним і київським показує, що він має у багатьох своїх зразках ту саму основу опорних звуків і ряд спільних мелодичних зворотів.

У практиці українського церковного співу, як вважають деякі вчені, сформувався також грецький розспів, котрий так само виявляв більшу спорідненість із знаменним і київським, ніж з культовим, розповсюдженим у Греції.

Отже, досягши апогею у серед. XVII ст., знаменний розспів завершив цикл свого розвитку.

***1.3. Церковна реформа. Партесний і хоровий концерт***

***XVII – XVIII ст.***

Могутність традиції народного співу ще в період Київської Русі мала величезний вплив на церковно-музичний побут, в якому внаслідок цього відбувалися докорінні зміни:    виникав    новий    мелодико-інтонаційний   склад,   формувався   самобутній   стиль   виконання.   Вже XI ст. дало багато знавців церковної музики та майстрів її виконання. Так, у Києво-Печерській лаврі був майстер церковного співу Стефан, у Володимирі на Волині - Лука, в Новгороді - Кирик, в Перемишлі - Дмитрій і т. д.

Безперечно, все це сприяло появі нових розспівів в церковному обряді, збагаченню монодичної церковної музики і форм хорового співу. Очевидно, в кін. XV - на поч. XVI ст. у ряді   церков    на   Україні практично вже існував не тільки монодичний, а й багатоголосний хоровий спів. Про це свідчить звернення українського духовенства до візантійського патріарха Мелетія Пігаса (кін. XVI ст.) з проханням узаконити в українській православній церкві багатоголосний спів, названий  згодом  партесним   (спів  за окремими партіями, зафіксованими нотами на п'ятилінійному стані).

Найбільш ранні види багатоголосся в церковній музиці були зв'язані ще із старою безлінійною системою так званої крюкової нотації і відомі в історії церковної музики під назвою строчного співу. Назва ця виникла від того, що над текстом окремими рядками, "строчками", розміщувалися хорові партії, записані крюками.

Головна мелодія - традиційний гласовий наспів знаменного, київського, болгарського чи будь-якого іншого розспіву - проходила в середньому голосі, рідше у нижньому. Цей голос мав назву "путь". Решта голосів іменувалися в залежності від їх розміщення в партитурі "низ" або "верх". Іноді до трьох голосів додавався четвертий з найбільш розвиненою й вільною мелодичною лінією, що "підголошувала", контрапунктувала основній мелодії. Можливо, в цьому уже в той віддалений період проявився вплив традицій народного співу з виділенням високого підголоска, який орнаментував основний наспів, що проходив у середніх та нижньому голосах.

Монодичний спів, що існував у православній церкві протягом кількох віків, на даному історичному етапі вже не задовольняв  естетико-культурних вимог. Це привело до посилення впливу народного музичного мистецтва на церковний спів не тільки щодо яскравішого й емоційнішого мелодизму, а й щодо розвитку багатоголосся.

Умови напруженої боротьби українського народу за свою соціальну й національну незалежність, проти полонізації й покатоличення прискорили здійснення реформи одноголосного співу в православній церкві на Україні. Очевидно, в зіставленні з пишним вокально-інструментальним багатоголоссям католицької церкви православний монодичний спів міг виявитися не досить дійовим засобом впливу на народні маси. Саме це стало однією з основних причин важливих змін у церковній музиці.

Стара й недосконала крюкова нотація стала гальмом у дальшому розвитку професіональної багатоголосної музики в церкві. Введення багатоголосного партесного співу вимагало докорінної реформи системи нотації церковних наспівів. Крюкова нотація замінюється новою системою - нотно-лінійним письмом на п'ятилінійному нотному стані, відомим під назвою київського знамені, що давало змогу точніше фіксувати багатоголосні музичні твори.

Імена музикантів, що розробили теоретичні основи нового стилю цер­ковного хорового співу, не збереглися для історії. Проте незаперечним фактом є велика роль їх у розвитку на Україні не тільки партесного співу, професіонального музичного мистецтва взагалі, а й музично-теоретичної думки.

Партесний спів виник на основі прагнення до більшої яскравості, виразності, гармонічної повноти звучання церковної хорової музики. Він являв собою гомофонно-гармонічне багатоголосся з деякими елементами поліфонії, з контрастними зіставленнями хорових тутті й окремих хорових партій при збереженні строгої акапельності. У багатьох партесних творах, зокрема в їх ритміці і мелодиці, простій та емоційній, в самому складі наспівів виявляється народнопісенний вплив. Слід відзначити, що тексти партесних творів виконувалися й записувалися близькою народові слов'яно-руською мовою, що також свідчило про демократизацію церковного православного співу, надзвичайно важливу в умовах загостреної боротьби проти полонізації і покатоличення.

На ранніх етапах формування нового стилю (XVI - поч. XVII ст.) виникли прості форми гармонічного багатоголосся (переважно три- або чотириголосся), які згодом розвинулися до складних гармонічно-поліфонічних форм віртуозно-концертного характеру.

При багатьох братствах, як відомо, існували великі церковні хори під керівництвом спеціальних регентів - протопсальтів, здебільшого вчителів співу й музики цих самих шкіл (так, у 1604 році хором півчих братської школи у Львові керував учитель школи Федір Сидорович).

У XVII ст. ці хори з великою майстерністю виконували різноманітні багатоголосні хорові композиції. Самі тогочасні партесні твори нам поки що мало відомі, але з цілого ряду теоретичних трактатів, мемуарної літератури можна зробити висновок, що раннє багатоголосся розвивалося на строго діатонічній основі. Традиційний церковний наспів ("глас") звичайно проходив у середньому або низькому голосі з приєднанням хорових партій "зверху" і "знизу". Основна мелодія іноді подвоювалася. Найвищий голос був загалом вільним у своєму русі, що нерідко призводило до виникнення неспоріднених акордів і жорстких співзвуч. Розмір і темп у партіях не виставлялися, ніяких динамічних позначень також не було, виписування знаків у ключах не практикувалося - все це мусив знати й зберігати в пам'яті протопсальт. Незважаючи на таку, на наш погляд, недосконалість запису партесних творів, регенти спромоглися підняти їх виконання до високого художнього рівня, про що свідчать різні історико-літературні джерела. У ряді їх відзначається виняткова стройність виконання, художність та емоційність співу в новому партесному стилі. Так, один з іноземних мандрівників чернець Гербініус з подивом і захопленням описує партесний спів: "Псалми та інші... гімни там щодня різноманітно співаються із збереженням істинно народної мови музикальним способом двома високими голосами за участю тенора й баса в найсолодшій і звучній гармонії. Простий народ у них розуміє, що співає клір.., тому, приєднуючи свої голоси, співає з такою гармонією, що відчуваєш себе перенесеним в атмосферу екстатичного співу...".

Про багаточисленність партесних творів у XVI-XVII ст., а також діяльність ряду композиторів того періоду свідчить хоча б список нот бібліотеки Луцького братства від 1627 року. Цей останній включає понад триста різноманітних партесних творів. У багатьох випадках зазначено й імена композиторів: Колядчин, Гавалевич, Завадовський, Пекалицький, Яжевський та інші, тут зустрічається й ім'я одного з найвидатніших теоретиків і композиторів XVII ст. Миколи Дилецького.

Із списку видно, що існували три-, чотири- та п'ятиголосні канони, служби, концерти як у старі знаменні гласи, так і на нові, створені різними авторами наспіви. Деякі концерти Колядчина, Дилецького написані для чотирьох, восьми голосів. Очевидно, до кінця XVII ст. найпоширенішим типом концертного партесного багатоголосся було восьмиголосся (щоправда, у Львівському списку (1697 р.) згадується навіть один вісімнадцятиголосний твір). Для кін. XVII - 1-ої пол. XVIII ст. більш характерним був дванадцятиголосний склад концертів.

Можна припустити, що більш різноманітний щодо кількості голосів склад багатоголосся практикувався в міських соборних церквах, у сільських же або малих міських він був менш різноманітним відповідно до меншого складу й майстерності хорів.

\*  \*  \*

     Одним з цікавих і своєрідних   жанрів розвиненої партесної музики став дванадцятиголосний акапельний партесний концерт. В ньому з найбільшою силою проявилися гуманістичні тенденції часу. Проникаючи в церковну музику, вони сприяли пошукам в ній таких нових форм, які б, не будучи цілковито залежними від богослужебного обряду, допускали більшу свободу у виявленні людських почуттів.

Як правило, партесний концерт являв собою розгорнутий одночастинний твір з безперервним музичним розвитком, характер епізодів залежав від змісту тексту. Основою цього розвитку було зіставлення компактного звучання хорового тутті з окремими групами чи партіями хору, розгортання хорових діалогів. Для партесного концерту не було обов'язковим виділення сольних епізодів, типове для циклічних хорових концертів кін. XVIII ст., що свідчило про ще скутість їх у прояві індивідуального, зокрема ліричного, начала.

І хоч серед партесних концертів помітна вже певна жанрова різноманітність - концерт урочистий, концерт, близький до ліро-епічного, розповідного типу, концерт драматичного характеру, - проте вони часто ще зберігають нейтральний, мало індивідуалізований характер мелодики. Те саме можна сказати про фактурні типи, про ладовий бік музики. Як у мелодиці, так і в голосоведенні та ладо-гармонічних засобах ще мало проявляються національні елементи.

І все ж таки, якщо простежити еволюцію партесного концерту на зразках різних часів, ясним стає процес все більшого "омирщення" музики. Про це свідчить не тільки живий рух голосів, емоційна насиченість кращих партесних концертів, а й самий характер мелодики, яка стає яскравішою й виразнішою. Проявляється це й у появі поряд з духовними концертами, призначеними для виконання в церкві, концертів світських, переважно урочистих, виконуваних у дні великих свят, видатних історичних подій.

Винятковий інтерес становить дванадцятиголосний концерт "Сначала днесь поутру-рано". Це не тільки типовий приклад розвиненого партесного концерту поч. XVIII ст., а й рідкісний зразок гумористичної пародійно-розважальної музичної літератури того часу у жанрі і формі великого хорового твору.

Досконало володіючи гармонічними й поліфонічними засобами партесного хорового письма, автор у контрастних епізодах розгорнутої одночастинної форми відтворює реалістичну сценку з непринадного побуту церковних півчих.

Концерт відзначається органічною єдністю тексту і музики, логічною структурою, що випливає з сюжетного розвитку. Для контрастного зіставлення використовуються темброві й динамічні барви груп хору. В ряді мелодичних зворотів та в ритміці концерту відчуваються народнопісенні впливи.

Таким чином, партесний спів активно розповсюджувався в кін. XVII - на поч. XVIII ст., але справжнього розквіту досяг у 1-ій пол. ХVІІІ ст. переважно в жанрі хорового концерту.

До вершинних досягнень у цьому жанрі можна віднести хорові концерти М. Дилецького, Д. Бортнянського,   М. Березовського й А. Веделя.

Дилецький Микола Павлович (бл. 1630 – бл. 1681)  був одним із найвизначніших поборників нового багатоголосного стилю, так званого партесного співу (тобто співу по партіях, по голосах), що приходить на зміну середньовічному знаменному співу. Дилецькому належить музично-теоретична праця "Граматика мусикийская", що містить найповніший виклад композиційних основ партесного співу. Перемога й утвердження партесного співу були зв'язані з ростом світського гуманістичного начала в українській і російській культурах рубежу XVII – XVIII ст. Зразки цього стилю відрізняються світлою мажорністю звучання, гармонічною повнотою і насиченістю, жвавістю мелодії і ритму. Ці риси яскраво представлені в "Воскресенському каноні" Миколи Дилецького.

Видатним майстром хорового письма a cappella був Березовський Максим Созонтович (1745 - 1777). Разом із   Д. Бортнянським він створив новий тип хорового концерту на основі барочного партесного концерту. З його доробку у різних жанрах (опера "Демофонт", 12 хорових концертів, повний цикл богослужбових піснеспівів та ін.) збереглися лише деякі твори. Найвідоміший серед них – концерт "Не отверзи мене во время старости",що відрізняється строгістю стилю, драматизмом, майстерністю розвитку, поліфонічною розмаїтістю фактури.

Не менш яскравим явищем в жанрі хорового концерту a cappella є твори  Бортнянського Дмитра Степановича (1751 - 1825).

Глибокий, проникливий художник, Бортнянський у духовних творах утілював, крім іншого, піднесену філософську лірику, насичену теплим людським почуттям. Поряд із М. Березовським, він створив новий тип хорового концерту, у якому були використані, окрім іншого, досягнення опери, поліфонічного мистецтва XVIII ст., класичні форми інструментальної музики, адже у його творчому доробку є оперні ("Креонт", "Алкід", "Сокіл"), інструментальні (клавірні сонати, ансамблі й ін.), камерно-вокальні (романси) твори. Його композиції відрізняються стрункою урівноваженістю, ясністю форми, а також мелодичною виразністю. У творчості Бортнянського сполучаються риси класицизму, бароко й сентименталізму. Музична мова і стилістичні прийоми Бортнянського близькі ранньокласицистичному європейському мистецтву. Разом із тим, у його музиці перетворені інтонації українського і, почасти, російського фольклору.

Хорові концерти Бортнянського побудовані в циклічній формі, деякі з них містять елементи сонатності. Бортнянському належать 35 концертів для 4-голосного змішаного хору, 10 концертів для 2-х хорів, ряд церковних піснеспівів, а також світські хори.

Серед хорових концертів виділяються два, що належать до пізнього періоду творчості. Концерт № 24 зосереджений і стриманий за своїм емоційним наповненням. Концерт № 30, навпаки, виділяється безпосередністю, відкритою задушевністю. В обох концертах ясно відчутні інтонації української ліричної пісні.

Ведель Артемій Лук'янович (1772, за іншими даними, 1767, 1770 – 1808) увійшов в історію музичної культури, насамперед, як автор дванадцяти церковних хорових концертів. Кращі твори Веделя вирізняються великою виразністю і простотою мелодійного стилю, ефектною хоровою звучністю. У музиці Веделя вельми яскраво відбитий національний характер, а нерідко зустрічаються і прямі аналогії з українськими народними піснями.

Особливо виразно Ведель утілював настрої скорботної меланхолії, суму і самотності. Характерним зразком його творчості є концерт "Доколе, доколе забудеши мя", у якому виділяється середня частина з вільним імпровізаційним складом мелодії, що нагадує патетичні речитації українських кобзарів, що виконували думи.

Загалом же, для творів Веделя характерне переважання мелодичного елементу над гармонічним. В них часто виділяється один голос з яскравою мелодією, а хор виконує функції супроводу, від чого деякі концерти нагадують ряд аріозо в супроводі хору a cappella.

***1.4. Камерно-вокальна лірика***

Формування вокальної лірики, як і інших жанрів музичного мистецтва, зв'язано із загальним розквітом культури на Україні в XVII – 1-ій пол. XVIII ст.

Новаторські устремління українських поетів, серед яких були також автори псалмів і кантів, (Ф. Прокопович, Д. Туптало,  С. Яворський, Т. Щербацький, Дроздовський, Г. Сковорода й ін.), помітно впливали на формування жанрово-інтонаційних і структурних особливостей музичних творів. Саме у сфері камерно-вокальної музики з'явилася можливість широкої інтерпретації різноманітних тем, починаючи від інтимної лірики і закінчуючи глибокими філософськими роздумами. Сольна форма сприяла емоційної щирості висловлювання.

Визрівання лірико-драматичних інтонацій, важливих для становлення лексики романсової мелодики, особливо чітко проступає в циклі пісень про смерть. У них передана глибина почуттів людини, що осягнула, можливо, лише перед своїм кінцем, зміст буття. У такому смисловому ключі створені деякі пісні Г. Сковороди, що були включені в почаївський "Богогласник" (приміром, "Ах, пішли мої літа")*.*

У цілому ж, створюючи своєрідну віршовану систему, близьку силабізму українських народних пісень, Сковорода продемонстрував у своїй творчості багатство строфічних структур і рим. Нерідко його вірші, зокрема, ті, які ввійшли в збірник "Сад божественних песен", виникали в музично-поетичному синтезі.

Як свідчив учень Сковороди М. Ковалинський, поет "мав особливу прихильність і смак до акроматичного (почуттєвого, жалісного) роду музики. Крім церковної музики, він створив багато пісень, і сам грав на скрипці, флейттравері, бандурі і гуслях приємно і зі смаком". Його пісні "Усякому городу нрав і права", "Ой ти, птичко жолтобоко", "Стоїть явір над горою" відзначені широкою мелодійністю, перевагою мінорного ладу, ритмічною гнучкістю.

Пізніше пісня "Усякому городу нрав і права", декламаційно-співучий характер якої підкреслені пластичністю і чіткою побудовою фраз, була введена І. Котляревським в оперету "Наталка Полтавка".

Емоційна виразність, з'єднання широких інтервалів із короткими наспівами і типово ліричними кадансами властиві пісням-романсам Сковороди "Стоїть явір над горою" і "Ой ти, птичко жолтобоко".

У цілому ж пісні Сковороди відбивали нові риси в музичній мові, що утверджувалися у вітчизняній вокальній музиці. Типові елементи його мелодики входять поєднуючими ланками в широкий музичний контекст, представлений романсами і аріями Д. Бортнянського, піснями й аріями С. Давидова, у творчості якого помітні зв'язки з рідним йому українським фольклором і романсовою сферою епохи.

***1.5. Зародження українського музичного театру***

Українське музично-театральне мистецтво своїми джерелами пов'язане з старовинними східнослов'янськими землеробськими та сімейно-побутовими святами, іграми, хороводами, в яких вже з давніх часів велику роль відігравали елементи театралізації. Колядні ігри з ряженими, проводи масляної, весняні хороводи, свята збору врожаю, осінньо-зимові хороводні та весільні дійства - все це стало багатим джерелом для розвитку музично-театрального мистецтва українського народу вже у XV-XVI ст.

Про значне поширення в цей час на Україні театралізованих ігор, хороводів, дійств, про їх популярність  свідчать хоча б полемічні твори Івана Вишенського.

В одній з пам'яток старовинної церковно-історичної літератури - "Синопсисі" (1674) автор виступає проти народного звичаю відзначати новорічне свято "біса" Коляди: "...неции памяти того беса Коляды и доселе не престают отновляти,.. собирающеся на богомерзкія игралища, песни поют... Иныи лица своя и всю красоту человеческую, по образу и подобію божію сотворенную, некими лярвами или страшилами, на діаволскій образ пристроенными закрывают, страшаще или утешающе людій...".

Проте ніякі перестороги й навіть заборони церкви не могли знищити в народі прагнення засобами музики, танцю, театралізованої дії відображувати характерні явища з свого життя й побуту. Такими були весняні танкові ігри, як "Коструб", "Король", "Воротар", новорічні ігри "Коза", "Маланка" та багато інших. Саме в таких народних іграх поступово утверджується функція музики як засобу характеристики персонажів, її зв'язок з драматичною дією. Разом з тим, народні театралізовані дійства були одним з яскравих виявів народного світогляду.

*\*  \*  \**

       Як вже зазначалося, в кін. XVI - на поч. XVIII ст. на Україні зароджується народний музичний ляльковий театр, відомий  під назвою  "вертеп". На відміну від народних хороводів і дійств, вертепні вистави відзначалися послідовним розгортанням певного сюжету при провідній   ролі музики, усталеним розподілом ролей між дійовими особами; до того ж вистава йшла на спеціально пристосованій сцені з традиційними декораціями і костюмами.

Інтенсивний розвиток вертепу як однієї з найбільш ранніх форм музичного театру пов'язаний також із виникненням нових форм світської вокальної музики - канта і сольної пісні з інструментальним супроводом. Авторами й виконавцями (ляльководами, співаками, інструменталістами) вертепного спектаклю були учні братських шкіл, колегіумів, а згодом і Київської академії.

Під час перерв у навчанні вони ходили по містах і селах України невеликими групами; з ними завжди були переносна сцена-скринька, потрібний театральний аксесуар, ляльки. Крім ляльководів, у цих трупах завжди був невеликий хоровий, а іноді й інструментальний, ансамбль, що супроводив спектакль співом і музикою. Поступово вертеп здобув величезну популярність серед найширших верств міського і сільського населення України, окремі його варіанти побутували і за її межами. А згодом виник так званий "живий" вертеп, виконуваний не ляльками, а живими людьми. У деяких районах (напр., Закарпаття) вертеп побутував до останніх часів.

Дійшла до нас  музика до вертепної драми, написана Григорієм Савовичем Сковородою (1722 – 1794). Це кант "Пастирі милі". Кант входив у вертепну драму, з яким зв'язані й інші пісні Сковороди, що збереглися, як правило, в усній традиції.

Існування нотного запису з указівкою на інструменти, що покликані відігравати роль супроводу вокальним голосам, у цілому діалогічний характер даного вокального номера (питання і відповіді на них), можливо свідчить про те, що вся притча розраховувалася на театралізоване виконання з музикою. Мелодія близька інтонаціям народних пісень і танцювальної музики європейського походження. Зокрема, отут відчуваються зв'язки з ритмо-інтонаціями колядок, менуету, вальсу, що розпочав тоді поширюватися в міському побуті.

Слід відзначити, що вертеп, особливо образи другої дії, тип його драматургії, мав вплив на розвиток українського музично-драматичного театру навіть у XIX ст.; цей вплив проявився, зокрема, в музичній драматургії "Чорноморців", "Наталки Полтавки" Лисенка, де народна пісня й танець становлять невід'ємну частину дії і є засобом характеристики окремих персонажів та драматичних ситуацій. Окремі ж риси вдачі Запорожця з вертепу знайшли свій розвиток в образі Карася з опери С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм".

*\*  \*  \**

До 1-ої пол. XVII ст. відноситься поява на Україні   шкільного  театру - театральних  вистав у колегіумах, а згодом - Київській академії.

На ранньому етапі великий вплив мали на нього духовні наставники молоді, які намагалися протиставити шкільний театр "гріховним" народним іграм та розвагам. Так, уже на поч. XVII ст. з'являється ряд драматичних творів на сюжети з євангелія. До п'єс такого типу належали "Слово о збуренню пекла", в якому досить відчутним був вплив народної ідеології, п'єса повчально-релігійного змісту "Розмишлянє о муце Христа спасителя нашого" (1631 р.) І. Волковича та багато інших. Авторами подібних творів були переважно вчителі "Піїтики" (поезії), в обов'язки яких входило створення п'єс для шкільних спектаклів.

Одним з основних жанрів шкільного театру була трагедокомедія - п'єса серйозного змісту, сюжет якої мусив підніматися над буденним життям, а мова - відзначатися високим стилем.

Роль музики (а також хореографії) в цих творах була дуже великою, але дослідження цього питання ускладнюється відсутністю нотних записів. Лише зрідка в рукописах п'єс зазначалося, на який "тон" або "голос" виконувався певний вокальний чи хореографічний номер. Іноді ці ремарки допомагають встановити, що сольний спів допускався тільки всередині акту, на початку ж або в кінці його виступав хор з виконанням канта відповідного змісту.

Теоретичні висловлювання київських драматургів свідчать про їх передові для того часу погляди на театр і різні його види. Цікаві, наприклад, висловлювання одного з найвидатніших драматургів XVIII ст. Георгія Кониського: "...Трагедия, поелику содержит в себе великие и высокие предметы и лица, нуждается в важном и высоком слоге и должна составляться искусным и способным автором. Трагедия должна быть полна потрясений, важных мыслей, звучных слов" (цит. за журналом "Труды Киевской академии", т. III, 1866, с. 353).

Відзначаючи важливу роль єдності хорового співу та хореографії в трагедії, той же Кониський пише: "Хор же есть танец, приноровленный к пению; но под этим танцем разумей не веселые движения тела, происходящие от восторженной души, каковой танец трагедия едва ли допускает, но некоторую художественную и стройную поступь и телодвижения, приспособленные к тому, что поется... Всегда же хор полагается после акта и выражает значение предметов и перемены счастья" (там же, с. 355-356).

 Ці драматургічні принципи були втілені в багатьох п'єсах, поставлених у Київській академії в 1-ій пол. XVIII ст., зокрема в драмі Лаврентія Горки "Иосиф Патриарх" ("року 1707... показанной"). Основна ідея твору - довести "непостоянство мира сего: как человеков возносит и низвергает, изгоняет, завидует и убивает". Важлива роль належить тут хорові. Він починає свій виступ з короткого викладу змісту першої дії. "Переміни" кожного акту також відзначаються хором. Спеціальні ремарки в тексті щоразу нагадують про зміну характеру музики: "тон інший" або "младенцы воспевают мужество", "младенцы ликование являют.., поют и скачут". На різних листках рукопису п'єси подано навіть зарисовки розташування хору та різного положення фігур, що слід вважати однією з перших спроб графічного зображення танцювальних рухів. В ряді п'єс передбачено не лише хорові, а й сольні виступи дійових осіб. Про це свідчить, наприклад, трагедокомедія "Фотий" (1749 р.), в якій селянин, зустрівши клірика (півчого церковного хору), просить його заспівати; той виконує "плачевную песнь в подражание псалму "На реках Вавилонских". П'єса Кониського "Воскресение мертвых" (1746 р.) також передбачає хоровий і сольний спів. Так у першій дії в сольному виконанні звучить кант "Два разы слеп, кто впредь на смерть не взирает".

Загальна тенденція до духовного розкріпачення людини, привела згодом до посилення в трагедіях ролі музики як засобу втілення переживань людини, її душевного стану. Вона мала узагальнювати й підсумовувати розвиток дії, характеризувати почуття і настрої дійових осіб.

Подібна функція музики закріплюється й у драмах історичного змісту, що з'являються в шкільному театрі на поч. XVIII ст., зокрема у п'єсі "Милость божія Украину от неудобносимых обид лядских через Богдана Зиновія Хмельницкого свободившая" (поставлена у Київській академії 1728 р.).

Крім хорів і сольних виступів для розважання публіки, між актами "трагедії" вставлялися веселі інтермедії комедійного характеру. Ці інтермедії являли собою невеликі побутові сценки, де живий діалог чергувався з піснями, жартами й танцями, близькими до народних або взятими з народного побуту. Інтермедії свідчили про вплив народного мистецтва на шкільний театр і відіграли велику роль у дальшому розвитку музичного театру на Україні.

Характерні риси жанру комедії були сформульовані одним з київських авторів і теоретиків комедії й драми XVIII ст. Митрофаном Довгалевським: "Комедия должна писаться словами шуточными, низкими, будничными, сельскими, мужицкими. В комедии вводятся особы легкие, как хозяин, цыган, коза...". Ці принципи були практично втілені Довгалевським в його комедіях, які відзначаються своїм майже винятково комедійним, гумористичним, а іноді й сатиричним змістом. Вони зображували побут простих людей міста й села, кожний з персонажів висловлювався своєю мовою. У його творах виявилася тенденція до національної визначеності.

В комедіях Довгалевського намітилася типізація певних образів в пародійно-сатиричному або гротесковому плані, в чому також важливу роль відіграла пісня і кант. Це, зокрема, пародійно-гротескові образи пана, орендаря, ксьондза.

Помітне місце в історії українського театру належить популярній у свій час п'єсі Довгалевського "Комическое действо" (1736), насиченій веселими інтермедіями, піснями й танцями. На жаль, музика "Комического действа" в нотних записах не збереглася, та оскільки за змістом п'єса мала багато спільного з народно-побутовою другою дією вертепу, то, безперечно, й музика її за характером і функцією наближалася до музики другої дії вертепу.

П'єса Довгалевського, як і вертепний спектакль, являла собою чергування словесних діалогів і монологів з хоровими й танцювальними номерами народнопісенного складу. Нерідко сюди переносилися народні жартівливі канти, пісні й танці, що виконувалися невеликими вокальними й інструментальними ансамблями. Хоровий пролог, інтермедії та епілог з кантами в цілому були більші за всю п'єсу; саме музика й танці приваблювали в ній глядачів.

За своїми особливостями "Комическое действо" передувало появі в українському театрі побутової комічної п'єси з музикою й танцями.

Підсумовуючи сказане про шкільний театр і шляхи його розвитку з XVI до серед. XVIII ст., можна відзначити, що поява творів на історико-патріотичну тему, виникнення побутових комедійних п'єс (подібних до "Комического действа" Митрофана Довгалевського) свідчила про демократизацію театрального мистецтва, зародження в оболонці старої форми нових жанрів - історичної драми та побутової комічної музично-театральної п'єси.

***1.6. Інструментальна музика***

***1.6.1 Камерно-інструментальні жанри***

З XVI ст. в побуті українців, усе більшу роль починають відігравати різні форми інструментального музикування. Про важливу функцію інструментальної музики в житті суспільства свідчить хоча б те, що в ряді українських міст, що користалися привілеями магдебурзького права, протягом тривалого часу існували спеціальні музичні об'єднання – музичні ремісничі цехи*.* Їхні члени грали на весіллях, народних ігрищах, брали участь у різних торжествах. Основу їхнього репертуару складали танці і марші.

Деякі українські і російські поміщики ініціювали створення інструментальних капел на європейський лад, у багатих садибах з'являються клавесини і клавікорди.

Поступово відбувається освоєння жанрів інструментальної музики (переважно камерної) як українськими, так і російськими музикантами. Під час запису творів для органа, клавесина, лютні, арфи, віоли да гамба, віоли да браччо й інших інструментів використовувалася табулатура, тобто буквена чи цифрова система запису інструментальної музики. До подібного роду творів можна віднести "Три стародавніх танці й Алегро" невідомого автора (зі Львівської табулатури)*.*

Секуляризація (надання світськості) українського мистецтва в XVIII ст. інтенсифікувала процес формування інструментальних камерних жанрів. Освоювалися форми сонати і варіацій, розроблялися різні типи інструментальної фактури, різні види клавірної, скрипкової і камерної ансамблевої техніки. Процес цей відбувався у тісному зв'язку з ростом музичного виконавства, із традиціями домашнього музикування, з усією обстановкою музичного побуту XVIII ст.

До видатних зразків камерної музики XVIII ст. можна долучити музичні твори М. Березовського і Д. Бортнянського. Вони, як правило, не виблискують віртуозністю і не відрізняються складністю технічних прийомів, адже виникли в атмосфері аматорського музикування і призначалися спочатку для виконання в камерних концертах при дворі. Однак і в цій "салонній" музиці обидва композитори демонструють тонкий смак і високий артистизм. Вони не вдаються до прямого цитування справжніх народних мелодій, а намагаються опосередковано впроваджувати національний матеріал у загальноєвропейські класичні форми, що є справою більш складною, ніж варіаційна розробка фольклорного матеріалу.

Серед камерних творівБерезовського, що дійшли до нас, можна виділити Сонату До мажордляскрипки і клавесина, написану в традиціях раннього класицизму. Аналогічну стильову орієнтацію має Концерт Ре мажор для клавесина з оркестром Д. Бортнянського. Йому властивий оптимістичний характер, проникливий ліризм, бездоганність форми і добірність фактури. Унікальна особливість концерту полягає в тому, що він є хронологічно найбільш раннім з відомих нам інструментальних творів, створених вітчизняними композиторами в цьому жанрі.

 ***\*  \*  \****

Зародження клавірного музикування на території України відноситься до XI ст. – доби розквіту Київської Русі. Численні літописні джерела згадують про органи як про первинні клавішні музичні інструменти при дворі київського князя. Наочним підтвердженням цього є зображення пневматичного органа на одній із фресок Софійського собору в Києві, що збереглося до наших днів.

У XVI – XVII ст. переносні органи – портативи, регалі, позитиви – набули поширення в середовищі професійних українських музикантів, у будинках заможного міщанства і козацтва. Видатний український композитор Микола Дилецький у своїй "Граматике мусикийской" писав: "Аще хощети быти мусикии строителем, подобает ти всегда к ней имети прилежание и обучение играний на органех". До цього часу відноситься один з деяких уцілілих зразків української інструментальної музики XVII ст. *–*"Козацький танець"*.* Рукопис збірника, датованого 1640 роком, у якому знаходиться записаний буквеною нотацією "Козацький танець", зберігається в Братиславському інституті мистецтвознавства.

Поряд з органом на Україні в XVII ст. з'являються в музичному побуті клавесин і клавікорд, а з 2-ої пол. XVIII  ст. широко поширюється фортепіанне музикування. У рукописних збірниках середини XVIII ст. часто зустрічаються клавірні перекладання українських пісень і танців, духовних і світських кантів.

У журналі "Музыкальные увеселения" за 1774 р. був опублікований український танець "Дергунець". Це одне з перших відомих на сьогодні видань української народної музики в перекладанні для клавіру.

У 1790 р. в "Журналі для дам" з'явилася фортепіанна транскрипція українського танцю "Козачок", що наприкінці XVIII ст. користалася великою популярністю як бальний танець.

Найвидатніший композитор XVIII ст. Д. Бортнянський є творцем перших вітчизняних зразків класичної фортепіанної сонати. З восьми написаних їм у 80-і рр. XVIII ст. клавірних сонат до нас дійшли тільки три. Перша соната стилістично близька до творів Й. Гайдна й італійських майстрів тієї епохи, друга - яскраво театральна, різноманітна за тематизмом і використанню технічних прийомів, третя інтонаційно зв'язана з мелодикою українських народних пісень і танців.

Ранньоромантичні  тенденції  в українській музиці знайшли своє відображення у фортепіанних творах Олександра Івановича Лизогуба (1790 – 1839)– українського композитора і піаніста.

У 10-і – 20-і рр. XIX ст. їм були створені цикли варіаційна теми українських народних пісень "Ой у полі криниченька", "Та була у мене жінка", "Ой ти, дівчино", "Ой не ходи, Грицю" і інші. У ноктюрнах О.І. Лизогуба передбачені деякі образні й стилістичні риси раннього Шопена, відображена сфера витончених інтимних переживань, характерна для епохи романтизму.

Серйозний внесок у розвиток української клавірної музики вніс український історик, етнограф, письменник і музикант Микола Андрійович Маркевич (1804 – 1860). Його Шість українських народних пісень є частиною виданого їм у 1840 р. збірника "Народные украинские напевы, положенные на фортепиано". Рецензент "Художественной газеты" у 1840 р. так писав про цей збірник: "...Жодна мелодія не постраждала в оригінальності. Малюнок збережений святосно, хоча до кожного наспіву прироблена гармонія за думкою музиканта-поета: він витягав її з хорового акомпанементу, а де не зміг скористатися цим натуральним посібником, там черпав для них гармонію з власного прекрасного серця".

В історію української музики ці обробки ввійшли як своєрідні романтичні прелюдії, створені для популяризації народної пісні.

***1.6.2 Зародження  симфонічного жанру***

На Україні в кін. XVIII - 1-ій пол. XIX ст. з'явився ряд інструментальних творів великих форм. Про них трапляються поодинокі згадки в літературі, хоча нотного матеріалу, на жаль, майже не збереглося. Імена авторів таких творів - І. Вітковський, Лепеха, І. Лозинський, який мав у своєму творчому доробку крім варіацій для флейти, Симфонію, Увертюру, Концерт для кларнета, Дивертисмент; П. Селецький - автор двох симфоній (одна з них в 40-х рр. виконувалась у Дрездені) та увертюри, що прозвучала в Києві в одному з концертів київського відділення Російського музичного товариства.

Із симфонічних композицій вітчизняної музики кін. XVIII - поч. XIX ст., пов'язаних з українською пісенністю, слід назвати три симфонії Ернеста Ванжури (бл. 1750 – 1802)  - "Українську", "Російську" та "Польську" (перша з них увійшла в художній обіг під назвою "Українська симфонія" невідомого автора кінця XVIII ст.) - та Симфонію соль мінор невідомого автора поч. XIX ст., що приписувалась М. Овсянико-Куликовському. В цих творах чимало спільного. Вони засвідчують професіональне вміння авторів, віддзеркалюють особливості становлення вітчизняного симфонізму. В них відчувається опора на стильові засади музики, що склались у творчості західноєвропейських митців 2-ої пол. XVIII ст. За стилем вони близькі до симфонічних композицій добетховенського періоду - Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Це виявляється в образній сфері, а ще більше - в структурі, гармонії, фактурі, способах розгортання тематичного матеріалу. Приміром, Ванжура, створюючи симфонії, орієнтувався на традиційний тричастинний цикл, більш характерний для французької музики: сонатне алегро – повільна частина – швидка частина (рондо). Оркестровка також типова для того часу. Однак привертає увагу використання кларнета соло – новаторський прийом для інструментування того часу, що продовжує починання Моцарта. Характерною рисою всіх симфоній є наявність у них українського тематизму і написання фіналів у жанрі українського народного танцю "козачок", що явно вказує на особливу популярність у міському й салонному музикуванні XVIII ст. українського фольклору.

Отже згадані твори позначені самобутніми національними рисами, що зумовлено впровадженням в музичну тканину окремих інтонацій або й цілих мелодій українських, російських і польських народних пісень, широко розповсюджених у тогочасному побуті. Передусім, це стосується симфоній Ванжури та Симфонії соль мінор невідомого автора, де за тематичний матеріал послужили конкретні українські й російські народні мелодії, справивши значний вплив на характер музичної образності. Так, в "Українській симфонії" №1 До мажор Ванжурою використані народні пісні "Ой гай, гай зелененький" (тема побічної партії першої частини). "Вийшли в поле косарі", "Ой послала мене мати" (перша тема фіналу), "Ой коли я Прудиуса любила" (другий епізод рондо), російські народні пісні "Молодка молодая" (тема вступу), "Во поле береза стояла" (розробка в першій частині), які, до речі, існують також в українських мелодичних аналогах. Друга частина – лірична – нагадує своїми інтонаціями широко популярну в тодішньому побуті "Їхав козак за Дунай".

Метод використання фольклорних зразків - цитатний. І хоча в симфонії ще не відчувається належного перетворення типових інтонацій чи образного строю народних пісень, впровадження жанрово розмаїтих мелодій і часткова їх розробка визначають певною мірою національний характер твору. Звучання українських народних мелодій поряд з російськими віддзеркалює стан тодішнього вітчизняного музичного побуту.

Три симфонії Е. Ванжури, повні щирості, емоційній наповненості, закоханості в народнопісенні джерела, при всій шорсткості оркестровки, що іноді відчувається, деякої недосконалості драматургії показують зразки розвитку наприкінці XVIII ст. вітчизняного сонатно-симфонічного циклу, оволодіння формою сонатного алегро на основі національного тематизму.

***1.7. Музичне життя і виконавство***

***1.7.1. Музикантські цехи***

У період дедалі ширшого впровадження інструментальної музики в народний побут в українських містах, наділених магдебурзьким правом, виникають ремісничі музикантські цехи. Спершу вони з'явилися на Правобережжі: в 1578 р. у Кам'янці-Подільському, в 1580-му - у Львові, в 1614-му - у Степані на Волині, в 1677 р.- у Києві. На Лівобережжі: в 1662 р.- у Полтаві, в 1686-му - у Прилуках, в 1705-му - у Стародубі, в 1729-му - в Ніжині, у 1734-му - у Чернігові, у 1780 р.- у Харкові та ін. Інколи такий цех об'єднував музикантів цілого регіону. Цехові музиканти супроводжували музикою розмаїті ігри й розваги (наприклад, новорічні ігри - "Козу" і "Маланку"), музично оформлювали родинно-побутові свята, грали на вечорницях, у шинках тощо.

Можна припустити, що вони брали також участь у народних театральних "дійствах". Мабуть, не без їх впливу інструментальна музика запроваджена у вертепну драму, що набула широкої популярності в різних верствах міського й сільського населення. Цехові музиканти брали участь в домашніх святах, вони були зобов'язані грати під час урочистих церемоній, зустрічей і проводів почесних гостей тощо.

Репертуар цехових музикантів складався з різноманітних інструментальних п'єс, традиційних у ритуалі народних звичаїв і обрядів. До речі, перелік виконавських обов'язків цехових музикантів під час весільного обряду записаний у львівському статуті. Зокрема, згадуються награвання "на вечерю" та "на добраніч", які обов'язково виконувались у певні дні весілля.

Крім чисто інструментальних п'єс імпровізаційно-варіаційного типу  в музичному побуті XVI- ХІХ ст. була широко розповсюджена танцювальна музика різних жанрів: гопак, метелиця, горлиця, зуб, санжарівка, третяк, гайдук, козачок, журавель, коломийка тощо. Більшість названих танців, а також хороводи, що виконувались у супроводі інструментальної музики (хрещик, горюдуб), яскраво змальовані на сторінках "Енеїди" І. П. Котляревським.

У побуті тих часів були поширені також "програмні" танці, такі, як "шевчик", "козак голяр" та ін. Крім того, до репертуару цехових музикантів входили танці інших народів - полька, краков'як, бариня, чардаш, полонез, кадриль тощо, які, до речі, звучали й у виставах вертепу. Деякі танцювальні мелодії чи якісь награвання виконувались інструментами соло, інші - різними ансамблями, до складу яких найчастіше входили цимбали й скрипки. Вони згадуються у статуті львівського музичного цеху та гетьманському універсалі про стародубський цех від 1705 р., де зазначено, що до "веселої музики", тобто інструментального ансамблю, входили скрипалі, цимбалісти, дудники.

Музикантські цехи діяли за правилами, викладеними в статутах, що затверджувались міським урядом або королями чи гетьманами. За зразок статутів вони брали устави інших ремісничих об'єднань. Тому в їх організаційній структурі спостерігалося багато спільного. До нас дійшли статути музикантських цехів Львова (кінець XVI ст.), Києва й Літок (кінець XVII ст.). Члени цеху (майстри) мали право тримати у себе учнів, яких навчали протягом кількох років, і зобов'язані були вивчити їх в підмайстри з наступним переходом останніх у ранг майстрів.

На чолі братства стояв цехмістер, що обирався з членів об'єднання, та Ключник, або підскарбій, в руках якого були ключі від цехової скриньки, де зберігалися документи, майно і гроші цеху. Почесну й відповідальну роль відігравав також писар, який вів усю документацію братства, тим більше, що багато членів були неписьменними. Цех був ще своєрідною школою професіональної майстерності, де учні вдосконалювали своє уміння під керівництвом досвідчених музикантів. Молодим поповненням цеху цікавились усі члени об'єднання. У львівському і літковецькому статутах було навіть записано окремим пунктом, що перед тим, ніж брати учня, майстер мусів представити його всьому братству.

Цех мав приміщення, де збирались члени братства на "сходки", цеховий знак із зображенням виробничих знарядь свого фаху, печатку й прапор ("знам'я" або "коругву") з вишитою емблемою об'єднання. Емблемою київського цеху була квітка крокусу.

В  діяльності  цехових   корпорацій   склалися  традиційні  форми оголошення і ведення зборів. Для скликання цехових братів на "сходку" використовувалась цешка - невеликий знак з емблемою, що його передавали з рук в руки і таким чином сповіщали про збори. Ніжинським музикантам, наприклад, за цешку правила маленька мідна скрипка, в Харкові на цешці було зображено кілька музичних інструментів, зібраних докупи. Цеховий знак київського музикантського цеху зображений на його печатці від 1820 р.: басоля, смичок, труба (вірніше, якийсь духовий інструмент), складені разом, а збоку - нотний зошит.

Про одні музикантські цехи трапляються лише короткі згадки в літературі, про інші більш докладно засвідчують стародавні акти й документи. З них дізнаємось, що деякі існували довго, протягом кількох століть.

Про львівський цех і його статут дізнаємось з копії привілею 1580 р., знятої і підтвердженої польським королем Владиславом IV у 1634 р. Серед братчиків були співаки й інструменталісти: органісти, бубністи, музиканти, що грали на мідних духових інструментах - пузонах - і дерев'яних - пищалках, шаламаях (прототип гобоя), струнних - цимбалах, лютнях, скрипках та ін. Статут львівських музикантів - найдавніший документ такого типу, що зберігся до нашого часу. Він вміщує 12 пунктів, до яких у 1634 р. було додано ще кілька.

Передостанній з дописаних у 1634 р. пунктів статуту засвідчував, що в XVII ст. львівський цех об'єднував музикантів двох типів - сербської та італійської музики. "Сербська капела" складалась з музикантів нижчої категорії, які обслуговували різні побутові свята. Назва їх, можливо, походить від поширеного в той час музичного інструмента - сербської скрипки, що звалась також сербою, сербиною, або сербськими гуслями.

"Італійська капела" об'єднувала місцевих музикантів-професіоналів, котрі виконували музику "на італійський лад". Вони мали певну фахову освіту, їхня гра відповідала більш високим мистецьким вимогам.

Про існування у Львові музикантського цеху, що складався з двох відділів, докладніше написано в копії давнього акта, знятої у 2-ій пол. XVII ст. Хоча в ньому слово "відділ" не вживається, можна зробити висновок, що вони таки існували, оскільки а мова там йде від імені музикантів міста взагалі, а потім від кожної групи зокрема. Цей документ становив своєрідну програму дій, де перелічуються обов'язки музикантів обох відділів львівського цеху, дані міським урядом Львова і ним затверджені.

Правила, що викладені у цих документах, виявляють структуру, звичаї, функції цеху, вказують на обов'язки братчиків, велику їх залежність від католицької церкви тощо. Крім того, вони дають можливість скласти певне уявлення про музичний побут Львова XVI-XVII ст., частково знайомлять з репертуаром музикантів, системою оплати їх праці. На основі цих документів можна судити про двояку роль музикантів у деяких феодальних містах (наприклад, у Львові), які працювали "спершу на славу божу, а потім для оздоблення міста", тобто виконували релігійну й чисто світську музику.

Музикантські цехи на Україні поділялись на православні (їх була переважна більшість) і католицькі. У зв'язку з цим музиканти виконували різні функції у церковних відправах. У православних, а також уніатських церквах за давньою традицією звучала вокально-хорова музика. Тут співали партесні концерти, релігійні пісні, коляди тощо. В католицьких (польських) костьолах, зокрема у Львові, до релігійних відправ залучались крім співаків музиканти-інструменталісти. Передусім, це стосується органістів, оскільки органна музика була провідною у костьольних відправах.

Звичай грати на трубах з ратуші під час різдвяних свят існував у середньовіччі в інших країнах, зокрема Чехії. Його запозичили музиканти Ставропігійського братства у Львові.

Особливо чітко виявлялась різниця функцій цехових музик на Правобережжі, де інколи вони ділились за релігійною належністю. Так, музикантський цех у м. Степані на Волині частково належав до православного троїцького приходу, частково - до католицького костьолу. Він існував з поч. XVII ст. У кін. XIX ст. у Степані на Волині збереглися у формі живучих і старанно підтримуваних селянами общини 19 цехів, серед яких був і музикантський. Його правила збігаються з деякими пунктами львівського статуту, а саме: на весілля, хрестини та інше обиватель мав запрошувати цехових музик, яким за гру належала відповідна плата. Кликати музикантів з іншого населеного пункту вважалося злочином. У Львові, де значну роль у суспільно-політичному житті відігравав католицизм, українці, які хотіли поступити в цех, змушені були "опапєжуватись" (тобто окатоличитись).

Тому не дивно, що відділ так званої сербської музики у Львові, який складався з місцевих музикантів, належав до католицького братства. Проте, як зазначено в давньому акті, функції його членів були іншими. Вони полягали в тому, що музиканти повинні були брати участь у світських народних забавах і святах.

Найдавнішим документом з історії музикантських цехів на Лівобережжі, як уже згадувалося, є "Універсал музикам на Задніпров'ї, організованим у цех, з наказом слухатись цехмістра Грицька Ілляшенка-Макушенка", виданий Богданом Хмельницьким у 1652 р. в Чигирині. Він стосується саме українських народних музикантів і становить цікаву пам'ятку з історії української музичної культури.

Цей універсал, даний музикантам, "на Заднепру будучим", свідчить про те, що цей цех підлягає козацькій верхівці, а його члени - "цехмистру". Крім того, він дає підстави твердити, що братства українських музик існували тут і раніше. Зокрема, промовистою з цього погляду є фраза "абисте яко перед ти м в цеху том, которой-осте учинили...".

Військові музиканти входили до складу козацьких полків. Наприклад, "музика войсковая" Стародубського полку за ревізькою книгою 1723 р. складалась з семи осіб: чотирьох "тренбачей", одного "довбиша" і двох "пищалок".

Чимало музикантських цехів об'єднувало козацьких музик. Саме такий існував у Прилуках на Полтавщині. Він діяв там поряд з іншими ремісничими цехами, про що можна судити на підставі чотирьох полковницьких листів.

Не всі цехи були однаково заможними. Наприклад, ніжинські музиканти вважались відносно багатими. Вони мали свій цеховий двір, шовкову, розшиту золотом хоругву  та ін. Про музикантський цех у Чернігові дізнаємось з ревізької книги Чернігівського полку 1734 р., де вказано, що він об'єднував вісім музикантів (з цехмістром включно), їх економічний стан був досить кепським, віднесені вони до категорії "весьма нищетных". Податків місту не платили, але під час походів вирушали разом з полком. Називались члени цеху "городовими музикантами". Були музиканти також в інших містах Чернігівщини.

Найбільше збереглося відомостей і документальних даних про музикантський цех у Києві, що явилось прямим продовженням кращих художніх традицій у цій галузі Київської Русі. Про це, зокрема, свідчать побутуючий інструментарій, певні форми музикування.

Перша згадка про існування музикантського цеху в Києві відноситься до 1677 р., коли магістрат видав музикантам "ухвалу", тобто статут, де були зафіксовані їх права та обов'язки і внутрішній розпорядок об'єднання. Порівняно з львівським статут київських музикантів значно демократичніший:

1. Членам цехового братства вільно обирати з-поміж себе кого завгодно за "старшого брата";

2. Музиканти повинні брати за свою працю помірну платню, але не дуже велику;

3. Приїжджі та мандруючі музиканти, а також місцеві київські, що не входять до складу братства, не повинні грати "ні на веселю, а ні в ши(н)ковни(х) домах, ані в дворах меща(н)ськи(х)";

4. Коли хтось з цехових музикантів домовиться за певну плату грати на весіллі, а інший, "учинивши перешкоду", тому ж господареві погодиться відіграти весілля за меншу плату, повинен відіграти весілля дарма, а гроші скласти до скриньки музичного братства;

5. Коли хто з музикантів забажає вступити до братства, то повинен внести не більше таляра;

6. Усі цехові музики мусять за першим наказом "старшого брата" збиратися на сходку;

7. Кожної п'ятниці всі вносять "до скринки братерской по осмаку, жеби с того в церкві собо(р)ной Успенія Пресвятой Богородицы свеча на фалу божию горела".

У 1728 р. було додано ще кілька правил: "Цехмістр рок правячи(й) вод складок волен бити маєт", а коли хто з музикантів не захоче бути молодшим, той повинен "оклад положити" в цехову братську касу і в усьому підкоритись цехмістру. Ці пункти статуту внесли до "книг міских кіевских", щоб виконувались вони "по више писаному твердо, без нарушенія".

Аналізуючи пункти "ухвали" київського цеху, М. Грінченко слушно відзначив, що з них "проглядає тенденція до підтримки економічної рівності серед членів, а також стримання їх матеріальних апетитів". Мабуть, не випадково в 1704 р. був виданий гетьманський універсал "Про передачу музичного цеху київській ратуші і про встановлення тарифу за гру музикантів на весіллях і хрестинах". До речі, у львівському об'єднанні це питання теж обговорювалося серед членів братства.

Гетьманський універсал 1704 р. є одним з найдавніших документів про музикантський цех у Києві. Згодом об'єднання часто згадується у записах київського магістрату різних років XVIII ст. і поч. XIX ст. На основі цих даних можна зробити висновок, зокрема, про кількісне співвідношення членів київського музикантського цеху з аналогічними об'єднаннями музикантів в багатьох містах України. Якщо зіставити кількість членів київського музикантського цеху з цехами інших міст, виявиться, що в Києві було найбільше музикантів (1742 р. налічувалось 35 осіб). Приміром, у Ніжині їх налічувалось 13 (за даними 1782 р.), у Чернігові - 8 (за ревізією 1734 р.) і 5 в 1786 р., у Стародубі - 7 (за ревізькою книгою 1723 р., у Харкові - 6 (за даними 1798 р.).

Київський музикантський цех продовжував діяти до 2-ої пол. XIX ст. (точніше, до 1875 р.). Про це дізнаємось зі справ даного цеху за 1802-1875 рр., з матеріалів "ремесленной управы", що зберігаються у Київському міському державному архіві. Упродовж цих років відбулося багато змін у цеховому устрої. Змінилися функції організації, з'явилися нові обов'язки членів ремісничих об'єднань. Київські цехи стали діяти згідно з прийнятим у 1785 р. "Городовим положением", а в 1799 р. - "Уставом цехов", що "касували автономічний устрій цехів і виборну адміністрацію і робили цех органом урядового догляду за тим, як майстри виконують фіскові та ремісниче-урядові повинності".

Музикантський цех підпорядковувався київській "управе ремесленных цехов", що була заснована 1809 р. з метою управління ремеслами. На чолі управи стояв голова, якого вибирали представники цехів. З 1835 р. ця управа підлягала міській думі. Згодом ремісниче управління було реорганізовано, а київські цехи ліквідовано (1886).

Музикантські цехи об'єднували переважно музикантів-виконавців. Проте на Україні, як і в інших країнах, існували також цехи, до складу яких входили майстри, котрі виробляли музичні інструменти. Так, є відомості про те, що в Кам'янці-Подільському в кін. XVI ст. діяли скрипковий і гуслягурський цехи.

Немає сумніву, що й на Україні існували майстри музичних інструментів і що вони також об'єднувались у цехові братства.

Про музикантські цехи та їх широке розповсюдження на Україні в XVII і XVIII ст. можна судити і з фольклорних джерел. Зокрема, картинки побуту ремісників яскраво відбиті в гумористичній "Пісні про Купер'яна", яку можна назвати своєрідним гімном цеховиків:

Зібралася кумпанія невеличка, але чесна.

їдні сіли по один бік, други сіли по другий бік,

Купер'ян найстарший - посередині.

Зібралися ми та всі тутечки,

Не простії люди, все реміснички:

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

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

Виновари, пивовари, Купер'ян - цехмейстер над соломою...

Свого розквіту музикантські цехи на Україні досягли в XVII і XVIII ст. Більшість з них об'єднувала українських народних музикантів. Крім того, на Україні діяли польські (у Львові, на Волині) і вірменські цехи (в Кам'янці-Подільському). До складу київського крім українців входили росіяни, а в XIX ст.- євреї. Цехові музиканти були переважно міщанами, проте існували організації такого роду й у містечках. Там члени цехів мало чим різнилися від сільських музикантів.

Музикантські цехи відіграли значну роль у розвитку народної і професіональної інструментальної музики. Створені її зразки передавалися від одного покоління музикантів до наступного. Удосконалювалась майстерність гри на різних інструментах. В середовищі цехових братств виникали нові форми музикування або виготовлялися різні види інструментів.

У 2-ій пол. XVIII ст. значення цехів у музичному житті українських міст помітно зменшується. Починають з'являтися міські магістратські оркестри, співацькі капели, кріпацькі оркестри. В XIX ст. цехи занепадають у зв'язку з розвитком професіональної музики, товариств, виконавських концертних організацій, спеціальних навчальних закладів.

***1.7.2. Музика в побуті***

Здавна співи й інструментальна музика посіли значне місце як у сільському, так і в міському побуті. Найчастіше звучали зразки народної творчості. Краса народної пісні, запальні танцювальні мелодії захоплювали своєю естетичною глибиною і настроєвою наснаженістю різні верстви населення.

У великопанський побут потрапляли переважно пісні любовно-ліричні й жартівливі. Пісні на соціальну тематику, як правило, оминались, хоча зустрічаються окремі згадки про слухання вельможами історичних пісень і дум. Наприклад, улюбленою піснею сенатора, міністра юстиції Д. Трощинського, в маєтку якого на Полтавщині ставилися п'єси В. П. Гоголя, була "Чайка".

Серед дрібнішого панства траплялися шанувальники народної пісні, які самі брали участь у її виконанні - хоровому, сольному чи інструментальному. Дані про це знаходимо здебільшого в джерелах кін. XVII - 1-ої пол. XIX ст. Так, за згадкою харківського професора X. Роммеля, в сім'ї поміщиці Чернової наймолодша дочка прекрасно співала українські пісні. Вся сім'я автора інших спогадів - Романовича-Славатинського - обожнювала українські пісні, які у них "співалися з ранку до вечора". Дядько М. Старицького, Олександр Захарович, за свідченням племінника, "знав безліч запорізьких дум і пісень, співав їх виразно, з почуттям і справляв сильне враження"; це від нього згодом почав записувати пісні М. Лисенко.

Хорова українська пісня посідала чільне місце не лише в сімейному музикуванні, а й в аматорському співі на дозвіллі молоді, у вихованців таких навчальних закладів, як Київська духовна академія, Львівська семінарія, Перемишльський дяковчительський інститут, Харківський та Київський університети тощо.

Коли для домашнього музикування давніших часів типовим було вокальне виконання пісень (хоча крім бандуристів відомі факти співу з інструментальним супроводом ще з кін. XVII ст.), то в 1-ій пол. XIX ст. входять у побут спів з інструментальним  супроводом  і  різні  інструментальні   аранжировки. Знайомі мелодії та супровід до них нерідко підбирались самими музикуючими, "на слух". У такий же спосіб робилися інструментальні переклади народних пісень і танців.

Але значення народної пісні, що постійно звучала в побуті, виходило далеко за межі задоволення потреб домашнього музикування. Чи то в "чистому", вокальному, вигляді, чи в інструментальних транскрипціях - від найпростіших до концертних, зроблених відомими артистами,- вона складала найістотнішу частину тієї музичної атмосфери, в якій поступово формувалася національна професіональна музика.

В домашньому музикуванні значне місце посідали також канти, які дедалі більше відходили від духовної тематики, їх залюбки співали в "зібраннях дружніх". Ще Ф. Прокопович поряд із духовними псальмами складав світські твори, за змістом більш подібні до незграбних пісень-романсів.

Наприкінці XVIII - на поч. XIX ст. входять в побут канти з інструментальним супроводом, найчастіше на гуслях, зрідка на фортепіано.

Поряд із селянськими піснями входять у побут нові, переважно ліричні й жартівливі міські пісні. Головним чином то були авторські твори, які швидко ставали безіменними. Зауважимо, що багато подібних пісень і раніше складалось українськими півчими й семінаристами.

На один із важливих осередків виникнення й культивування міських пісень вказував автор "Історичних оповідань" доктор Антоній: "Співають "Філона", складеного Карпинським, а (...) там, коло Черкас і Чигирина, де процвітала козацька слава, втішаються піснями, хоч народними, але складеними гербовим міщанством і з заспівом на манір польських пісень". Принагідне відзначимо велику роль жіноцтва в домашньому музикуванні; за даними того ж автора, українки навіть з бідніших прошарків шляхетства на Західній Україні ще наприкінці ХVІIІ ст. навчалися грати на арфі, гітарі, мелодиконі й клавікордах і співали не тільки духовних, а й світських пісень. Ці останні, а серед них - насамперед пісні любовного змісту все більше входять у домашній репертуар. Новинки в такому дусі, на яких дедалі виразніше помітне звільнення від незграбності вияву почуттів, властивої ліричним кантам, підхоплювались молоддю, особливо дівчатами й молодими жінками.

Пісні-романси і міські варіанти селянських народних пісень виконувалися соло або дуетом, інколи - хором у супроводі гусел, фортепіано, гітари, цитри, скрипки тощо.

Збірник, складений з пісень-романсів, розповсюджених на Західній Україні, випустив у світ М. Вербицький, де вміщено такі його популярні твори, як "Прогулянка", "Носила тебе мати в церкву", "О люба, вже весна", "Віддайте мій покій душі" та ін.

Згадуючи про перші, здійснені М. Лисенком записи народних мелодій Наддніпрянщини, М. Старицький писав: "Діло почалось звичайно, з українських романсів, які він черпав від знайомих пань, панянок, попівен або навіть покоївок, наприклад "Там, де Ятрань круто в'ється", "Чи я в лузі не калина була", "Дівчино, рибчино, серденько моє", "Баламуте, вийди з хати" і таке інше, але серед них траплялися і чисто народні - "Ой місяцю, місяченьку", "Воли ревуть, води не п'ють". Акомпанементи підбирав дуже красиві..."

У 1-ій чверті XIX ст. входять в моду так звані російські пісні, зокрема сентиментального й пасторально-еротичного змісту. Вони проникали навіть у маленькі міста й хутори. Т. Шевченко в повісті "Близнецы" згадував кілька таких пісень, які скромна хуторська панночка перейняла від багатших містечкових родичок, вихованок київського пансіону: "Стонет сизый голубочек", "Среди долины ровныя", "Пастушка и пастушок", "О, Фалилей". Виконувались ці пісні у супроводі гітари, мабуть, у суто аматорському характері, бо автор, іронізував: "Вони ж, чарівниці, ще й на гітарі грали!"

Пізніше "російські пісні" (як старовинний жанр) співіснують у домашньому репертуарі з російським романсом, який поступово їх витісняє. Показовими для 2-ої чверті XIX ст. є твори сентиментально-романтичні, такі, наприклад, як виспівуваний вихованками Полтавського інституту шляхетних дівчат "Черный цвет" або варламовський романс "Нет, доктор, нет, не приходи, твоя наука не поможет". Не раз згадуються сучасниками романси "Звук печальный фортепьяно", "Вот мчится тройка удалая", "Матушка, голубушка" й особливо "Сарафан" О. Варламова. Наспів цей був настільки популярний, що навіть на Західній Україні співак-аматор Павло Леонтович при публікації свого вірша зробив позначку - співати на мотив "Сарафана". Деякі романсові мелодії настільки припали до смаку, що їх використовували для розспівування нових текстів.

В аристократичних колах захоплювались французькими піснями і романсами, співали уривки з італійських та французьких опер. Ліричними й бравурними аріями тішився в одеських салонах граф М. Бутурлін - меломан, що мав непоганий голос і навіть нахил до композиції. Його батько охоче співав "буфові" арії.

Гра на інструментах для супроводу, а також сольна чи ансамблева здавна широко побутувала на Україні. Відповідна інформація з цього приводу зустрічається, зокрема, у деяких зразках полемічної літератури (наприклад, у творах       І. Вишенського). Проте значно більше даних про поширення у побуті музичних інструментів трапляється у матеріалах, починаючи з XVIII ст.

Подорожуючи по Україні в 70-і рр. XVIII ст., генерал С. Тучков писав: "Замість сумовитих російських пісень (...) рожків та сиплуватих дудок почув я скрипки, гуслі, цимбали, притому спів молодих людей і дівчат (...) ці малоросійські пісні, без усякої науки за всіма правилами складені, вразили мій слух". У наведених даних підкреслено національні особливості українського співу й  інструментального складу.

В іншому запису, зробленому О. Рігельманом в 1785-1786 рр., відтінено й різницю між інструментарієм міським та сільським: "Гра їхня більше на скрипках, на скрипковому басі, на цимбалах, на бандурі і на лютні, притому ж і на трубах. А сільські по селах також на скрипках, на кобзі і на дудках, а литваки на волинках. Вони й ведмедів учених по містам водять і на трубах притому грають. Вони всі співаки добрі".

До музичних інструментів ставилися як до чогось дорогоцінного; їх відписували в заповітах, дбали про їх справність, привабливий вигляд, розмальовували. На поч. XIX ст. у деяких містах були вмілі майстри, які вправно лагодили (мабуть, і виготовляли) інструменти - гуслі, цимбали тощо. Ці майстри називалися "гардировщиками".

Грою розважалися у побуті вихованці Київської академії та семінарії. Про це є досить багато свідчень. Зокрема, в одному з документів 1763 р. записано, що кілька студентів, святкуючи масляну, до ранку непокоїли господарів квартири грою на гуслях, скрипці та флейті. Названі інструменти, мабуть, і були найбільш розповсюдженими в домашньому музикуванні.

Грав на гуслях, а також на скрипці й бандурі Г. Сковорода. Улюбленим же інструментом філософа була флейта, як він називав удосконалену ним сопілку; з нею він не розлучався у своїх мандрах по Україні. Г. Квітка-Основ'яненко в молоді роки просиджував ночі в саду в Основі, граючи на флейті. Та й потім флейта була його постійною супутницею при відвідуванні добрих знайомих. Відомо, як захоплювався грою на гітарі ще під час свого перебування в семінарії М Вербицький, який згодом для цього інструмента писав твори і склав школу гри. За висловом І. Воробкевича, "кожен вихованець (семінарії) лише тоді вважався естетично освіченим, коли міг грати на гітарі". М. Вербицький вчив грати на гітарі навіть черниць-василіанок, щоб вони в подальшому навчали цьому своїх вихованок. Широковживаний у народній музиці інструмент - бандура - мав прихильників у різних соціальних верствах.

Наведені приклади інструментального музикування відомих діячів української культури не є якимсь винятком, а навпаки, це найбільш яскравий вияв загального потягу до гри на згаданих інструментах в ті часи.

Щодо скрипок, то на Україні, як повідомлялось у статистичних матеріалах кін. XVIII ст., "сама злиденна людина без скрипиць весілля не гуляє". Цьому популярному інструментові віддавали данину й аматори із заможного міщанства чи дрібного дворянства, і представники "знатних" родин. Серед скрипалів-аматорів, звичайно, були різні за майстерностю і за репертуаром виконавці.

Непогано грав на скрипці А. Розумовський, принаймні настільки володів цим інструментом, щоб вести партію другої скрипки в квартеті, який складався з відомих музикантів-фахівців. У Відні, де він був російським послом, за його участю виконувались твори Гайдна, Моцарта і Бетховена, хоча тут, звичайно, слід зважити на поблажливість професіональних артистів до високопоставленого аматора. Талановиті музикантки з віденського "бомонда" - сестри Тун (одна з них стала дружиною А. Розумовського) - часто акомпанували йому на клавесині. Небезпідставною є думка про те, що українська тема, покладена в основу струнного квартету Бетховена, присвяченого А. Розумовському, повідомлена славетному композитору саме ним. За твердженням сучасників, цей вельможа дуже любив українські народні пісні.

Досі йшлося про інструменти, поширені в народі, гра на яких основувалась на традиціях домашнього музикування. Трохи інакша справа з фортепіано та його попередниками. Перші згадки про те, що окремі особи "з громадянства" починають грати па клавішних інструментах, трапляються у документах XVIII ст. У щоденнику Петра Апостола під 1726 р. записано, що він почав учитися грати на клавесині у Шмідта, якому платитиме "їстівними харчами". У 1723 р. придбав від І. Кулябки клавікорди М. Ханенко, в 1733 р. він же одержав клавікорди в подарунок від пана Іскрицького. Щоправда, це було в Петербурзі, але набуте вміння грати на цих клавішних інструментах, безперечно, придалось їм для домашнього музикування й після повернення на Україну. У щоденнику Л. Лашкевича під 1773 р. занотовано, що три його доньки вчилися гри на клавікордах у музиканта Якова Гіллера. В 1776 р. до дирекції Харківських додаткових класів листовно звернувся поміщик Тев'яшев з проханням надіслати до нього як домашнього музиканта Івана Сухопорєва - досвідченого клавікордиста. З опису майна за 1782 р. видно, що в розпорядженні цього навчального закладу були клавіцимбали й клавікорд,  провадилося й навчання гри на цих інструментах.

Але то були поодинокі приклади музикування на інструментах цього типу. Коли згодом на зміну старовинним різновидам клавішних інструментів з'являється фортепіано, воно досить скоро стає одним із найпопулярніших інструментів у міському й маєтковому музикуванні.

На поч. XIX ст. фортепіано можна було не лише виписати з-за кордону, а й придбати на Україні, приміром на київському контрактовому ярмарку або в музичній крамниці І. Вітковського, відкритій у Харкові в 1812 р.; інструменти, що продавались там, за своєю якістю не поступались столичним.

Окремі аматори досягали досить високого рівня піаністичної майстерності. Спочатку це були переважно особи, що належали до аристократичних кіл. Серед них можна згадати В. О. Рєпніну, дочку О. Розумовського, дружину генерал-губернатора Малоросії, котра, за свідченням її родича, відомого меломана М. П. Шереметєва, "перевершила в мистецтві віртуозів". Згодом і в більш демократичному середовищі з'являються аматори, репертуар яких не обмежується суто побутовою музикою. І. Долгорукий в "Щоденнику подорожі в Київ 1817 року" захоплено описував гру молодої дівчини з родини дрібного харківського чиновника, на жаль, не називаючи її прізвища: "Вона найчудовішим чином грала на фортепіано не абищиці одні, вальси, пісеньки, романси, ні; самі хитромудрі ноти розігрувала часто з чуттям і виразністю. Небагато хто і в столицях наших витримали б з нею порівняння".

3 поч. XIX ст. дедалі виразніше намічається певне розгалуження в репертуарі клавірного музикування. Більшість аматорів обмежувались аранжировками танців і простенькими п'єсками, що призначались для "усолоди" слухачів з чисто домашнього оточення, хоча й такі піаністи, за висловом Г. Квітки-Основ'яненка, "вже й на варіації підіймались" (нагадаємо, що сам письменник був автором фортепіанних п'єс, які, на жаль, не збереглися). Проте окремі любителі цікавились і серйозною музикою. "Киевские губернские ведомости" в 1845 р. (ЗО.ХІ, № 48) писали: "Хоч тепер інший чи інша в нестямі від польки чи мазурки, але залишають часточку тями й для більш важливих п'єс". На це ж вказують, наприклад, наявність у бібліотеці Розумовських поряд з фортепіанними перекладеннями різних бальних танців (контрдансів, кадрилей тощо) класичних творів - Гайдна, Моцарта, Бетховена та інших, а також описовий матеріал - спогади, художня література, програми аматорських концертів.

Важливою частиною фортепіанного репертуару були аранжировки українських народних пісень. Привабливість домашнього аранжування полягала в активності музикуючого, а аранжировки полонили виконавців і слухачів безпосередністю чуття і принадністю інструментального звучання рідної мелодії.

Своєрідним підсумком домашнього музикування на фортепіано є такі видання подібних аранжировок, як "Народные украинские напевы, положенные на фортепиано" М. Маркевича (1840).

В цілому задовольнялася потреба досить широких верств міського населення в національному репертуарі. Водночас зауважимо, що певною частиною навіть дрібного панства виконання "простих" пісень зневажалось. Починаючи з 30-х рр. XIX ст. з'являються фіксовані оригінальні фортепіанні твори, які базуються на українському пісенному фольклорі. Призначені переважно для любительського вжитку, але написані музикантами-фахівцями, вони становили перехідну ланку до української професіональної фортепіанної творчості.

Згадані інструменти застосовувались також для музики прикладного призначення, насамперед танців, які в ті часи були дуже поширені. За свідченням сучасника, "танцоманія" доходила до того, що подорожуючі дами і кавалери зі "світського товариства" витанцьовували навіть у брудному броварському шинку, де зупинялися по дорозі в Київ і з Києва.

Музика до танцю звучала з приводу різних свят, що відмічались у тісному колі сім'ї і знайомих. Часто почергово грали до танцю на фортепіано самі ті, хто зібрався повеселитися. Бувало й так, що різні танці й нехитрі ігри (на зразок фантів) у хуторській чи й міській панській оселі відбувалися під троїсту музику.

Звичайний міський бал (у Харкові на поч. XIX ст.) змальовує Г. Квітка-Основ'яненко, чутливий слух котрого не могла задовольнити абияка музика: "Дами і дівиці поспішали в залу, де вже музика драла вуха, намагаючись даремно всі інструменти підвести в один лад... Директор зібрання натягнув рукавички, заплескав у долоні, грянув польський і потяглись пари вздовж і впоперек зали і по всіх кімнатах... і бал був, як завжди, пишний і блискучий".

Грали до танцю у вельмож або обслуговували міські бали переважно кріпацькі оркестри, до яких в окремих випадках додавались "вільні" музиканти - з київської "капелії", харківського "класичного оркестру", а також полкової музики - і тоді, як свідчить Г. Квітка-Основ'яненко, оркестр був "хоть куди!".

За звичаєм, бали відкривалися польським. У першій парі йшов господар або високий гість із найшановнішою дамою. За ними пара за парою урочисто виступали інші. Улюбленим у парадних випадках був полонез    О. Козловського на слова Г. Державіна "Гром победы раздавайся".

Далі починалися контрданси чи англези, в яких ряд кавалерів ставав проти ряду дам; вони робили різні, часто імпровізовані фігури під музику, що складалась, власне, з низки контрдансів. Уміти танцювати контрданс вважалось ознакою доброго тону: серед дрібного дворянства (або "гербового міщанства") його танцювали панночки, котрі виховувались у пансіонах.

З інших танців назвемо алеманду, манюмаск, менует, екосез, аллагрек (гросфатер), кадриль, матрадуру, тампет, котильйон, мазурку, вальс. Деякі танці присвячувалися певним урочистим подіям, наприклад контрданс "Березань", полонез і кадриль "Очаков" - перемозі над турками. Траплялось, що в тому чи іншому танці використовувалась якась вітчизняна пісенна мелодія.

На особливу увагу заслуговує те, що на різноманітних балах і танцювальних вечірках поряд із названими широко побутували українські танці.

У різних спогадах, що стосуються кін. XVIII - 1-ої пол. XIX ст., зустрічаються й назви інших українських танців, яких повсюдно танцювали на офіційних і домашніх балах. Так, у Києві в контрактовому домі на балах, що відбувалися двічі на тиждень, "можна було бачити і малоросійську метелицю, і голубця, і козачка; танцювали і по-російському, і по-циганському, хто до чого здатний". У Кибинцях на Полтавщині, у великопанському маєтку Д. Трошинського, за згадкою його небоги С. Скалон, бали завжди закінчувались матрадурою "і малоросійським танцем горлицею". В селі Гриньки, у повітового маршалка Булюбаша (родича М. В. Лисенка), на свята влаштовувались танці, в яких "гросфатер змішувався з місцевими метелицею і журавлем". Ще більше, звичайно, були прийняті українські танці в середовищі повітового та хутірського дворянства.

Щодо західних земель України, то там головне місце посідала коломийка. Так, на міському балу у Львові, що відбувся в 1850 р., гості збирались під оркестровий марш, а танці розпочались коломийкою. Оркестром керував Михайло Рудківський, якому й належала виконувана музика.

У міському побуті крім, так би мовити, хатнього звучання чималу увагу мала музика, що звучала на вільному повітрі, під час різних багатолюдних святкувань, гулянь тощо. Такими були різні процесії, супроводжувані співом чи інструментальною музикою, оформлювані як ефектне видовище, коли учасники, одягнені в незвичайні костюми, простуючи вулицями, несли ліхтарі, хоругви, зелені гілки і т. д. Враховуючи великий емоційний вплив подібних видовищ на населення, католицьке духовенство систематично влаштовувало пишні релігійні процесії по містах.

Провадили подібні процесії і православні братства, наприклад у Львові, де в них брали участь школярі. В Києві відбувалися урочисті походи студентів Київської духовної академії, котрі зі співом ішли через усе місто - від Печерської лаври або Софійського собору на Поділ до Братського монастиря - у вербну суботу і перед іспитами.   Багато урочистості надавала музика при зустрічах і проводах "високих осіб". Показово, що документи про подорожі цариць Єлизавети і Катерини II на Україну містять і нотатки стосовно їх музичного оформлення. Влітку 1744 р., супроводжуючи Єлизавету в подорожі від Москви до Києва, українські полкові музиканти вітали її з тріумфальних арок при в'їзді в міста, де вона зупинялась. Прибуття цариці в Козелець ознаменувалось ілюмінацією, причому "для більшого звеселення" валторнова музика перед палацом продовжувалась аж до світанку. Коли Катерина II в січні 1787 р. в'їжджала в Київ, "труби і літаври наповнювали повітря", як писав у щоденнику один з її почту А. Полетика. Хор митрополичих півчих вітав царицю перед Софійським собором. Під час досить тривалого (кілька місяців) перебування Катерини II у Києві оркестрова музика - духова, рогова, струнна - неодноразово лунала на вулицях міста, відзначаючи різні свята, в тому числі дні народження декого з вельмож і самої цариці.

Різні міські торжества також не обходились без музики. У Києві на щорічних оглядах озброєного корпусу з міщан та почесних купців грали полкові музиканти, а в 1768 р. була організована при корпусі міська інструментальна капелія. Подібні святкування відбувалися й в інших містах. Невід'ємною і характерною частиною побуту таких українських міст, як Київ і Львів, у XVIII ст. була музика, що систематично звучала на вільному повітрі, визначаючи певний час. В обов'язки київської міської капели, за старим звичаєм, входила щоденна гра на магістратській вежі, що справляло особливе враження на приїжджих. Влітку вечорами грав цілий оркестр; у контракті 1820 р. між магістратом і капельмейстером Вигорницьким був щодо цього спеціальний пункт. Музиканти Львівського братства, як уже згадувалося, грали на міській вежі Корнякта, а з "1722 року з будинку члена братства Семена Гребінки постійно грала музика".

Часом вулицями того чи іншого міста з інструментальною музикою та співами йшла весільна перезва, а то й просто підпилий пан з найнятими музикантами. Засновник Харківського університету В. Каразін згадував, що в дні його юності "головні пани в губернському місті не раз брели вулицями з музикою надвесіль". А Т. Шевченко описував, як чумаки відбували свято переправи через річки поблизу міст: вони купували вино, наймали троїсту музику та йшли містом (через Санжари, Білоцерківку, Миргород), частуючи всіх зустрічних і танцюючи.

На вільному повітрі звучала й та музика, якою супроводжувались різні гуляння. Тут головне місце належало роговим та духовим оркестрам. У саду київського військового губернатора на поч. XIX ст. викликав загальне захоплення "відмінно гарний" роговий оркестр з кріпаків князя Лобанова, який раніше належав графу Безбородьку. В ніжинському "безбородьківському" саду грав полковий духовий оркестр. Гості губернатора Полтави, господаря саду, "усолоджувались гармонійною" духовою музикою.

Менші за складом ансамблі прикрашали скромніші, майже сімейні гуляння. В 1836 р. Г. П. Ґалаґан писав у щоденнику: "Ми обідали в Дігтярях і дуже весело провели час, катались в човні, між тим, як рогова музика лунала по саду".

Цілком ймовірно, що поряд з різними аранжировками творів західноєвропейських композиторів на гуляннях звучали українські мелодії. Одним з доказів цього може служити зміст двох нотних зошитів, які збереглись в нотозібранні Розумовських. Перший - "Рогової музики різні штучки й пісеньки" - містить маленькі (від 8 до 30 тактів) п'єси - мисливські пісні-марші, алеманди, менуети, рондо і т. п. Інший складається з 12-ти "Російських пісень" і фрагмента увертюри до популярної тоді опери Мартіна-і-Солера "Рідкісна річ". Під назвою "Російські пісні" криються там і українські, зокрема "На бережку у ставка" (№ 9) і "Ой гай, гай зелененький" (№ 4).

Зрозуміло, що перше місце в музиці на вільному повітрі, саме в аматорському музикуванні належало хоровому співові. На повні груди виспівували народні пісні студентство й учні духовних учбових закладів на мальовничих галявинах, де відбувалися травневі рекреації (звичайно, в неофіційній, але самій тривалій і цікавій частині гуляння). Ці співи лунали під час повернення додому. На вільне повітря дуже часто виносився хоровий домашній спів улітку.

Такі співи аматорів, як і вокальні та інструментальні виступи на рекреаціях, становлять типовий зразок музикування, що, залишаючись аматорським і домашнім, виходить на ширшу арену та є своєрідним кроком до прилюдних концертів, оскільки виконання "для себе" збирало й досить численних слухачів.

Отже, побутове музикування, інструментальне й вокальне, яке мало особливо міцні традиції на Україні, у XVIII - XIX ст. дедалі швидше розвивалося: збільшувалась кількість музикуючих, урізноманітнювався інструментарій, розширювався репертуар. У містах і маєтках на базі фольклору й "книжкової лірики" розвивається пісня-романс. Ширше практикується "домашнє" аранжування популярних пісенних, романсових і танцювальних мелодій, з'являються перші нотні видання аранжировок, призначених для аматорського музикування.

Разом з тим не тільки через спеціальне навчання майбутніх професіоналів або й кваліфікованих аматорів проходив процес освоєння західноєвропейських і вітчизняних композиторських досягнень; самоуки-музиканти переймали багато дечого з почутих ними творів, виконуваних професіоналами.

Народнопісенне мистецтво, долаючи станові бар'єри, благотворно впливало на музичні смаки "вищих" верств населення. Постійне звучання народної пісні в побуті створювало ту атмосферу, в якій зародилося і потім розвивалося національне професіональне музичне мистецтво. Крім того, музика з панських покоїв, хоч і обмежено, але проникала в "нижчі" верстви населення і засвоювалась ними.

У тій нескладній, іноді навіть примітивній, музиці схрещувались життєдайні компоненти, а в її "масовості", насиченні національними стильовими засадами крилася одна з плідних передумов майбутнього інтенсивного розвитку української професіональної музики.

*\*  \*  \**

Кріпацькі капели, вокальні й інструментальні, певною мірою визначали специфіку музичного побуту і  відіграли значну роль у становленні музичного професіоналізму на Україні.

Носіями національної музики протягом багатьох століть були народні співці, кобзарі й лірники, цехові музиканти, а також церковні півчі. З XVIII ст. музиканти високої кваліфікації з'являються й у середовищі кріпацьких "капелій".

Окремі згадки про співаків та інструменталістів, котрі обслуговували іменитих вельмож, трапляються у матеріалах XVII ст. Так, у 1665 р. серед супроводжуючих до Москви гетьмана І. Брюховецького були "многіє співаки", а в 1689 р. прибули туди ж 10 сурмачів та "п'ять музикантів". Але як за інструментальним складом, так і за функціями (грати під час офіційних урочистих зустрічей чи парадів) цю музику варто віднести до військової.

Кріпацькі капели в панських палацах були характерною ознакою музичного життя. Наслідуючи придворний побут, їх заводять з 2-ої третини XVIII ст. також українські магнати. В кін. XVIII - на поч. XIX ст. "своя" музика з'являється не тільки у багатих, а й у тих, що мали середній достаток. Вони охоче витрачали частину прибутків на навчання кріпаків гри на різних інструментах, "щоб мати власний оркестр, який помножує втіху в домашніх святкуваннях".

Згадки про кріпацькі оркестри, хори й театри знаходимо майже в усіх спогадах того часу. На жаль, вони часто говорять лише про факти існування різноманітних за складом "капелій", зрідка про репертуар і майже ніколи не називають музикантів. Тим часом між ними були не тільки першокласні виконавці, а й такі, що творили музику.

Одними з перших і кращих на Україні кріпацьких капел були ті, що належали Розумовським. Високий рівень професіоналізму, сфера їх застосування, становище музикантів, зрештою, широкі хронологічні межі їх існування і час найбільшого розквіту - все це характерне для "великопанської" доби розвитку кріпацьких музичних колективів. Цю справу Розумовські започаткували в 30-х рр. XVIII ст., коли син реєстрового козака з хутора Лемеші (Козелецького повіту Чернігівської губернії), півчий придворної співацької капели в Петербурзі Олексій Розум став графом Розумовським. Від цього періоду в нотній бібліотеці Розумовських зберігся лише один примірник нот, що складається з 14 невеликих номерів - оркестрових п'єсок, речитативів, арій, дуетів і хорів італійською мовою. На партіях дата - 1747 р., а на партії чембало - 1737-й. Регентом півчих у Глухові був у 40-х рр. Туровський. Г. Штаффорд в "Історії музики" (Спб., 1838) писав, що краща з капел, крім імператорської, належала графу Розумовському, його півчі брали участь у придворних спектаклях.

У подальшому особливо розгорнулась музична справа з кріпацькими капелами в молодшого брата О. Розумовського - Кирила. Він володів численними маєтками на Україні - в Батурині, Козельці, Почепі, Яготині тощо, був гетьманом України (1751-1765). Його вихователь Г. М. Теплов, російський державний діяч, скрипаль-аматор і композитор, автор першого друкованого збірника "Російських пісень", сприяв розвиткові смаку до професіональної музики у свого вихованця. Листування К. Розумовського свідчить про його постійний інтерес до музики. Любив він і українські пісні. В 1751 р. з ним на Україну прибули актори, співаки й музиканти.

Капельмейстером у К. Розумовського з 1753 р. був А. А. Рачинський, який до того працював регентом капели львівського єпископа Льва Мелецького.

Високу оцінку оркестру й хору К. Розумовського дав грунтовно обізнаний з російським мистецтвом того часу Якоб Штелін. "В Глухові на Україні,- писав він,- було організовано капелу, подібної до якої до цієї пори не існувало". В ній було понад 40 прекрасно навчених музикантів, "з яких кожний міг виступати з честю і самостійно на своєму інструменті. Коли хор цієї капели в присутності двору та інших високопоставлених осіб виступив уперше 1753 року в Москві у палаці гетьмана, його зустріли із захопленням".

Деякий час мав К. Розумовський і роговий оркестр, що складався з 36 осіб; пізніше він продав його Г. Потьомкіну.

З 1770 до 1784 р. капельмейстером у К. Розумовського був відомий тоді валторніст Карл Лау (пізніше перейшов до Г. Потьомкіна).

На кін. XVIII ст. у Батурині кількість музикантів К. Розумовського набагато зменшилась. У 1794 р. у нього залишилось 14 музикантів, 18 півчих і капельмейстер. Щоправда, тут враховувались, лише дорослі, а були й півчі-діти, і єгері, що грали на валторнах.

Після смерті К. Розумовського (1803) частина музикантів і співаків стала власністю його сина Андрія, який, будучи послом у Відні, зрідка приїжджав на Україну і мало займався справами своїх підлеглих. В основному він обмежувався тим, що продовжував надсилати з-за кордону ноти. У 1810 р. батуринський палац Розумовських відвідав І. Долгорукий і слухав там спів графського хору з 12 чоловік. Той хор був залишком капели, яку раніше тримав А. Розумовський у Відні. "Він виконав ряд кантів та українських народних пісень,- писав Долгорукий, - я завжди знаходив щось таке... що йде прямо до душі; вони мене заспівали до сліз". В інших, записах той же автор повідомив, що ці півчі навчались у свій час у Бортнянського.

Регентом був Чухнов, досвідчений музикант, хороший організатор - такий висновок напрошується з листа генерал-губернатора України, свояка А. Розумовського, князя М. Рєпніна. Бажаючи завести в Полтаві добрий хор, він у 1811 р. писав: "Відомо мені, що у вас в Батурині є регент, який, здається мені, дуже добре розуміється на музиці. Тож, прошу вас відпустити його до Полтави на деякий час, поки він зорганізує як слід хор". Крім регента Чухнова до Полтави були виписані також півчі - дискант, альт і тенор.

На 30-і рр. XIX ст. капели Розумовських вже не існувало. Рештки інструментів були складені в одній з комор при яготинському домі, успадкованому онукою К. Розумовського - В. О. Рєпніною.

Інший визначний колектив музикантів, що розпочав своє існування також десь в середині XVIII ст. і належав кільком поколінням власників, був оркестр Ґалаґанів. Але на відміну від великих, вельмож Розумовських Ґалаґани були просто багатими поміщиками на Полтавщині. Розквіт діяльності оркестру припадає на першу половину XIX ст., він продовжував діяти навіть після 30-х рр., коли багато кріпацьких оркестрів уже припинили існування. Започаткував його Іван Ґалаґан у с. Сокиринці. За статистичними відомостями, там же в 1804 р. у його сина, майора Г. Ґалаґана, існували капела і балет. Один з онуків І. Ґалаґана - Петро Григорович, оселившись у 1814 р. в с. Дігтярі, збільшив оркестр до ЗО чоловік. То був один з найкращих кріпацьких колективів 1-ої пол. XIX ст.

Сучасники високо ставили дігтярівський оркестр, відзначаючи, що він особливо прославився першою скрипкою - "знаменитим Артемкою", кріпаком, який три роки вчився у Дрездені в уславленого скрипаля Кароля Ліпінського. Є достатні підстави вважати, що саме Артем став прообразом Тараса, талановитого скрипаля й віолончеліста, героя Шевченкової повісті "Музыкант". Шевченко в 40-х рр. відвідав Сокиринці й Дігтярі, тому багато що у творі списано з натури - панський палац, типи гостей, гра оркестру на балі й в концерті з приводу святкування іменин Петра Ґалаґана.

Високий рівень професіоналізму дозволяв галаганівському оркестру виступати з успіхом на музичних ранках у Києві під час контрактів поряд з іноземними віртуозами. "Чудовий вибір капітальних п'єс і надзвичайна чіткість виконання характеризує ці концерти",- читаємо в кореспонденції з Києва від 1851 р.

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

Тривалий час діяв оркестр у маєтку Г. С. Тарновського в Качанівці. Там бували в різний час Т. Шевченко, М. Гоголь, природознавець, історик і фольклорист М. Максимович, історик і етнограф М. Маркевич, композитор М. Глінка, художник В. Штернберг, поет В. Забіла. Цей поміщик побудував театр, завів кріпацьку театральну школу й оркестр. Цей колектив виявився спроможним виконати написані в 1838 р. Глінкою (в Качанівці) уривки з "Руслана і Людмили" й супроводити спів тоді ще зовсім молодого С. Гулака-Артемовського, котрий виконав елегію Й. Генішти. В репертуарі, за свідченням Л. Жемчужникова, були також твори Л. Бетховена,  Д. Мейєрбера, Д. Россіні.

Чи не найбільш показовими для магнатської музичної справи Правобережної України були театр, інструментальна й вокальна капели в Романові на Волині, що належали сенаторові Й. Іллінському.

Наприкінці XVIII ст. Іллінський побудував у Романові розкішний палац. У нього було кілька оркестрів (струнно-духовий, роговий), музикантів - до ста чоловік, а хористів - тридцять. Керував ними вільнонайманий капельмейстер І. Добжиньський. Крім того, в Романові давали спектаклі італійська, німецька, французька та польська оперні трупи і балет. Але й силами кріпаків ставились складні оперні спектаклі, наприклад "Дон Жуан" Моцарта, виконання якого справило велике враження на сучасників.

При переїздах власники капелій часто забирали музикантів з собою як предмет "першої необхідності". Так робив, зокрема, Г. Потьомкін, цей, за висловом одного з мемуаристів, "схиблений на музиці" всесильний фаворит возив за собою до 200 музикантів. Особливо колоритною фігурою щодо цього був багатій М. Комбурлей. У розкішному Хотинському маєтку на Харківщині він відвів "цілу вулицю дерев'яних сільських хат для музикантів і співаків", виписав з Німеччини капельмейстера Ф. Блюма. Після призначення Комбурлея губернатором Волині до Житомира разом з губернаторшею прибули й 120 музикантів та півчих. Коли Комбурлей виряджався ревізувати губернію, то слідом за ним їхав величезний обоз зі всіляким добром й обов'язково музикантами.

Кріпацькі капели були дуже різноманітними як за інструментальним складом і кількістю музикантів, так і за професіональною майстерністю. Серед них траплялись оркестри й хори, спроможні майстерно виконувати складні твори світового репертуару. Поряд з великими, першорядними за художністю колективами існували далеко менші оркестри й хори і навіть зовсім невеличкі ансамблі для суто домашніх потреб. У їхньому репертуарі чільне місце посідали пісенні й танцювальні народні мелодії.

"Двірська музика" головним чином призначалася для обслуговування її власників. Вона надавала пишності бенкетам, супроводжувала танці, розважала господарів та їх гостей, входила складовою частиною у спектаклі. Проте діяльність музикантів-кріпаків цим не обмежувалась. Дехто з магнатів охоче віддавав своїх музикантів грати на урочистих зустрічах "високих осіб".

Коли фінансові справи власника погіршувалися, "він змушував слуг своїх в губернських містах грати за гроші".

Деякі музиканти, а то й цілі оркестри грали в міських театрах. Наприклад, Іллінський віддавав їх житомирському, бердичівському і кам'янець-подільському театрам, а на час контрактів - і київському, за що йому платили. Оркестр Г. Шидловського - "маршала харківської шляхти" - грав у харківському театрі, М. Куликовського - на відкритті одеського театру в 1809 р. Часто музиканти брали участь у концертах, влаштовуваних Харківським університетом. Зокрема, з кріпацьких інструментальних капел склався великий оркестр, який виконав ораторію І. Вітковського на відкритті Харківського університету в 1805 р. Грою оркестру з 23 музикантів-кріпаків поміщика Прилуцького повіту Раковича (Райковича) супроводжувались вистави полтавського театру досить тривалий час. Мабуть, цей колектив брав участь у перших постановках п'єс 1. Котляревського. Високо оцінював його гру Г. Квітка-Основ'яненко. Відпускались "на оброк" також окремі музиканти. Так, частина оркестру князя Лобанова-Ростовського вступила в 1819 р. до Київської міської капелії.

Своєрідною традицією стали виступи кріпосних музикантів на великих ярмарках, зокрема контрактах. Ще у XVIII ст., коли такий ярмарок відбувався у Дубні, там концертувала капела М. Любомирського. Пізніше вже в Києві, куди в 1797 р. було перенесено контракти, зафіксовано виступи оркестру Ганського і великого оркестру й чудового хору Будлянських (до кінця 10-х рр. XIX ст. Михайла, а пізніше його сина - Олексія).

Про репертуар кріпацьких музичних колективів можна судити з нотної бібліотеки Розумовських. Ця колекція збиралась протягом майже століття й охоплює понад 2000 зразків. В ній представлено симфонії, увертюри, концерти, ансамблі, сонати; твори для клавішних інструментів, скрипки, гітари, духових; понад 50 оперних партитур тощо. Перелік авторів перевищує півтисячі прізвищ; це переважно зарубіжні композитори, але є й вітчизняні.

Природно, що далеко не для всіх, навіть крупних кріпацьких капел, була типовою наявність в репертуарі "серйозної" музики. При цьому треба зважати, що на комплектування даного нотного зібрання впливали специфічні умови виникнення і тривалої діяльності капелій Розумовських. На ньому позначились і особисті музичні смаки Розумовських.

Інші джерела вказують на часте включення до репертуару "двірської музики" творів таких композиторів, як Бахи (Йоганн Себастьян, Карл Філіпп Емануель, Йоганн Крістіан), Гендель, Гайдн, Боккеріні, Кореллі, Госсек, Мислівечек, Моцарт, Вебер, Бетховен, Доніцетті, Белліні, Россіні, В'єтан та ін. Багато в репертуарі кріпацьких капел було зразків музики прикладного призначення - застольні п'єси, марші, танці. Суттєву частку репертуару складали аранжировки народних пісень. Кріпацькими хорами крім урочистих кантат і оперних уривків виконувались канти, російські, польські та українські народні пісні.

У репертуарі кріпацьких капел траплялися також твори місцевих композиторів. На жаль, ні вони самі, ні імена їх авторів досі не відомі. Зневажливе ставлення тогочасних мемуаристів до кріпосних музикантів спричинило ту сумну обставину, що навіть найталановитіші з них майже не згадуються. У рідкісних випадках, коли про них писалося, прізвище, як правило, не називалося, як це було в згадках про Артемку.

Становище музикантів-кріпаків було  принизливим. Часто високообдаровані артисти, що дістали спеціальну освіту, змушені були перебувати на становищі безправних слуг. Так, Петро Білий, навчаючи гри на скрипці сина свого пана Аркадія Кочубея, був одночасно камердинером; музиканти оркестрів А. Маркевича і П. Булюбаша використовувались як будівельники, ремісники. Кріпака-скрипаля Віталія Сурдину за незначну провину пан наказав відшмагати канчуками на стайні.

Становище кріпачок-артисток погіршувалось образливими для жіночої гідності обов'язками, бо часто на них дивились як на гаремних невільниць. Так, в оргіях гостей поміщика Д. Ширая примушували брати участь артисток його балету, а серед них були й таланти, котрі, за характеристикою князя Шалікова, могли б стати окрасою столичної сцени. Це - Марченкова, Дроздова, Косаківська, Кодинцова.

З розвитком професіональної музичної діяльності в містах значення кріпацьких оркестрів, хорів і театрів поступово звужується. Особливо це помітно у 30-40-х рр. XIX ст. На зміну кріпосним музикантам з'являються "вільні" артисти. Спочатку в концертах і театрах одночасно виступали як перші, так і другі. Поміщикам вигідніше було платити вільнонайманим музикантам, ніж тримати постійний оркестр. Склад "двірської музики" збіднюється, багато колективів розпадається, найбільш кваліфіковані виконавці йдуть у міста і стають після скасування кріпацтва "вільними" професіоналами. Так, чимало колишніх музикантів Лопухіна до кін. 60-х рр. XIX ст. працювали в Київській опері.

Відомості про міські оркестри, які існували у XVIII - 1-ій пол. XIX ст., досить обмежені. Київський спочатку був духовим. При капельмейстері    Я. Станкевичі (1786) він складався з труб, валторн, гобоїв, кларнетів, баса й литавр. В наступному десятиріччі оркестр поповнився групою струнних, флейтами, фаготом, барабаном і трикутником.

Список нот, які належали оркестрові, дає певне уявлення про його репертуар. Там названо чимало різних за жанрами творів - симфонії, увертюри, концерти, варіації, ансамблі Моцарта, Плейеля, Далейрака, Россіні, Глюка, Мегюля, Буальдьє, Роде та ін. З вітчизняних авторів згадані Лепеха й Титов.

Оркестр систематично брав участь у театральних виставах. Ноти для цього постачалися антрепренерами труп, що гастролювали в Києві. Крім того, музиканти грали на весіллях та інших забавах, виконуючи народні пісні й танці.

Первісним призначенням військової музики було давати різного роду сигнали, супроводжувати стройові заняття тощо. В щоденнику одного військового ще в 1638 р. записано: "Пан полковник коронний наказав вдарити в бубни й затрубити в труби, подаючи сигнал до початку битви".

У подальшому сфера застосування військових оркестрів розширюється, інструментальний склад поповнюється.

У XVII ст. і на початку XVIII ст. військові оркестри складались із невеликої кількості учасників, що грали переважно на інструментах певного типу - трубах, сурмах, до яких додавались ударні - литаври й бубни. В оркестрі Стародубського козацького полку в 1723 р. числилися чотири "трембачі", один довбиш та дві "пищалки" (мабуть, гобої, які в той час посідали значне місце у військовій музиці). Пізніше  кількість музикантів  дещо збільшилася. Генеральна військова музика, яка перебувала при гетьмані, в 1723 р. складалась із п'яти трубачів, двох сурмачів і одного довбиша.

Військова музика брала участь в офіційно-урочистих церемоніях, була неодмінною складовою частиною обряду, котрим відзначались "постановления" військових осіб у якийсь вищий чин. Так, у Ніжині, коли надавалось звання полковнику Божичу, попереду полку крокували музиканти.

Великий оркестр звучав на урочистостях при обранні гетьманом Кирила Розумовського. Взимку 1750 р. 5000 козаків вступили на вулиці Глухова під гру музикантів десяти полків, "з боєм на литаврах по військовом порядку". Далі їхав кіньми гетьманський оркестр "з ігранієм на трубах". Ще пишніше було обставлено прибуття К. Розумовського в його резиденцію влітку 1751 р.

У військових музикантів завжди були керівники, як це видно з прохання про виплату заробленого, котре у вересні 1722 р. подав "отаман музики військової з усім своїм товариством" Максим Якубський. Військові музиканти одержували плату не лише грішми, а й натурою - одежею й харчами. Декотрі утримувались на кошти, стягувані з жителів спеціально виділених сіл.

Призначувана музикантам платня була, як правило, мізерною, та й ту вони одержували далеко не регулярно. Про непевне матеріальне забезпечення оркестрантів і про ставлення до них військової старшини промовисто свідчить скарга, подана в 1722 р. гетьманові Полуботкові: "Як прийшли ми всі до пана Андрея Кондзеровського зо всем своїм товариством, і стали у него упоминатись своего заслуженого, которій не тилко милосердія своего не показал о нагороде нам належитого датку, наветь еще, як хотя всех конфудувавши, товарища нашего, Остапа, у щеку ударил". І ще одна скарга, подана у 1729 р. гетьманові Апостолові і підписана чотирма трубачами, сурмачем і довбишем: "В полку Гадяцком найдуючись в службе музики войсковой, не токмо домашнюю служительскою должность свою несли, но некоторые из нас і войскові разніе походи одбували... Да за тую службу денгами і провіантом, як прежде обикновенно бивало, за сем годов не получали... Вознаграждение за один только 1727 год и дано нам годовную зарплату, однак из того все одним кретиторам своим роздали".

На думку історика Д. Багалія, до військової музики входили й бандуристи. Він вважав, що бандуристом міг бути сліпий Данилів син, мабуть, бандуристами були й ті п'ять музикантів, що разом з десятьма трубачами в почті Мазепи прибули до Москви в 1689 р. Маючи досить тихий, слабкий звук, старовинна бандура не могла бути інструментом військового оркестру, але грою на ній супроводжувались кобзарські співи про подвиги козаків у боях з ворогами.

У 1-ій пол XIX ст. військові оркестри були розкидані по всій Україні - там, де стояли полки. Як і солдати, оркестранти повинні були відслужити 25 років. Після того вони йшли працювати в різні цивільні оркестри. Крім солдатів у військових оркестрах брали участь вільнонаймані музиканти. "Кожний полк має свою капелу,- писав Гесс де Кальве,- і декотрі з них надзвичайно гарно упоряджені". Можливо, що в деяких полкових оркестрах матеріальні умови були кращими, ніж у цивільних музик, бо, незважаючи на сувору військову дисципліну, туди просилися окремі музиканти. Збереглося прохання "обтяженого женитьбою" заштатного музиканта київської капелії Валентія Самсона про зарахування його до військового оркестру. Два музиканти з тієї ж капелії втекли до козацького полку в Кременчуці, забравши з собою "приладдя музицьке".

Інструментальний склад військових оркестрів, залишаючись переважно духовим, поповнювався в ту пору новими інструментами й наближався до сучасного духового. В них з'являються флейти і флейти-пікколо, кларнети і фаготи, баси й валторни.

Полкова музика продовжувала здійснювати службово-стройові функції. Вона супроводжувала ранкові розводки чи зміни караулів, вечірні зорі, приваблюючи багатьох цікавих, грала в різних парадних випадках, починаючи від урочистих зустрічей та оглядів до балів, гулянь і місцевих торжеств, брала участь у театральних виставах і концертах. Зокрема, військовими музикантами поповнювались кадри київського магістратського оркестру, їх запрошували в разі потреби і в аматорські ансамблі для підсилення духової групи, наприклад в оркестр Харківського університету. До репертуару таких колективів входили марші, різні танці, привітальна музика. Більш професіональні військові оркестри мали в репертуарі складніші твори. Так, у афіші про виставу "малоросійської опери" "Бой-жінка" зазначалося, що в антрактах хор трубачів уланської дивізії буде грати найновіші увертюри, польки, мазурки тощо. Інші джерела називають навіть перекладення творів Гайдна, Моцарта, Бетховена.

У невеликих містах та містечках полкові оркестри були чи не головними поширювачами інструментальної музики.