

Огляди. Рецензії

Reviews

УДК 781.7(477+439)

НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СВІТОВИХ КУЛЬТУР: ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЗАЄМОЗБАГАЧЕННЯ КУЛЬТУР УКРАЇНСЬКОГО Й УГОРСЬКОГО НАРОДІВ

Олександр Щур

У статті подано класифікацію та характеристику українських народних інструментів; висвітлено питання спільного походження, удосконалення та застосування цих інструментів у різних народностей світу, зокрема відзначено спільне використання бойових сигнальних інструментів періоду Київської Русі під час взаємодії руських і угорських військ. Також проаналізовано звук як фізичне явище та його вплив на психічний і емоційний стан живої матерії; розглянуто питання звукоутворення, акустики та секрету професійного контакту артиста зі слухачем.

Ключові слова: українські народні інструменти, взаємозв'язок культур.

In the article are given classification and description of Ukrainian national musical instruments; is illuminated an issue of joint provenance, improving and use of these instruments by different world nationalities, in particular is mentioned joint use of battle signal instruments of the Kievan Rus period during the Rus and Hungarian armies cooperation; are analysed the sound as a physical phenomenon and its influence on psychical and emotional states of live substance; is examined an issue of sound-producing, acoustics and secret of professional contact between musician and listener.

Key words: Ukrainian national musical instruments, cultural interrelation.

Виникнення, походження, виготовлення та удосконалення українських народних інструментів сягає глибокої давнини і є наслідком розвитку всього спектра багатогранної національної культури української спільноти. Упродовж століть відбувалося взаємозбагачення культур багатьох народностей, що проживали на території сучасної України й теренах періоду Київської Русі, а також тих, що влилися в загальну культуру нашого народу пізніше. За своєю конструкцією майже всі інструменти народів світу мають спільне походження, виходячи з тих акустично-конструктивних принципів речей і матеріалів, з якими люди стикаються в побуті. За конструктивними особливостями давні народні інструменти можна умовно поділити на такі групи:

– **ударно-шумові інструменти.** Тут використовуються ті предмети побуту, що спроможні утворювати ритмічні звуки або звуки певної висоти;

– **струнно-щипкові і струнно-смичкові інструменти**, на яких звук видобувають з натягнутої струни щипком пальця руки або смичком. Різна товщина та сила натягу струни дає різну висоту звука. Багатострунні інструменти і використання смичка – це еволюція і наслідок удосконалення техніки гри на таких інструментах;

– **духові інструменти**, на яких звук видобувають за допомогою дихання чи подачі повітря. Різна сила подачі дихання в інструмент забезпечує зміну висоти звука. Розміщення отворів, за допомогою яких виходить повітря, а також зміна довжини інструмента, що впливає на висоту звука – це еволюція і наслідок удосконалення техніки гри на **духових** інструментах;

– **резонансно-акустичні джерела** видобування звука – вода, вітер, пустоти, відголосок тощо. Штучне чи природне утворення різних за розміром об'ємів-

ОЛЕКСАНДР ШУР. НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СВІТОВИХ КУЛЬТУР...

резонаторів створює різні акустичні забарвлення звука.

З-поміж усіх звуків окремо виділяємо **голос** людей, птахів, тварин. Саме голос є найдосконалішим інструментом у світі. Від комунікаційних функцій звук голосу переходить до висловлення емоційного та психологічного стану живої істоти. Виспівування, щебетання, інтонація, слово, вигук – це техніка засобу комунікації і вияв психологічного стану особи. Розширення меж і розповсюдження засобів прояву психічного стану людської спільноти через культуру, що вбирає в себе поняття народної творчості, релігії, пісні, танцю, слова, образної творчості, землеробства, виробництва, науки, політичного устрою тощо, є найдосконалішою дифузєю у світі. Інакше кажучи, найбільш ефек-



Музиканти і скоморохи.

За прописом В. Прохорова. Початок 1870-х рр.

тивна і гуманна людська комунікація здійснюється безпосередньо через культуру. Різноманітні музичні інструменти, танець, пензель, слово, паша (культура землеробства), деталь, винахід, конституція, закон і т. п. – усе це є засобами прояву культури окремої нації. Зокрема, у конструкції деяких музичних інструментів, їхньому строї і навіть у назвах знаходимо взаємозв'язок і взаємовплив культур різних народів. Наприклад, стародавня антична культура через ритуальні предмети високої мистецької вартості демонструє нам рівень культури і засоби її висловлення того часу. У Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна демонструється саркофаг із зображенням Вакха, Аріадни і Геракла, датований 210 роком, на якому зображений, зокрема, і музикант, що грає на подвійній амбушурній сурмі.

Візуальні відомості про використання в побуті часів Київської Русі різноманітних музичних інструментів знаходимо на розчищених фресках башт Софії Київської, датованих XI ст. На них, за твердженнями науковців, зображено прийом візантійським імператором Константином Багрянородним київської княгині Ольги під час її візиту до Константинополя у середині X ст., зокрема придворний оркестр, що грав на константинопольському іподромі під час прийому¹. Натомість, на думку доктора історичних наук професора Н. Нікітенко², на фресці під назвою «Музиканти» зображений придворний оркестр візантійського імператора Василя II під час заручин і коронації його сестри Анни.

У наукових дослідженнях С. Висоцького та І. Тоцької зазначено: «З 13 фігур, зображених на фресці, дві праворуч – акробати з жердиною – є своєрідною цирковою виставою. Решта 11 постатей – учасники великого музичного ансамблю. Ліву частину композиції займає переносний пневматичний орган: фасадом до глядача зображено типову візантійську шафу з органними трубами. Праворуч від неї – органіст-виконавець. Ліворуч – два помічники, які стоять на міхах і качають повітря в органні труби (зображено так звані «крокуючі міхи»). У верхньому ряду ліворуч – музикант, що грає на поперечній флейті, у центрі – музикант із металевими тарілками, праворуч – двоє музик з **довгими сурмами**. Нижче сурмачів – музикант, що грає на лютні. У нижньому ряду поруч з органістом зображені: музикант, що грає на музичних дзвонах (з нього художник XIX ст. зробив «Танцюриста з хусточкою»), музикант, що грає на маленьких парних барабанчиках (з нього зроблено «Танцюриста навприсядки») і праворуч – музикант, що грає на великій щипковій лірі, яка стоїть на підлозі між його ногами. Усі згадані музиканти грали, сидячи на лавах, танцюристів на фресці не було»³.

Тут особливо слід відзначити таке: на фресці ми чітко спостерігаємо, що інструмент у музиканта, який грає на поперечній флейті, обладнаний спеціальним пристроєм для якісного видобування звука. Цей пристрій і сьогодні має назву «свисткові губки». Праворуч бачимо двох музик з дов-

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ



Хуберт і Ян Ван Ейк. Ангели, що співають.
Близько 1430 р. Дерево, олія

гими сурмами. Зважаючи на те, як близько розташовані їхні руки на інструменті, можна дійти висновку, що це сигнальні безотворні амбушурно-мундштучні інструментальні засоби, яким відводилася роль подачі сигнальних звуків. Найімовірніше, вони подавали вітальні сигнали в той момент, коли в залі урочисто з'являвся Володар зі свитою або коли музична форма виконаного оркестром твору потребувала сигнальних фраз. Мало того, це припущення має під собою аргументацію в тому, що ці двоє сурмачів і «старший», що качає міх (він явно зображений як керівник гурту), за характером головного убору і за візуальним відображенням ролі на фресці були військовими. Безперечно, з давніх літописів відомо, що сурмачі були задіяні переважно у військових справах – «подібні інструменти існували і у військовому оркестрі князя Святослава Всеволодовича»⁴, а хто, як не військовий міг справно керувати тогочас-

ним музичним колективом?! Г. Вернадський стверджує, що «помимо военных оркестров, князья содержали специальные ансамбли для дворцовых пиров и празднеств»⁵. І далі в Києво-Печерському патерику при описі придворного оркестру князя Святослава Ярославича читаємо: «...и яко вниде въ храм, идиже князь сідяи, и се виді многы играюще пред нимъ; овы гусленыя гласы испущающим, и инім мусикейскыя писки гласящим, иныя же органныя»⁶.

Один з експонатів Державного музею образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна містить зображення музикантів із сурмою від XI ст. Цей художній твір, безперечно, високої художньої якості, датується першою половиною XV ст. Зображення органа на фресці в Софії Київській відносять майже на чотириста років раніше. Музичні інструменти, що зображені на фресці з башт Софії Київської, своїм корінням сягають часів Київської Русі і значно



Хуберт і Ян Ван Ейк. Ангели, що музикують.
Близько 1430 р. Дерево, олія

ОЛЕКСАНДР ШУР. НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СВІТОВИХ КУЛЬТУР...

глибше. Деякі з них, наприклад орган, ми не можемо вважати суто українським народним інструментом, хоча б з тієї причини, що орган був запозичений з придворного ритуалу правителів інших держав і був модним у ті часи «при дворах». Очевидно, що взаємозв'язок і культурологічний обмін між державами та народами існував. Безперечно, на фресці з башт Софії Київської зображені не всі інструменти, на яких грали за часів Київської Русі. Тут, власне, показані інструменти, так би мовити, елітарного оркестрового складу. Такий оркестр обслуговував переважно застави правлячого класу і потребував неабиякої професійної підготовки музикантів. До цих інструментів слід також долучити такі суто українські народні інструменти нескладної конструкції, як бубон, різні брязкальця (калатальця, деркач, било, калатало, ложки, рубель з качалкою), «гусла-псалтир», кувички, свистульки, окарину, сопілку і її різновиди (денцівка, флюяра, зубівка, теленка), трембіту, ріг, ріжки, пустотілі раковини, бугай та ін. Усі ці інструменти ввійшли до музичної культури майже всіх слов'янських народів, що проживали в Європі. У Давній Русі в музичній творчості існувало два визначальні поняття – «мусикія» (музикування) і «спів». «Мусикією» називалася інструментальна музика, тоді як гра на струнно-смічкових інструментах – «гудінням» (а інструменти відповідно – «гудьбами»), духові інструменти мали назву «сопелі»⁷. До сьогодні у чехів у професійальному вжитку для визначення мистецького жанру «музика» збереглася давня назва – «гудьба».

У давні часи, коли простий люд копіював, зображав і наслідував явища природи, плескав у долоні, тупотів ногами, «грав на губах», гримав у господарські речі, у колах тогочасної еліти існували оркестри, до складу яких входили інструменти з досить складною конструкцією – орган, арфа, ліра, волинка, кобза, бас, басоля, козобас, гудок, гудочок, гудило, гудище, торбан, «звончасті» або так звані «шоломоподібні» гусла та ін. Тоді було престижно мати при дворах правителів «людей від мистецтва» – малярів, поетів, архітекторів, співаків, музикантів, блазнів. Безперечно, наші талановиті предки вміли яскраво виявляти свою виконавську май-

стерність, зокрема в музичному мистецтві. Такі музичні інструменти, як гудок-скрипка, цимбали, волинка, трембіта, бугай, козобас були пов'язані переважно з культурою Прикарпаття. На Гуцульщині з давніх часів був популярним малий ансамбль народних музикантів, так звані «троїсті музики». На Сході України мандрували сліпі гуслярі з поводириями, які під брязкіт саморобних гусел, співаючи та декламуючи, поширювали серед простого люду новини про події у формі билин та дум. Гуслярі були людьми в народі дуже шанованими. Про одного з них – Бояна – згадується у «Слові о полку Ігоревім». Він складав слави, розповіді, пісні, співав, граючи на гуслах. Невідомий автор «Слова о полку Ігоревім» зображає натхнений образ співця – «персти свої він ложив на струни, і струни, ніби живі, під його пальцями самі рокотали славу князям Ярославу і Мстиславу»⁸.

З давніх-давен музичні інструменти, як і вся культура українського народу, мають у своїй біографії драматичні і навіть трагічні сторінки. Так, у Київській Русі велася затаєна боротьба з музичними розвагами скоморохів і їхніми інструментами. Це відображено в багатьох літературних пам'ятках, починаючи від XI ст. Наприклад, у «Житті Ісакія» розповідається про спокусу його бісами, які глумились над ним, граючи на різних інструментах – «ударіша в сопелі і в гусла і в бубни». У той час ці музичні інструменти пов'язували з язичництвом, і церква боролася з ними упродовж багатьох сторіч усіма засобами. Доходило навіть до заборони в законодавчому порядку. Так, у XVI ст. Постанова Стоглавого собору 1551 року забороняла всякі ігрища «і в гусла, і в смички, і сопелі, і всіляку іншу гру, видовища і танці, а разом з ними і гру в кості, шахи та каміння»⁹.

Інструментарій Давньої Русі був різноманітним, і, як відзначав Ю. Келдиш, «музичні інструменти різнилися не тільки за типом і структурою, але й за тією роллю, яку вони відігравали в побуті і в суспільному житті за їх, так би мовити, «соціальним рангом». Умовно можна виокремити «високі» і «низькі» музичні інструменти часів Київської Русі. До першої категорії належала труба, що клика-

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

ла воїнів на рать; їй протиставляли сопелі і народні гусли. У стародавньо-руській навчальній літературі труба, “яка скликала воїнів”, порівнювалася з молитвою, що збирала ангелів Божих, а сопелі і простонародні гусли вважалися “засобами”, що “збирали безстидних бісів”¹⁰. І. Тоцька дає детальніше пояснення: «“сопелі” – це дерев’яні духові інструменти (пізніші народні дудки-сопілки). У літописах згадуються, насамперед, як сигнальні інструменти сурми і роги»¹¹. Таким чином, за визначенням багатьох науковців, сурма – це старовинний український духовий інструмент, який виконував сигнальну функцію у військових діях та сприяв піднесенню бойового духу воїнів. Численні літературні джерела зберегли відомості про побутування у військовій музиці українського козацтва дерев’яної конусоподібної труби – «сурми», або «козацької труби»¹².

За свідченням авторитетних істориків, до складу козацької полкової музики входили «сурмачі», «трубачі», «довбуші» (нижче звернемо більш детальну увагу на цю назву). Козацькі реєстрові документи вказують навіть на заробітну плату для музикантів полкової музики Війська Запорозького¹³. Що стосується будови старовинної козацької сурми, то дослідники припускають, що існувало два різновиди цього інструмента. Перший – з мундштуком, без пальцевих отворів (як на фресці в Софії Київській), другий – з тростиною (пищиком) і пальцевими отворами.

Такий пищик складався з двох тростин (на зразок сучасного гобоя чи фагота, але значно більших за розміром). Він давав різкий, гучний і дуже пронизливий звук, який було чути на значну відстань, чого не можна було досягнути за допомогою мундштучної конструкції.

З виконавського і наукового погляду на звук як фізичне явище потрібно відзначити, що існує таке поняття, як «несучість звука». Це поняття стосується тих професій, що відтворюють музичні чи художньо-літературні твори (співаки, інструменталісти, актори, декламатори тощо). Не завжди чіткість, емоційність і ясність почутого залежить від якості акустики приміщення або простору, у якому відбувається дійство. Виходячи з ба-

гаторічної концертної практики, вважаю, що ефект виступу залежить від досвіду і майстерності артиста. Поняття «несучості звука» залежить переважно не від якості акустики, а від фізичної якості звука, від кількості і розташування обертонів у ньому. Від того, наскільки вправно артист «подає» звук, як він користується обертовою шкалою, залежить художня цінність, ясність сприйняття, емоційність і успіх виступу. Тому сурма, у якій застосовувався пищик з тростини, і майстерність сурмача відтворювати звук з необхідним спектром обертонів забезпечували можливість звукові «нестися» на значну відстань.

Пізніше вдосконалення конструкції сурми з пищиком і отворами дозволило відтворювати такі послідовності звуків, що вже утворювали певні сигнали. Передаючи ці сигнали від одного сурмача до іншого, можливо було оперативно розповсюджувати інформацію, або успішно керувати ходом бою на значній території. Під час перепочинку між битвами на інструменті такої конструкції можна було виконувати різноманітні мелодії.

Назву «сурма» запозичено в українській мові від східних народів, які населяли українські етнічні території в період Київської Русі і пізніше. Як відзначав Д. Яворницький, описуючи бойове оснащення представника Ногайської Орди XVI ст., що поряд зі зброєю «біля сідла була прив’язана сопілка для скликання товаришів...»¹⁵. Очевидно, що то була не сопілка в сучасному розумінні, а сигнальний бойовий інструмент. Можливо, що той давній комунікаційний засіб і називався «сурмою», а не сопілкою. Близькими за походженням до сурми інструментами можна вважати: зурну, розповсюджену на Закавказзі, у Середній Азії, Туреччині, Македонії; вірменський дудук; угорські народні інструменти «тороксип» і «тарогато» (toroszkép, tárogató); середньоазіатський «пурнай»; індійський «шенай»; японський «хітирикі» та багато інших¹⁶. Виразність національного колориту цих інструментів сприяла їх використанню в професійній творчості в наступні епохи. Так, угорський композитор Франц Легар для посилення національної характерності звучання часто залучав до свого оркестру народні інструмен-

ти, у тому числі балалайку, мандоліну, цимбали, «тарогато»¹⁷. Натомість в Україні та в інших країнах колишнього «соціалістичного табору» багато самобутніх народних інструментів – «щоб не збуджувати національних почуттів» – були негласно заборонені і вважалися назавжди вибулими з ужитку. Серед них і такі, що рідко використовувалися в професійній музиці, але належали до активного музичного побуту: бугай, ріг, брязкальця, деякі різновиди сопілок, а також предмети побуту (як музичний інструментарій) – рубель, деркач тощо. Зокрема, в Угорщині за часів «соціалізму» поряд з іншими народними інструментами «не бажаним» вважався «тарогато». Навіть сьогодні, через двадцять років після зміни державного устрою в Угорщині, не всі її корінні жителі чули живе звучання цього інструмента. Коли я в своїх концертних виступах поряд з кларнетом, саксофоном і альтовим кларнетом виконую твори на «тарогато», багато хто з слухачів після мого виступу приходять «за куліси» зі сльозами на очах та цікавиться, чи це дійсно я грав на «тарогато», і як виглядає цей легендарний інструмент! Нижче пропоную, як приклад, декілька традиційних угорських творів для «тарогато». Перша пісня називається «**Cserebogár, sárga...**» (нотний приклад № 1), що в перекладі (Ж. Макаус) означає «**Жовтий хрущ, травневий...**».¹⁸

Cserebogár, sárga cserebogár,
Nem kérdem én tőled, mikor lesz nyár?
Azt sem kérdem, sokáig élek-e?
Csak azt mondd meg: rózsámé lesz-e?
Nem kérdem én tőled, te kis bogár,
Dérül-e még életemre több nyár?
Úgyis hév nyár emészti lelkemet,
Amióta rózsám bírja szívemet.

Жовтий хрущ, травневий,
Не питаюся у тебе, коли прийде літо?
Не питаюся, як довго житиму?
Чи ще забарянить моє життя-літо?
Не питаюся у тебе, маленький хрущик,
Тільки скажи мені, чи ще зустрінусь я з коханою*¹
Все одно, жар пламенить мою душу,
З того часу, як віддав своє серце, моїй милій*²

¹* Батьківщиною. – О. Щ.

²** Батьківщині. – О. Щ.

Доцільно детально проаналізувати музичний виклад цього твору, пов'язавши його витоки з часом застосування «тарогато»-сурми у військових протистояннях. З цього огляду привертають увагу «сигнальні» мотиви у третьому, сьомому, одинадцятому і п'ятнадцятому тактах. У третьому такті відтворюється низхідна кварта $e-h$; у сьомому – низхідна терція $g-e$; в одинадцятому – знову низхідна кварта і в кінці – низхідна квінта – $e-a$. Ритмічні формули цих зворотів – чверть із крапкою, наступні – вісімка до вісімки з крапкою і п'ять шістнадцятих у кінці. Ці стилістичні риси закликають до спокою після битви, до роздумів про втрачених друзів, асоціюються з музикуванням бійців на спочинку після битви. І навпаки – висхідна кварта $h-e$ має закличний характер.

Такі квартові структури, або висхідний чи низхідний мінорний секстакорд (у цьому прикладі – $g-h-e$), дуже часто трапляються в угорській народній музиці. Особливо це стосується творів, які виникли в так званій період «Ракоці II» і після нього. Це період національно-визвольної боротьби (1703–1711), яку очолював Ференц Ракоці II – нащадок трансильванського князя. Шляхом суспільних реформ він намагався повернути знесиленій країні її колишню боєздатність. Але, незважаючи на низку успіхів, повстанці врешті-решт були розбиті, а Ференц Ракоці II змушений був залишити країну, виїхавши до Туреччини, де він і помер (однаке похований був на території тогочасної Угорщини – у місті Кошіце). Згадка про нього залишилася в народній пам'яті як символ боротьби за волю і гідність нації та жалоби за патріотами, які полягли в цій боротьбі.

Показово, що музичні асоціації щодо періоду «Ракоці II» пов'язані з «клично-жалібним голосом» тарогато. Адже власне тарогато як сигнальний інструмент був основним комунікаційним засобом серед повстанців князя Ракоці II. Його використовували також при оплакуванні полеглих та страчених. Відтак звучання тарогато збережене в пам'яті народу, і, незважаючи на заборону всього істинно угорського, згодом став своєрідним «аудиокодом», символом нації. У народі цей інструмент

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

так і називається: «Rákoci hangszer» – «Інструмент Ракоці».

Музичними виразниками «генетичного аудіокоду нації» можна назвати такі інструменти: у росіян – балалайку; у вірмен – дудук; у турків – зурну; у гуцулів – сопілку; у шотландців – волинку; в американців – банджо; у французів – акордеон; у грузинів – багатоголосний спів; в українців – багатоголосний спів і бандуру; у молдован – ребро; у тирольців – фальцетний спів; в угорців – тарогато; в індійців – ситар і т. д. За тисячоліття звуки народних інструментів (голоси), мелодії і ритми, що з часом вишикувалися за «національним обертоновим спектром», перетворилися в «коди націй». Для талановитого виконавця, щоб зворушити душу і збудити правдиві національні почуття, необов'язково належати до тієї чи іншої нації, потрібно відчувати «національний код», що вбирає в себе поняття техніки виконання, стилю, манери, наміру і глибокого відчуття національної культури народу. Звучання національного інструмента, його барва (обертоновий спектр), віртуозність, стиль і манера виконання, а ще обов'язково – наміри виконавця – здебільшого здатні спровокувати неабияке емоційне піднесення у слухачів.

Тут слід детальніше пояснити, що таке поняття «**наміри виконавця**» і як це поняття функціонує. За висловом досить відомого в певних колах лікаря Джонатана Голдмана (Jonathan Goldman), «звук є несучим коливанням наміру». Я думаю, що це дуже точне твердження. У багатьох наукових дослідженнях підтверджено, що звучання музичних інструментів має як психологічний, так і неврологічний вплив, що досить широко використовується у певних практиках лікування. Але не самі інструменти здійснюють зцілення. «Я вважаю, – відзначав Дж. Голдман, – що зцілення здійснюється свідомістю, воно полягає в творчій взаємодії інструмента – яким би він не був, чи то шаманський барабан, чаша, камертон, голос, дзвін – плюс наміри людини, яка його використовує, і людини, яка сприймає». Таким чином, зцілення відбувається шляхом поєднання чотирьох основних елемен-

тів – порядком розташування обертонів, майстерністю, емоційною насиченістю і намірами виконавця. Тому, власне, «національний звуковий і ритмічний код» у патріота збуджує кров, закликає до подвигу і самопожертви.

На підтвердження пропоную вашій увазі ще один знаменитий твір, який в угорців неодмінно асоціюється з тарогато, – «Krasznahorka büszke vára!» (нотний приклад № 2), що в перекладі Ж. Макаус звучить, як «Гордий замок Красногорка! (слова і музика дружини графа Теодора Андраші):

Krasznahorka büszke vára,
Ráborul az éj homálya,
Tornyok ormán az őszi szél,
Elmúlt dicsőségről regél,
Rákóczinak dicső kora,
Nem jő vissza többé soha

Harcosai rég pihennek,
Bujdosó fejedelemnek
A toronyból késő este
Tárogató nem sir messze
Olyan kihalt, olyan árva
Krasznahorka büszke vára!

Гордий замок Красногорка
Обгортає морок ночі.
Осінній вітер на вершинах веж
Оповідє про славетне минуле.
Героїчний час Ракоці
Не вернеться більш ніколи.
Його княжі бійці
Давно вже на спочинку.
Пізньої ночі з високої вежі
Вже не розноситься по долах плач «тарогато».
Спустошений та сиротливий –
Гордий замок Красногорка!

Відомий сучасний дослідник в галузі фізики звука і впливу його на живу матерію Том Кеніон¹⁹ відзначає, що існує галузь науки, яка називається «кіматика» (symatics). Вона була створена Хансом Енні (Hans Jenny), який вивчав вплив звука на різні субстанції – метал, воду, дерево, живі організми тощо. Вода, наприклад, є речовиною, яка надзвичайно чутливо реагує на звук. Якщо стати поруч з людиною і створити звук на музичному інструменті (особливо на духовому, наприклад трубі чи саксофоні), то людина відчує на своєму тілі вібрацію звука цього інструмента. Пояснення таке. Оскільки більшу частину

тіла складає вода, вміст якої коливається від 60 до 70 відсотків, то музичний інструмент, впливаючи на рідину нашого тіла, створює таке сильне звукове поле, що ми відчуваємо вібрацію. На фізичному рівні вода в нашому тілі буквально входить у резонанс зі звуком музичного інструмента, і цей звук створює в міжклітинній рідині дуже складні геометричні фігури та форми, які мають назву «паттерни стоячої хвилі». Міжклітинна рідина вступає в резонанс зі звуком, і це створює відповідний ефект у мозку, нервовій та гормональній системах.

Тому виконавець, долучаючи до звучання інструмента власну майстерність, віртуозність, стиль виконання і обов'язково **наміри**, створює **дуже міцну впливову комбінацію**.

Фізичні аспекти майстерності виконавця можна дослідити завдяки тому, що його інтуїція і вміння дозволяють вибудувати специфічну обертонову шкалу. В основі такої взаємодії обертонів лежить принцип хвилі: два звукові потоки зустрічаються, утворюючи стоячу хвилю, і розчиняються в «океані» звуків. Це дозволяє «засмоктувати» углуб звукового простору свідомість слухача.

Таким чином, майстерність виконавця, його емоційність, наміри, енергетична напруга, а також процес слухання музики подібні до основних принципів медитації. Відомо, що в східній медицині для введення в медитативні стани застосовуються різні звуки – шаманського барабана, брязкалець, гортанного співу і особливо «тібетських чаш», які здавна використовували в таємних церемоніях і ритуалах. Останні утворюють чисті й красиві звуки, багаті гармонічними обертонами. Ці властивості чаш використовуються в тибетській медицині для гармонізації та урівноваження балансу енергій у тілі людини. Вібрації чаш, входячи в резонанс із внутрішніми вібраціями людини, гармонізують її, унаслідок чого розум заспокоюється, і вона занурюється в спокійний стан, а отже, відбувається глибокий відпочинок, поновлення і збалансування енергетичних ресурсів. Слід відзначити, що заглиблення в звукове акустичне середовище можливе не тільки за допомогою тибетських чаш. Це можуть бути звуки

церковних дзвонів, голосу людини, птахів, музичних інструментів або співу церковних хорів. Таким чином, музичні звуки насичені енергетикою і сприяють медитації.

Повертаючись до питання про національний інструментарій та усвідомлення його впливу на представників тієї чи іншої нації, доцільно звернутися до ще одного прикладу. Разом з остаточним знищенням Запорозької Січі було втрачено цілий пласт самобутньої козацької культури. Зокрема, назавжди зникли взірці військових музично-сигнальних інструментів (наприклад, «козацькі труби»). Залишився тільки опис тих інструментів, який повністю збігається з описом угорського національного інструмента «тарогато». У цьому немає нічого дивного, адже угри ще в часи середньовічного розселення на Захід та і в подальшому довгий час проживали на теренах Київської Русі. У першоджерелах читаємо: «ще в 970, коли київський князь Святослав Ігорович вів боротьбу з візантіями у Болгарії, один з угорських загонів виступав на його боці». З «Повісті временних літ» відомо, що наприкінці IX ст. угорці-кочівники пройшли на захід повз Київ, зробивши зупинку біля нього (звідси назва *Угорське урочище*). Під проводом князя Арпада (близько 890–907) союз угорських племен, подолавши приблизно у 895–896 роках Карпати, розташувався в Середньому Подунав'ї²⁰. Коли угри в IX ст. остаточно відійшли з теренів Київської Русі на Середнє Подунав'я, вони понесли із собою і частину нашої спільної культури, яка сягає сивої давнини. Тому вони, як у побуті, у культурі, так і у військових справах постійно контактували з місцевим населенням. Зокрема, у спільних бойових діях сигнальний інструмент тарогато-сурма для воїнів, як угорців, так і русичів, служив інформаційно-комунікаційним засобом.

Тут слід відзначити важливий лінгвістичний збіг. Посада козацького «полкового музики» під назвою «довбуш» в Угорщині сучасною професійною мовою означає «барабанщик» і пишеться угорською «dobos», що читається українською мовою, як «добош». Тому видається можливим на основі угорського народного інст-

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

румента тарогато відтворити конструкцію козацької труби-сурми і навіть почути голос цього інструмента.

Отже, розвиток багатогранної культури народів, які населяли терени Київської Русі, став тим підґрунтям, на якому розвивалися подальші основи музичної культури не лише українського народу, але й східних слов'ян. Це визначає різноманітність взаємозв'язків і взаємозбагачення культур народів світу.

¹ *Высоцкий С. А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 164–204.

² *Никитенко Н. М.* О содержании фресковой росписи лестничных башен Софии Киевской: дис. ... д-ра ист. наук. – 2002.

³ *Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф.* Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Культура и искусство Древней Руси. – Ленинград, 1967. – С. 50–57.

⁴ ПСРЛ. – Т. XV. – Стб. 331.

⁵ *Вернадский Г. В.* Киевская Русь. – М.: Аграф, 1999. – 448 с.

⁶ Києво-Печерський патерик / за ред. Д. Абрамовича. – К., 1931. – С. 68.

⁷ *Владышевская Т. Ф.* Изобразительный канон музыкальных инструментов Древней Руси [Электронний ресурс]. – Режим доступу: http://student.km.ru/ref_show_frame.asp?id=8BA4C48BAB9348C29E3F65792F7A2B61.

⁸ Слово о полку Ігоревім / пер. В. Стеллецького. – Л., 1953. – С. 157.

⁹ Цит. за: История русской музыки : в 10 т. / под ред. Ю. Келдыша. – М., 1983. – Т. 1. – С. 66–67.

¹⁰ Там само.

¹¹ *Тоцька І.* Музики на малюваннях Софії Київської // Пам'ятки України : історія та культура. – 1955. – № 1. – С. 45–53.

¹² *Черкаський Л. М.* Українські народні музичні інструменти. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.

¹³ Там само.

¹⁴ Könyvtár a «Kodály Z. Magyar kórus Iskola».

¹⁵ *Мицик Ю. А., Плохій С. М., Стороженко І. С.* Як козаки воювали. – Д.: Промінь, 1990 – С. 163.

¹⁶ *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. – М., 1972.

¹⁷ [Електронний ресурс]. – Wapedia – Wiki: Історія Угорщини.

¹⁸ Nótaszövegek 1zeneműkiado Z.7878 Válogatta Leszler I. Lavotta.

¹⁹ Том Кеніон (Tom Kenyon) – музикант, дослідник, письменник і цілитель, автор книги «Стани мозку».

²⁰ [Електронний ресурс] – Wapedia – Wiki: Історія Угорщини.

В статтє подаєтєя класифікація і характеристика українських народних інструментов; освіщєтєя вопрос общєго происхождєния, усовершенствованія и применєния этих инструментов разными народностяи мира, в том числє отмечєно общєє использованіє боевых сигнальных инструментов во времена Киевской Руси при взаимодействии русских и венгерских войск. Также рєчь идєт о звукє как физическом явлєнии и єго влиянии на психическое и эмоциональное состояние живой материи; рассматриваетєя вопрос звукообразованія, акустики и секрєта профессионального контакта артиста и слушатєля.

Ключєвыє словє: украинские народные инструменты, взаимодействие культур.

Нотний приклад № 1

"Cserebogár, sárga..."

Szabadon

Paragató

mf

5

9

13

Detailed description: This is a musical score for a guitar (Paragató) in treble clef, 2/4 time. The tempo is 'Szabadon' (Ad libitum). The score consists of four staves. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The second staff has a measure number '5' below it. The third staff has a measure number '9' below it. The fourth staff has a measure number '13' below it. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and ties.

Нотний приклад № 2

Arrangement - Al.Schur

"Krasznahorka büszke vára"

Hovángozva

Paragató

mf

rit.

Moderato

mf

Hovángozva

rit.

mf

5

3

3

1

Detailed description: This is a musical score for a guitar (Paragató) in treble clef, 2/4 time. The tempo is 'Hovángozva' (Moderato). The score consists of four staves. The first staff starts with a dynamic marking of *mf*. The second staff has a measure number '5' below it and includes tempo markings 'rit.' and 'Moderato'. The third staff has a measure number '9' below it. The fourth staff has a measure number '13' below it and includes tempo markings 'Hovángozva' and 'rit.'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and ties. There are also some triplets and accents indicated.