

## Еволюція органного мистецтва у контексті сакральності

Досліджено еволюцію органного мистецтва на прикладах з історії розвитку культури в різних країнах Європи від найдавніших часів до епохи бароко. Показано співвідношення категорій сакрального і профанного в залежності від розвитку суспільних відносин та впливу християнської релігії. Обґрунтовано роль трубного церковного органа, як одного з основних атрибутів під час супроводу Святої Літургії. Простежено етапи зародження, формування та вдосконалення трубного органа в залежності від потреб та запитів суспільства і у зв'язку з професіоналізацією органного мистецтва. Наголос зроблено на особливому статусі органного мистецтва протягом всього шляху еволюційного розвитку музичного мистецтва та містичній суті органної музики, яка незмінно несе в собі глибокий сакральний зміст. Виявлено низку найбільш показових подій в історії органобудівництва з акцентом на імена творців (композиторів і виконавців), котрі стали ідейними провідниками своєї епохи.

*Ключові слова:* орган, сакральність, профанне, релігія, історія

**Актуальність теми** обумовлена зростаючим розвитком органної музики, яка вийшла за рамки літургійного супроводу з римо-католицьких храмів у концертні зали і завойовує дедалі більше прихильників і поціновувачів музичного мистецтва. Відповідно, зростає інтерес до історії органного мистецтва.

Церковний трубний орган – це не лише найбільший і найпотужніший із усіх музичних інструментів. Завдяки силі емоційного впливу на людину цей досконалий витвір технічної та будівельної винахідливості, декоративно-прикладного мистецтва й акустичних розрахунків став символом духовності та музичного професіоналізму, чинником містичного контакту зі сферою незбагненого.

Історія виникнення, поширення і розвитку органного мистецтва завжди була об'єктом наукових зацікавлень музикознавців. Однак більшість західних дослідників розглядають історію органа у контексті загального огляду розвитку європейської музичної культури певного періоду, або зосереджуються на загальній характеристиці розвитку органної музики в певному регіоні чи місті. Заслуговують на увагу роботи Віллі Апела [1; 2; 3], Роберта Вільямса [4], Ганса Зобеля [5], Джона Колдвелла [6], Роберта Лорда [7], Павла Маценко [8], Уго Рімана [9; 10], Еміля Руппа [11], Олександра Сілбігера [12] та ін. Деякі з досліджень перелічених авторів мають енциклопедичний характер. Чимало праць присвячено окремим органістам та органобудівникам, характеристиці їхньої майстерності тощо. Однак досі відсутній синтетичний аналіз еволюційних змін у ставленні суспільної свідомості до матеріального і духовного

компонентів органної музики з точки зору філософсько-естетичного осмислення. Акцент на сакральній сутності цього унікального за своєю природою феномену має заповнити суттєву прогалину як в українській музикології, так і в нашому релігієзнавстві. Системно викладений огляд досягнень в органному мистецтві різних Європейських країн.

**Мета** даної статті – на прикладах з історії розвитку органного мистецтва в різних країнах Європи показати співвідношення категорій сакрального і профанного, залежно від розвитку суспільних відносин та впливу християнської релігії.

**Хронологічні рамки** дослідження охоплюють період від найдавніших часів до епохи бароко.

### **Ритуальність прототипів органа в Стародавньому світі**

Сучасний трубний орган сформувався на основі найдавніших народних музичних інструментів, які у різних народів мали різне прикладне значення.

Бельгійський музикознавець Хуберт Бун вважає найдавнішими прототипами органу українську дуду, білоруську волинку, французьку мюзету, італійську піву (або т. зв. “дзампонью”), шотландську прикордонну трубу (Border Pipe). Болгарам та багатьом іншим народам Балкан подібним інструментом слугувала гайда [13]. Німецький музиколог-енциклопедист Гуго Ріман вважав, що родоначальником органа є стародавня вавилонська волинка XIX ст. до н. е. У своєму творі “Музилексикон” він так описує цей інструмент: “Хутро вкривало міхур, який надували через трубку. Із протилежного кінця знаходився корпус із дудками, що мають, без сумніву, язички і по кілька отворів” [9, р. 325]. Чи відігравав цей інструмент у Вавилоні лише сигнальну роль, а чи набув із часом сакральної функції – достеменно невідомо. Але людина споконвіків наділяла сакральним змістом навіть найбуденніші речі та аспекти свого існування. А коли сама не знаходила відповіді на життєві проблеми то зверталася до божества. Це звернення завжди носило ірраціональний підхід і мало характер духовного таїнства.

З часом стародавня вавилонська волинка чи дуда на шляху до побудови повномасштабного органа була вдосконалена: свистків-пищалок стало значно більше; вони були вертикально закріплені на блоку, до якого повітря під певним тиском подавалося за допомогою сільфона (міха, який використовували в металургії). Увесь механізм звукоутворення залежав від натискання на клавіші. Так виник невеличкий переносний орган, що дістав назву “позитив”.

Навіть перше зображення позитива вже є непрямим свідченням сакральності цього органоподібного музичного інструмента. Барельєф із музикантами, котрі грають на позитиві, знаходимо на обеліску Давньо-Єгипетського фараона Тутмоса III. У 395 р. н. е. Римський імператор Феодосій I перевіз цей обеліск із Єгипту, доздобив і встановив його у Стамбулі [14, с. 449]. На нашу думку, зображення позитива на підніжжі обеліска є ознакою усвідомлення Римським

імператором ще в IV ст. магічної сили цього музичного інструмента. Позитив, подібно до органа, допомагав людині абстрагуватися від буденного, земного в час звернення до вищих небесних сил.

Предтечею труб органа також є роги тварин, які використовувались як спосіб подачі звукового сигналу [15, р. 45]. Для приведення їх у дію необхідно було подавати стільки повітря, що об’єму і сили легенів людини для цього недостатньо [16, s. 27]. Тому в якості повітряного резервуара, на який тиснули рукою, найчастіше застосовували міхур великого барана. Такими сигнальними рогами користувалися різні народи, але їх можна трактувати як речі щоденного вжитку. Натомість, у Старому Заповіті Біблії та в Торі сигнальні роги трактуються, як символ піднесеного духу і сповнений ритуального значення засіб спілкування з Господом.

У нащадків Авраама роги, яких називали “шофарами”, відіграли особливе сакральне значення для здобуття Землі Обітованої, до якої свій народ привів Мойсей [17, Книга Ісуса Навина, 6:1–27]. З допомогою цих гучних ритуальних юдейських труб, якими користувалися у війську полководця Ісуса Навина, впали неприступні мури м. Єрихон – першого укріплення на Західному березі ріки Йордан. Таким чином сигнальний інструмент шофар, набув не лише ритуального, але й сакрального значення, яке згодом перенеслося і на той комплект шофарів, який увійшов до складу органних труб із назвою “шамади”.

Іншим прототипом сучасного органа стала флейта – музичний інструмент давньогрецьких пастухів. Комплекс закритих поздовжніх флейт у майбутньому став прототипом сучасного органа, а разом із міфічним чудом перетворення людини в музику перейняв на себе дивовижну силу зачаровувати людські душі.

Один із найяскравіших міфів Античної Греції стосується флейти Пана – своєрідного набору 10–20 поздовжніх закритих флейт різної довжини. Своєю назвою інструмент завдячує міфу про закоханого у німфу Сирінкс бога Всесвіту – Пана. Непокірна німфа вирішила, що краще перетворитися на очерет, аніж згодитися на домагання Пана. Пан у відчаї наламав оберемок очерету, який в його руках ожив жалісною мелодією. Тому інша відома назва флейти Пана – Сирінкс [18, р. 46].

На формування майбутнього органа значний вплив мали наукові трактати про використання стисненого повітря в насосах давньогрецького вченого Ктесібіус (грец. Κτησίβιος), що жив в Александрії між 285–222 рр. до н. е. [19, р. 101], а також його дослідження про пружність повітря, викладене у праці “Про пневматику”. На основі своїх досліджень він створив наступний музичний механізм: під брусом кріпився дерев’яний повітряний хід і регулювалися шківни; через трубопровід до вертикальної труби йшла мотузка, на кінці якої кріпилась ковзаюча куля-олівець. При натиску вага виштовхувала у вузький простір трубки велику кількість повітря, яке під час виходу через насадку в стисненому вигляді видавало характерний звук (*ил. 1*).



*Іл. 1. Гідравліос. Реконструкція. Швейцарський музей органа [19]*

Насправді, винахід Ктесібіуса був складним, пневматично досконалим з компресорно активним механізмом, який подавав повітря в величезні труби під достатнім тиском, щоб вони звучали з абсолютно неймовірною силою. Вже цей факт від самого початку асоціювався в сприйнятті вражених слухачів з “неземним голосом божества” і тим самим з початків свого існування перший орган-гідравлос набув сакрального значення [18, р. 116–118; 20]. Цей інструмент в Давній Греції найчастіше використовували в найбільш урочисті для “демосу” моменти життя, зокрема при відкритті Олімпійських ігор.

Про використання в органах найвизначнішого винаходу Ктесібіуса – гідравлоса – знаходимо у працях видатних історичних осіб Давньоримської імперії та Візантії, зокрема Тертуліана (160–245). У 399 р. про гідравлос говорить римський консул Клавдіанус [21, р. 87].

Принагідно варто звернути увагу, що в деяких сучасних виданнях гідравлос і його винахідника – Ктесібіуса, зображають мало не в карикатурному плані, як людину, котра стоїть на бочці з водою і натискає руками на важелі, подаючи стиснене повітря в десяток великих труб [22, р. 223].

Інструмент Ктесібіуса продовжував існувати і не втратив свої ритуальності з ослабленням Давньогрецької демократичної державності і зміщення культурно-історичної ваги з Греції до Римської імперії як центру Середземноморської цивілізації (іл. 2).



Іл. 2. Гра жінки (зліва) на портативному органі (гідравлосі?).  
Мозаїка з візантійської вілли. Кінець IV ст. н. е. Археологічний музей м. Хама [23]

### Сакральність органа в християнському світі VII–XIV ст.

Після прийняття імператором Римської імперії Костянтином Міланського едикту і легалізації християнства та проведення першого Нікейського собору 325 р. орган стали розглядати як певний сакральний інструмент (*іл. 2*).

Сакральне значення звуків органа уособлює Старозавітне поетичне звернення царя Давида до Всевишнього і проголошення Господньої слави у Давидових Псалмах. Особливе місце серед Псалмів займає останній 150-ий псалом, де звучить заклик проголошувати славу Господу на трубах, сопілках та інших музичних духових інструментах [16]. Трубний орган перейняв містичні символи старовірейських звуків, що надає йому сакральне звучання під час супроводу Святої Літургії.

У трьох назвах сакрального юдейського баранячого рогу шофар закладено філософсько-релігійний характер їхнього трактування:

1) керен (івр.: קֶרֶן) – це покликання; ріг – світло, могутність, слава; промінь світла і напрям устремління;

2) шофар (івр.: שׁוֹפָר) – це усе найпрекрасніше, звуки цього інструмента пробуджують душі обраних, як голос Творця, що кличе душі для злиття у моноліті;

3) йобел (івр.: לְבוּי) – це тріумфальний звук звитяги, який походить від барана (yobhel) і означає латинське дієслово “iūbilō” – “кричи від радості”. Йобел – це падіння стін Єрихона. Від цього слова пішло таке звичне для нас своєю урочистістю і святковістю слова “ювілей” і “ювіляр” [24].

Своєрідним революційним кроком у розвитку сакральності органа стало видання 666 р. сімдесят шостим папою Віталіаном (657–672) булли “Про використання органа під час Богослужінь”. Цей факт зафіксовано в хроніці Папських діянь під назвою Summa conciliorum: dudum collecta. [25, t. II, p. 86].

Однак аж до розколу християнства 1054 р. орган не зміг стати домінуючим у християнських храмах, бо у всій Візантійській імперії домінував т. зв. цезаропапізм, і папа римський, навіть мешкаючи в Римі, був залежним від Візантійського імператора. Тому сакральність органної музики поступалася засобом демонстрації всесильності та зверхності імператора.

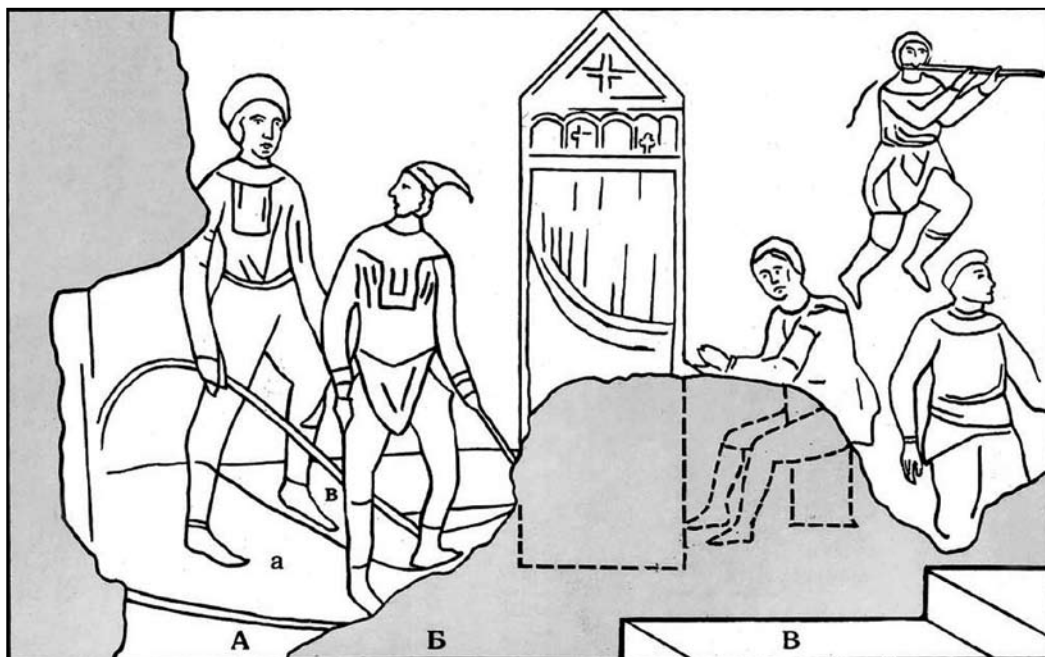
Як зауважує С. Будкеєв, орган тривалий час вважався церемоніальним атрибутом візантійської, а згодом і західноєвропейської світської влади [26, с. 3–4]. На це вказує факт дарунку органа франкському королю Піпіну Короткому в 757 р. візантійським імператором Костянтином V Копронімом [27]. Подарований інструмент звучав на коронації Карла Великого. А імператор Теофілус (829–842) дав розпорядження одразу змонтувати два трубні органи з чистого золота. Імператор Костянтин VII Багрянородний Порфіроносний (905–959) в “Трактаті про церемонії” так описав роль органа при дворі: “Після процесії з Великої церкви переходить парад через бронзову браму. Тут його очікують два органісти, які згідно з церемоніалом грають на органах во славу своїх владарів” [28, с. 17].

Водночас у VIII–IX ст. на Британських островах орган був під опікою монастирської братії отців-бенедиктинців. Слід зауважити, що перші інструменти, які називали “organa”, лише приблизно нагадували справжній орган, чи бодай позитив. Це була ціла батарея труб, які приводилися в дію витяганням спеціальних засувок, у деяких їх було до 400 штук. В давніх англійських джерелах часто фігурує словосполучення “a pair of organs”, що означає “пара органів”. Але це аж ніяк не свідчить, що орган був двохмануального типу, просто в храмі в різних місцях встановлювалося два позитиви, а в деяких церквах їх було навіть декілька.

Після запровадження християнства 988 р. в Києворуській державі також став використовуватись орган, що засвідчують фрески у збудованому Ярославом Мудрим 1037 р. київському храмі Св. Софії (іл. 3). На стінах південної башти збереглося єдине відоме у давньоруському мистецтві зображення повітряного органа. Чітко проглядається установка з трубами, органіст, що натискує руками на клавіші, та двоє скоморохів, які, стоячи на міхах, нагнітають повітря в органні труби [29].

Після розколу християнських церков 1054 р. у православному світі використання органу занепадає і утверджується церковне хорове багатоголосся [8, с. 69–73].

Вокальна музика відігравала першочергову роль в католицьких храмах, у яких, однак, не існувало заборони використання музичних інструментів. Вже на початку VII ст. Папа Римський Григорій I канонізував церковні співи, які



Іл. 3. Орган у сцені “Скоморохи”. Храм Св. Софії, м. Київ.  
Реконструкція С. Висоцького та І. Тоцької [30]

отримали назву “григоріанських хоралів”. І лише в XII ст. виконання григоріанського хоралу набуло ознак професійного вивчення. Цей процес розпочав в соборі Паризької Богоматері перший професійний музикант Леонін (1135–1201), який спільно зі своїм учнем і послідовником Перотіном заклав Велику книгу органу (лат. “Magnus liber organi de graduali et antiphonario pro servitio divino”), що є збіркою середньовічних музичних творів [8, с. 111].

Якщо до Леоніна і Перотіна використання органа чи інших музичних інструментів у храмі під час Святої Літургії грало лише допоміжну роль для утримання доброго інтонування співочих голосів, то в епоху Середньовіччя орган почав відігравати самостійну роль у творенні музичного супроводу для християнської обрядовості [2, с. 325].

### Органобудівництво у католицькому світі

У XIV ст. органи стали масово розміщувати в храмах.

Найдавнішим зразком середньовічного органа з відносно цілісною механікою (хоч труби і не збереглися) вважається орган із Норрланда, що у церковному приході на острові Готланд у Швеції. Цей інструмент зазвичай датується 1370–1400 рр., хоча деякі дослідники сумніваються у такому ранньому його датуванні [31]. Сьогодні Норрландський орган зберігається в Національному історичному музеї Стокгольма.

Першим збудованим у Франції в 1386 р. був двомануальний орган собору в Руані. Головним досягненням французьких органів був розподіл регістрів на два сімейства: принципалів (відкритих труб) і флейт (як відкритих, так і закритих труб). Лише в кінці XVI ст. з’явився регістр cornett, що складався з п’яти рядів. Терцовий обертон надавав регістру cornet неповторного колориту [10, р. 124].

На півночі та у центральній частині Франції був розповсюджений південно-брабантський тип органів, що побутував у той час як у Нідерландах, так і в Іспанії. На органобудівництві у Південній Франції найбільший вплив мали італійські майстри. У їхніх інструментах язичкові регістри були відсутні. На початку XIV ст. стали укладатись перші династії французьких органобудівників. Серед них вирізнявся Б (?–1650).

Великі міста у Франції XVI ст. від Руана до Парижа на противагу англійським центрам культури були оснащені органами [6, р. 124]. Ними могло пишатися практично кожне містечко. А католицький ритуал сприяв утвердженню практики *alternatim*, що була зафіксована в табулятурах для органа. Першим таким збірником був виданий у 1531 р. “Великий зошит п’ес анонімних авторів”. Його опублікував П’єр Аттеньян. Тут були і світські композиції – це транскрипції французьких шансон і танців.

У Німеччині перший період розквіту органного мистецтва можна орієнтовно окреслити рамками 1450–1550 рр. Сакральна суть органа у той час пов’язувалася з постами і мала свої навіть виключно візуальні прояви: на



Адвент і Великий піст перед Паскою орган мовчав [32, с. 18]. Він закривався спеціальними дверима-ширмами, що відповідало закриттю від очей прихожан вітварної частини. Служба Божа супроводжувалася лише співом з basso continuo, який міг бути підсилений *colla parte* цинком чи корнетом.

Водночас з більшістю міст Європи орган зазвучав і у Львові, його завезли отці-домініканці, котрих запросила дружина львівського короля Лева I Констанція (1237 – після 1288), донька угорського короля Бели IV. Свідченням роботи професійного органіста у львівському Латинському катедральному соборі є запис, що зберігається в архівах про виплату протягом майже 10-ти років заробітної платні Петру Енгельбрехту. Перший з цих записів датується 1405 р. і вважається офіційним початком культивування органного мистецтва в столиці Львівського королівства [33, с. 74–75].

У XV ст. бурхливий розвиток органа відбувається в Англії. Органи встановлюють не тільки в соборах, але і в університетських та місцевих каплицях. До цього часу роль органа зводилася до підтримки хористів-тенорів та співака-соліста. Згодом органіст перейняв на себе функцію заміщення окремих вокальних фрагментів. Про практику альтернатив (сольного виконання імпровізацій органіста) вперше згадується у 1390 р. Поява поняття “регистр” в Англії відноситься до періоду 1500 р. Тоді вводиться термін “stop”, що має значення німецького слова “register”, але є більш точним, бо означає принцип дії механізму, який закриває подачу повітря до окремого ряду труб і тим самим виключає їх звучання [32, р. 89, 96, 385–388].

Переломним пунктом в долі англійської органної культури став 1536 р., тоді королівським актом було ліквідовано монастирі. Органобудівники і музиканти залишилися без матеріальної підтримки. Церковна музика і орган, як елементи католицького ритуалу, англіканською церквою були заборонені в богослужіннях [8, с. 63].

Лише у 1607 р. англійський органобудівник Томас Даллан отримав посаду наглядача над королівськими органами і це знаменувало відродження органного мистецтва на Британських островах. Своєрідним стандартом став його англійський двохмануальний інструмент, збудований у 1613 р. для Катедрального собору Вінчестера (*іл. 4*).

Якщо лютеранська церква не лише дозволяла використання органа, але й пропагувала новий духовний жанр – протестантський хорал – він став основою органного поліфонізму – то кальвінізм засуджував використання музичних інструментів в час Богослужіння. Кальвін у своїй церковній реформі не ставив обмеження лише для вокального багатоголосся.

Особливо яскраві наслідки церковного розколу в межах протестантизму стали помітними в Нідерландах. Ця територія довгий час знаходилася у володінні іспанської корони, але 80-річна війна Нідерландів за незалежність від Іспанії завершилася розколом самих Нідерландів. Цьому сприяла і реформаційна боротьба за свободу віросповідання поруч з боротьбою за незалежність. У



*Лл. 4. Орган у Великобританії. Кафедральний собор Вінчестера [34]*

результаті історичні Нідерланди перестали існувати, бо замість них утворилося дві держави: Південна католицька і Північна кальвіністська республіки. Цей політичний і релігійний поділ мав суттєвий вплив і на подальший розвиток музичного мистецтва на всій території колишніх історичних Нідерландів. Якщо на півдні підтримувалося використання органа, як одного з сакральних компонентів прояву релігійної активності, то на півночі розвиток отримало поліфонічне хорове багатоголосся.

У кальвіністських Нідерландах орган підпав під заборону використання в час богослужіння, однак самі інструменти знищені не були. Тому залишалася можливість використання органів для проведення світських концертів, в яких звучали органні імпровізації. Такі концерти проводилися в Амстердамі, Гаазі, Утрехті, Алкмарі та ін. [32, с. 682–690]. Ця традиція проведення органних концертів згодом поширилася і на північну Німеччину, зокрема такі концерти проводив Д. Букстегуде в Любеку і саме туди, щоб послухати його імпровізації майже на 3 місяці відлучився від своєї служби в Арнштадті молодий Йоган Себастьян Бах. Саме в Нідерландах склалася унікальна система проведення органних публічних концертів і тим самим із виключно сакрального функціонування інструмент набуває також і профанного значення.

Нідерландські органобудівники вирізнялися своєю винахідливістю і надзвичайною оперативністю у втіленні в життя своїх найновіших винаходів. Одним з найцікавіших і далекоглядних їх витворів була ідея розділення робочого блоку на окремі регістри. Ця ідея породила в майбутньому можливість створення ефекту “ехо” на багатохордному органі [33, с. 682–690].

Одним із найбільш якісних і колористично цікавих найдавніших нідерландських інструментів сьогодні залишається малий орган великої церкви Св. Лаврентія в Алкмарі (1511), який збудував Ян ван Ковеленс (\*?–1532). Це він започаткував північно-брабантський стиль в органобудівництві. Пізніше типовим для цього стилю став орган старої церкви в Амстердамі. На органах північно-брабантського стилю передбачалося виконання під час Служби не лише скромних прелюдійних побудов, але й *alternatim*. Це наповнені великою творчою свободою імпровізації органіста на теми григоріанських хоралів [34, с. 206].

Нідерландські органи XVI–XVII ст. мали багато можливостей для виділення солюючого голосу під час виконання твору: використання терції і квінти, як самостійної барви, а не лише в складі *Blockwerkpleno*. А також подібно до вокальної музики в цьому органі виділяється, як солюючий голос *Vox humana*. Принагідно звернемо увагу, що у більш ранніх італійських органах регістр *Voce umana* мав зовсім іншу природу і конструкцію. Використання в будові органа “людського голосу” наводить на думку: вже в той час органобудівники і виконавці-органісти намагалися в сакральне звучання органа привнести своєрідний профанний характер [27].

Для порівняння згадаємо про повну заборону використання не лише органа, але й інших музичних інструментів і не лише в часи посту, а також в буденних та



*Ил. 5. Малий орган церкви Св. Лаврентія в Алкмарі [35]*

святкових церковних відправах у Московській державі. Стоглавий собор 1551 р. у Москві затвердив заборону використання будь-яких музичних інструментів, приписуючи їм сатанинські здатності впливу на віруючих.

### **Вплив ідеалів Відродження на розвиток професійної органної музики**

Перехід до епохи Відродження в органному мистецтві різних європейських країн відбувався далеко не одночасно. Якщо в Італії це відбувалося в XIV ст., то в мистецтво Іспанії Ренесанс прийшов зі запізненням на ціле століття. Ми ж у нашій статті беремо за основу не хронологічні рамки, а розглядаємо у контексті відродження інтересу до гуманістичного мистецтва античного світу. Ця епоха врівноважила співвідношення в мистецтві між профаним та світським початками. Навіть у трактуванні християнської релігії на зміну церковному догматизму приходять прагнення наблизити ідеї Христа до простого люду, а людині дати змогу самостійно вникнути в суть християнства.

Ідеали Відродження вплинули на формування професійного підходу до органної музики.

Першим органістом-професіоналом вважається сліпий із дитячих років флорентійський поет, співак і композитор Франческо Ляндіні (1325–1397), який віртуозно імпровізував на позитиві – портативному трубному органі, а також – досконало опанував ще й лютню та сирену-сиренарум (*syrena syrenarum*) – музичний інструмент, що вважається попередником бандури. Франческо Ляндіні був приятелем Франческо Петрарки, а водночас – він був дуже високо оцінений вельможами різного рангу. В період служби у Венеції органіст отримав від короля Кіпру лавровий вінок. Ляндіні постійно відчував прихильне ставлення з боку флорентійських вельмож. Його службу і гру на органі в монастирі Сан Трінїта, а також у соборі Сан Лоренцо високо цінувала влада Флоренції. Сучасники вважали персону композитора, співака й органіста Ф. Ляндіні (*іл. б*) одним зі скарбів Флоренції [36].

Італійська культура мала великий вплив на формування культурних та мистецьких ідеалів у Львові та в усій Галичині. У XV–XVI ст. в Україну поруч з ідеями лютеранського протестантизму проникають віяння північно-італійського гуманізму. Цьому сприяли постійні контакти між купцями, а також захоплення львів’ян італійською архітектурою [37].

Серед німецьких музикантів XV ст. історики музики найвидатнішим вважають сліпого органіста, композитора й лютніста Конрада Пауманна (*Conrad Raumann*, 1410–1473), якому приписують укладання найстаршої органної збірки (більше 250 творів) “*Das Vuxheimer Orgelbuch*” [7, с. 19–22; 38]. У збірці світські танці й пісні співіснують поруч із духовними творами – табулятурами.

Про велику популярність органістів XV ст. свідчить підтримка К. Пауманна аристократичними покровителями: Фрідріхом III Баварським у Мюнхені, герцогом Сфорцом у Мілані, імператором Фрідріхом III у Регенсбурзі. У Мантуї його посвятили у лицарі.



Іл. 6. Зображення Ф. Ляндіні на сторінці кодексу "Squarcialupi" [36]

Не менш відомим є німецький органіст і композитор Арнольд Шлік (~1455–1521), який хоч і був незрячим, уславився як відомий експерт у сфері налаштувань органів. У 1511 р. А. Шлік опублікував перший у Німеччині трактат з органобудування і техніки гри на цьому інструменті "Spiegel der Orgelmacher und Organisten" [11].

Творчість Арнольда Шліка – це переконливий зразок вмілого маневрування між сакральною і світською тематикою, ефективною демонстрацією найпривабливіших сторін як сакральної, так і профанної жанровості. Він писав твори для лютні та для органа. Якщо лютневі інтабуляції Шліка – це обробки популярних на той час світських пісень, то його твори для органа – це піднесені й величні транскрипції церковних хоралів і духовних паралітургійних пісень. "Salve Regina", "Benedictus", "Ad te clamamus", "O dulcis Maria", "Maria zart" та ін. твори для органа А. Шліка виявляють його майстерне володіння технікою імітаційної поліфонії. Свої твори для органа та лютні композитор видав у 1512 р. у збірці "Tabulaturen etlicher lobgesang" ("Табулятури декількох похвал") [11].

У сучасній історії музики вважається, що саме А. Шлік був одним із засновників німецької клавірної музики. Але на той час, коли жив композитор, у Німеччині словом “klavier” позначали будь-який клавішний інструмент – орган, фісгармонію, клавесин та чембало.

Першим знаним іспанським професійним музикантом вважається композитор і органіст Антоніо де Кабесон (Antonio de Cabezón, ~1510–1566). Подібно до Франческо Ляндіні, Конрада Пауманна та Арнольда Шліка, Кабесон також був сліпим з дитинства. Надзвичайно талановитого юнака помітили, вже у 16-річному віці він став придворним органістом у капелі Ізабелли Португальської – внучки Ізабелли Кастильської. Після смерті своєї покровительки Антоніо де Кабесон займався музичною освітою її сина принца Філіпа – майбутнього короля Іспанії. Разом із принцом Кабесон неодноразово подорожував по Італії, Нідерландах, Німеччині та Англії. Грою на невеличкому позитиві Антоніо де Кабесон розважав свого покровителя [39].

Уся творчість Кабесона – це інструментальна музика здебільшого для органа. Збереглося близько 275 його органних п’єс, в яких композитор орієнтувався на стилістику фламандсько-нідерландської поліфонічної школи. Цікаво, що на той час усі нідерландські поліфоністи жили й творили поза рідною землею – у Франції, Німеччині, Італії та Австрії. Антоніо де Кабесон був неперевершеним імпровізатором. У його творчості дуже гнучко перепліталися світські й сакральні вподобання, а імітаційна поліфонія чудово співіснувала з варіаційними принципами розвитку. Це сприяло величезній популярності його творів у цілій Європі й особливо – в Англії.

Підсумком досягнень в органному мистецтві в добахівську епоху стала двотомна праця “Musurgia Universalis” (“Гармонія народження світу”) англійського єзуїта о. Атанасія Кірхера (1602–1680). На титульній сторінці видання, барвисто ілюстрованого Робертом Флуддом (1574–1637), зображено 6-регістровий орган як символ 6-ти днів створення Господом світу. Як філософ-окультист, Р. Флуд писав про походження всіх речей: “Усі види і речі впливали спочатку з темного Хаосу, а потім – із божественного Світла, що діяло на Хаос, який нарешті утворив воду. Цей останній елемент був названий Духом Господа” [40]. Ці слова символізують і сакральність звучання органа.

А вже музика і діяльність геніального Й. С. Баха стала найяскравішою сторінкою справжнього розквіту органного мистецтва, який відбувся вже в добу бароко – наступну після Відродження.

### Висновки

Конкретні приклади еволюції органа як сакрального музичного інструмента демонструють його вагомий вплив на зміни в суспільній свідомості.

Роль органа в історії музичного мистецтва дуже тісно пов’язана з християнською релігією. Відповідно, ті трансформації, що мали місце у формуванні й розвитку християнства, а також значення релігії на окремих етапах суспільних

відносин у різних країнах мали великий вплив на еволюцію розвитку органної музики. Поруч із утвердженням християнських ідей в центрі уваги митців стає людина, а також природні явища, котрі поступово в свідомості людства втрачають свій безпосередній зв'язок із неземним і божественним.

Присутність органа в богослужінні (чи заборона його використання поруч із іншими музичними інструментами) мала вирішальний вплив на прогрес в органобудівництві, а також – була стимулом для творчого процесу серед композиторів і виконавців-органістів. У дослідженні аргументовано доведено, що повна або часткова заборона реформаторськими відгалуженнями християнської релігії інструментального музикування у храмах мала ще й цілком однозначний вплив на послаблення сакральної суті церковного трубного органа і посилення його світсько-профанної ролі.

1. Apel W. Hurdy-gurdy // The Harvard Dictionary of Music. 2nd edition. USA: Harvard University Press, 1969. P. 395–396.
2. Apel W. Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700. Kassel: Rampe, Siegbert, 1967. XVI, 817 p.
3. Apel W. The History of Keyboard Music to 1700. Indiana University Press, 1997. 878 p.
4. Williams P. The Organ in Western Culture, 750–1250. Cambridge University Press, 1993 p. 397 p.
5. Zöbeley H. R. Die Musik des Buxheimer Orgelbuchs. Spielvorgang, Niederschrift, Herkunft, Faktur // Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Tutzing: H. Schneider, 1964. 239 p.
6. Caldwell J. Medieval Music Taylor & Francis. 2019. 308 p.
7. Lord R. S. The Buxheim Organ Book: a study in the history of organ music in Southern Germany during the fifteenth century. Diss., Yale University, 1960. 257 p.
8. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Київ: Вид. М. Т. Б. Роблін-Віннігер, 1968. 150 с.
9. Riemann H. Musik-Lexikon. Paderborn Salzwasser-Verlag GmbH, 2011. 704 p.
10. Riemann H. History of Music Theory, Books I and II: Polyphonic Theory to the Sixteenth Century (Revised edition: Hardcover, 1837) (Da Capo Press music reprint series). Da Capo Press, 1974. 435 p. illus.
11. Rupp E. Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst. Waldshut-Köln a. Rhein-Straßburg i. E., 1929. 42 l, 97 il.
12. Silbiger A. Keyboard Music Before 1700. Outledge. 2004. 428 p.
13. Boone H. Cornemuses européennes. Musée des instruments de musique. Bruxelles, Mardaga, 2001. 24 p.
14. Насонов Р. А., Семенов Ю. Н. Позитив // Музыкальные инструменты: энциклопедия. Москва: Дека-ВС, 2008. С. 449–450.
15. Algra K. The Beginnings of Cosmology // Encyclopædia Britannica. 2002. P. 42–47.
16. Gołos J. Organoznawstwo historyczne. Warszawa: Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, 2004. 176 p.; ill.
17. Святе письмо Старого та Нового завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, арамейськими та грецькими текстами. Editorial Verbo Divino, 1990. 352 с.
18. Landels J. G. Engineering in the Ancient World. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1978. P. 224.



19. Насонова М. Л. Гидравлос // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/music/text/2357846>.
20. Maclean Ch. The principle of the hydraulic organ. 1905. 54 p. URL: <https://www.jstor.org/stable/929185>.
21. Lloyd G. E. R. Greek science after Aristotle. New York: Norton, 1973. 176 p.
22. Walcker-Mayer W. Die römische Orgel von Aquincum. Stuttg // Music and Letters. Vol. LII, Is. 3, July 1971, P. 323–325. URL: <https://doi.org/10.1093/ml/LII.3>. P. 323–325.
23. Цebрій І. В., Лебединська М. О. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нариси). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. 188 с.
24. Rabbi Paysach. Krohn’s lecture during a benefit breakfast in honor of Toldos Yeshurun. 20.03.2018 Video. URL: [https://toldot.ru/en/engarticles/eng-video\\_30271.html](https://toldot.ru/en/engarticles/eng-video_30271.html).
25. Summa conciliorum dudum collecta. Cum additionibus Francisci Sylvii ... et in quatuor tomos distributa a P. Dominico Schram. Augustae Vindelicorum: M. Rieger, 1778. Print book. T. II Ab anno Christi DCI usque ad annum MCXCIX. URL: <https://www.worldcat.org/title/summa-conciliorum-dudum-collecta-cum-additionibus-francisci-sylvii-et-in-quatuor-tomos-distributa-a-p-dominico-schram/oclc/5742928>.
26. Будкеев С. М. Архитектура органа как отражение картины мира: автореф. дисс. ... д-ра искусств / ФГБОУ ВПО “Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева”. 2011. 45 с.
27. Innovative methods for the sound design of organ pipes Ph.D. Thesis Péter Rucz M. Budapest, 2015. URL: [https://mafiadoc.com/innovative-methods-for-the-sound-design-of-organ-pipes-ph-bme-hit\\_5c981c30097c471f138b45e7.html](https://mafiadoc.com/innovative-methods-for-the-sound-design-of-organ-pipes-ph-bme-hit_5c981c30097c471f138b45e7.html).
28. Klinda F. Organ w kultúre dvoch tisícročí. Bratislava, 2000. 180 s.
29. Нікітенко Н. Світські фрески Софії Київської. Таємничий код історії. Харків, 2017. 248 с.
30. Мозаїки та фрески Софіївського Собору. Національний історико-культурний заповідник “Софія Київська”. URL: [http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/ua/sofiivskiy\\_sobor\\_mozaiky\\_i\\_fresky.shtml](http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/ua/sofiivskiy_sobor_mozaiky_i_fresky.shtml).
31. Трохи про Орган – найбільший і найстаріший музичний інструмент. (BY ADMIN – січень 1, 2016). URL: <http://myplanet.com.ua/?p=7029>.
32. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков: учеб. пособ. Москва: Мос. гос. консерватория, 2007. 840 с.
33. Klinda F. Orgelregistrierung. Klanggestaltung der Orgelmusik. Wiesbaden Breitkopf & Härtel, 1987. 268 с.
34. Colin P. A Brief Description of the Hope-Jones Electric Organ now being erected in Worcester Cathedral by the Electric Organ Co. Ltd, London and Birkenhead, April 1896. URL: <https://cathedrals-ru.livejournal.com/19765.html>.
35. Большая церковь св. Лаврентия. URL: <https://turbina.ru/guide/Alkmar-Niderlandy-121667/Zametki/Bolshaya-tserkov-sv-Lavrentiya-97446>.
36. Francesco Landini italian composer // Encyklopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Francesco-Landini>.
37. Mazepa L. Muzycy i muzykalia w miejskich księgach kasowych Lwowskiego Magistratu w XV–VII wiekach // Musica Antiqua IX. 1991. Vol. 1: Acta Musicologica. Budgoszcz. S. 72–84.
38. Ulrich M. Dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart (korrigierte Auflage 2005). Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München, 2005. 573 s.

39. Antonio de Cabezón. Spanish composer // Encyklopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Antonio-de-Cabezón>.

40. Craven J. B. Dr. Robert Fludd (Robertus De Fluctibus): English Rosicrucian – Life and Writings. Kila: MT, United States, 1992. 276 p.

SUMMARY

Matselyukh Olena

**The evolution of organ art through the lens of sacredness**

This compendium article traces the entire evolutionary process: from the emergence (the very idea of the simultaneous sound of several whistles, flutes, horns and trumpets), through the formation and perfection of the trumpet church organ and the art of playing this most complex musical instrument – up to the period of the greatest peak of organ art in the Baroque era. The research focuses on the correlation of categories of the sacred and profane, which depends on the development of social relations and the influence of the Christian religion.

All periods of church reformation, which in many forms influenced the development of organ art, were analyzed separately. This applies both to changes in the political and administrative system due to the decline of the Roman Empire and the establishment of the superpower of the Byzantine emperor – and the “Great Schism” (1054), which resulted in the split of Christianity into Catholicism and Orthodoxy.

No less attention was paid to the reform movements in the Renaissance. In particular, the attitude of the Lutheran, Calvinist, and Anglican churches to organ art was analyzed, as well as the organ’s involvement in their church services.

The research argues that the total or partial prohibition of instrumental music in temples by the reformist branches of the Christian religion had a direct effect on the weakening of the sacred essence of the church trumpet organ and strengthening its secular and profane role.

This philosophical and aesthetic aspect of organ functioning was substantiated by a series of the most illustrative examples from the history of organ building and the gradual development of organ art in different countries of the European continent. The novelty of this work for Ukrainian musicology and the history of religious teachings in Ukraine is the synthetic nature of the study, which balances at the intersection of the sciences.

*Keywords:* organ, sacredness, profane, religion, history