

## ВІЗІЯ ФУНКЦІЙ КАПЕЛЬМЕЙСТЕРА В XVI–XVIII СТ.: НА МАТЕРІАЛІ ДОКТОРАТУ АДОЛЬФА ХИБІНСЬКОГО

**В. М. Чучман**

Львівський національний університет імені Івана Франка,  
м. Львів, Україна  
vassylch@yahoo.com

**V. Chuchman**

Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0001-5076-7427>

### **В. М. Чучман. Візія функцій капельмейстера в XVI–XVIII ст.: на матеріалі докторату Адольфа Хибінського**

На матеріалі докторату А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* («Внесок до історії диригування») окреслено комплекс завдань, форм, методів і цілей діяльності капельмейстера XVI–XVIII ст. Визначено обсяг знань, умінь та особистих якостей, необхідних для провадження ефективної капельмейстерської діяльності. Прослідковано еволюцію форм і методів керування колективним виконанням музики: за безпосередньої участі капельмейстера в музикуванні як співака або інструменталіста-концертмейстера; за допомогою батути або візуальних засобів мануальної техніки. Виявлено основні фактори, які сприяли поступовій трансформації візії цілей капельмейстерства від рутини гучного відбивання такту до мистецтва диригентської інтерпретації. У світлі залучення частини українських земель до тогочасних європейських культурних процесів, виявлено можливість запозичення виконавського досвіду вітчизняними (зокрема, львівськими) регентами-капельмейстерами. Намічено напрями подальших досліджень праці А. Хибінського як нововіднайденого наукового артефакту.

**Ключові слова:** Адольф Хибінський, капельмейстерська діяльність, музична теорія і практика, хорове виконавство, оркестрове виконавство, історія диригентського мистецтва.

### **V. Chuchman. The vision of the kapellmeister’s Functions in the XVI–XVIII centuries: Based on Adolf Chybiński’s thesis**

**The purpose of the article** is to outline the tasks, forms, methods, and objectives of the kapellmeister’s activities in the XVI–XVIII centuries, based on Adolf Chybiński’s thesis *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* (1912); to explore the possibility of

incorporation of European experience by contemporary Lviv regent-kapellmeisters; and to outline directions for further research on Chybiński’s thesis.

**The methodology** of this research combines historical, cultural, musicological, systematic-analytical, comparative, and empirical methods with textual analysis.

**The results.** The article outlines the tasks, forms, methods, and objectives of the kapellmeister’s activities in the XVI–XVIII centuries. It defines the theoretical knowledge, practical skills, and personal qualities which were necessary for kapellmeister activities at the time, and traces the evolution of forms and methods for conducting collective music performance. The main factors that contributed to the gradual transformation of the vision of kapellmeister objectives from routine loud timekeeping to the art of conducting interpretation are identified. The article discovers the possibility of incorporation of European experience by contemporary Lviv regent-kapellmeisters, and outlines directions for further research on Chybiński’s work as a newly discovered scientific artifact.

**The scientific novelty** of this article lies in introducing a previously little-known scientific work by the renowned medievalist Adolf Chybiński into academic circulation.

**Conclusions.** In the XVI–XVIII centuries, the tasks of the kapellmeister included effectively managing the musical performance process, as well as performing analytical, editorial, and compositional functions. Fulfilling such a complex set of tasks required a syncretic unity of theoretical knowledge and practical skills. A key requirement for a kapellmeister candidate was having authority among colleagues, based on profound theoretical knowledge, performance experience, and musical understanding. The professionalism of a kapellmeister was determined by his knowledge of all contemporary styles (church, chamber, theatrical) and his ability to perform them. The kapellmeister’s functions

were carried out in various forms: participating directly in the creation of music; managing music performance using a conducting staff or visual means of manual technique. During the specified period, there was an evolution of methods for managing collective music-making from “noisy timekeeping” with the conducting staff to modern “silent conducting”. Long-standing theoretical discussions and factors within the performance environment led to the gradual transformation of the vision of kapellmeister objectives from the routine of loud timekeeping to the art of conducting and the understanding that the conductor’s main function is artistic interpretation. The involvement of parts of Ukrainian lands in contemporary European cultural processes, the assimilation of musical-theoretical concepts, and compositional techniques required Lviv regent-kapellmeisters to adopt practical performance experience.

**The practical significance** of this article lies in identifying directions for further research on A. Chybiński’s thesis, aiming to republish this work in Ukrainian with appropriate analytical support and commentary. Such a publication will be useful for musicologists, educators, and practicing conductors.

**Keywords:** *Adolf Chybiński, kapellmeister practice, music theory and practice, choral performance, orchestral performance, history of conducting art.*

Відомий польський музиколог, етнограф, педагог і музичний критик Адольф Хибінський (*Adolf Chybiński*) (1880–1952) закінчив свої студії музикології, класичної філології та германістики в Мюнхенському університеті у 1908 р. захистом докторської дисертації “*Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*” (Chybiński, 1912) — («Внесок до історії диригування» — *переклад В. Ч.*). У 1912 р. цю працю було видано Ляйпцізьким видавництвом «Брайткопф і Гертель» (наклад надруковано в Кракові в “*Drukarnia narodowa*”). У тому ж 1912 р. А. Хибінський переїхав до Львова та створив у Львівському університеті при філософському факультеті кафедру (Заклад) музикології. Перенесення вихованцем мюнхенської школи А. Хибінським методології організації музикології як науково-дослідної дисципліни в системі університетського навчання на ґрунт Львівського університету надало можливість організувати ефективну педагогічну і наукову роботу, продовжити традиції європейського

музикознавства в Галичині. Основним напрямом наукових досліджень львівської школи А. Хибінського була медієвістика, базована на вивченні музичних пам’яток давнини та орієнтована передовсім на духовну сферу польської музичної культури. Водночас серед його учнів було багато українських студентів, які згодом розвивали різні вектори музичної україністики. Стосунки між професором і учнями були дружніми, сповненими взаємної прихильності та поваги вчителя до наукових зацікавлень своїх студентів, спрямованих на дослідження й розвиток української музичної культури. Музикологію у Львівському університеті під керівництвом А. Хибінського вивчали відомі українські музикознавці, композитори, музиканти-виконавці та диригенти, серед яких: Нестор Нижанківський, Борис Кудрик, Осип Залеський, Мирослав Антонович, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Борис Кудрик, Володимир Божик та ін. (Граб, 2009).

Одним із найуспішніших українських вихованців А. Хибінського був М. Антонович (1917–2006) — відомий музикознавець, оперний співак і хоровий диригент, дослідник українського церковного співу від монодії до партесного багатоголосся, який свою наукову діяльність поєднував, підкріплював і унаочнював диригентсько-виконавською творчістю на чолі утрехтського «Візантійського хору». Прикметно, що цей хор, яким М. Антонович керував понад 40 років, складався виключно з голландців, а основу його репертуару становили українська церковна музика та обробки українських народних пісень. Вагомий науковий і мистецький доробок М. Антоновича, оснований на органічному поєднанні музикознавчої науки та виконавської практики, вочевидь базувався на методологічних засадах і принципах львівської музикологічної школи. Відомо, що свого часу А. Хибінський, вбачаючи деякі прогалини М. Антоновича в практичних навичках гри на фортепіано, особисто просив іншого свого вихованця Н. Нижанківського про заняття з фортепіано для М. Антоновича в Музичному інституті ім. М. Лисенка (Антонович, 2003). Пізніше, коли М. Антонович розпочав кар’єру оперного співака, А. Хибінський регулярно цікавився успіхами свого учня, всіляко

підтримував і заохочував його (Листи А. Хибінського до М. Антоновича, 2003).

**Постановка проблеми.** Музично-виконавська практика віддавна була не лише сферою мистецького пошуку, а й предметом теоретичного осмислення в найрізноманітніших контекстах — від найширших філософських до найвужчих, суто прикладних. Адже сприйняття музики як звукового вияву певних етико-естетичних ідей безпосередньо залежить від взаємодії багатьох об'єктивних і суб'єктивних факторів. Серед останніх виокремимо талант, технічну вправність й інтерпретаторську майстерність музикантів та їхнього лідера, від якого залежить організація виконавського процесу і його кінцевий результат. У докторській дисертації А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* (Chybiński, 1912) найбільш проблемні питання виконавської практики XVI–XVIII ст. розглянуто крізь призму тогочасної музичної теорії, етики й естетики. Праця є переконливим свідченням синергії музичної теорії та практики в мистецьких поглядах автора.

**Актуальність теми дослідження** полягає в необхідності введення у вітчизняний науковий обіг нещодавно віднайдені й досі маловідомі наукові праці, присвячені історії європейського диригентсько-виконавського мистецтва, авторства відомого вченого-медієвіста, засновника кафедри музикології у Львівському університеті А. Хибінського. Варто відзначити, що зміст і проблематика вищезгаданого дослідження резонує з основними напрямками діяльності сучасної кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка. Синергія музично-культурологічного дослідництва з хоровою виконавською творчістю відображена в освітніх програмах (хорове диригування — бакалаврська; музикознавство — магістерська), темах наукових розвідок професорсько-викладацького та аспірантського складу кафедри, а також у діяльності заснованої у 2023 р. першої в Україні Лабораторії музично-медієвістичних досліджень.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Ґрунтовні розвідки науково-педагогічної діяльності А. Хибінського стали логічним продовженням збирання, вивчення та публікування праць

деяких його українських учнів. Ще в 1990-х рр. завдяки старанням Юрія Ясіновського було перевидано працю репресованого Б. Кудрика (Кудрик, 1995), яка висвітлює історію української церковної музики від княжої доби до початку ХХ ст., а також збірку статей вимушеного емігранта М. Антоновича (Антонович, 1997), присвячену історії українського церковного співу від монодії до партесного багатоголосся. У 2003 р. в збірнику статей *“Musica humana”* в рубриці, присвяченій А. Хибінському та 90-літтю кафедри музикології Львівського університету, було опубліковано кілька розвідок (Граб, 2003; Czekanowska, 2003; Антонович, 2003; Листи А. Хибінського до М. Антоновича, 2003), які висвітлюють діяльність ученого в різних наукових осередках, частину його епістолярної спадщини. Найбільш ґрунтовними працями на цю тематику є монографії Уляни Граб, присвячені А. Хибінському (Граб, 2009) та М. Антоновичу (Граб, 2019). У. Граб, зокрема, відзначає вплив особистості Вчителя на формування поглядів його учнів і створення наукової традиції, яка об'єднала всіх у формацію вищого порядку — школу. Представники цієї школи трактували національну традицію як частину європейської культури, у якій збереження власної самобутності було усвідомленою і прийнятною умовою міжкультурного співіснування. Наукова спадщина А. Хибінського та його учнів досі не втрачає своєї актуальності, вона є предметом наукових розвідок і дисертаційних досліджень Наталії Сиротинської (Сиротинська, 2010), Євгенії Лазаревич (Лазаревич, 2018), Оксани Гнатишин (Гнатишин, 2012), Наталії Толошняк (Толошняк, 2018; Толошняк, 2023) та ін. Водночас докторська дисертація А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”* (Chybiński, 1912), згадана в монографії У. Граб (Граб, 2009, с. 55), досі ще не була досліджена. Отримання копії оригіналу цієї праці стало можливим завдяки старанням Н. Сиротинської та відомого німецького музикознавця Г. Льюса (*Helmut Loos*).

**Мета статті** — окреслення завдань, форм, методів і цілей діяльності капелмейстера XVI–XVIII ст. на матеріалі докторату А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens”*. У світлі заангажованості частини українських земель у

тогочасних європейських культурно-мистецьких процесах, важливо виявити можливість запозиціонування практичного виконавського досвіду вітчизняними реґентами-капельмейстерами.

Оскільки ця стаття є першою спробою аналізу вищевказаної праці А. Хибінського, то одним із завдань є намічення напрямів подальших досліджень цього наукового артефакту.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Як уже зазначалося, праця А. Хибінського “*Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*” («Внесок до історії диригування»<sup>1</sup> — пер. В. Ч.) була написана на основі захищеної ним у 1908 р. в Мюнхенському університеті докторської дисертації та опублікована у 1912 р. Ляйпцізьким видавництвом «Брайткопф і Гертель» (наклад надруковано в Кракові в “*Drukarnia narodowa*”). Видання присвячене: «Моєму дорогому другу проф. Георгу фон Лялевичу» (*Georg von Lalewicz / Jerzy Lalewicz / Єжи Лялевич*) (Chybiński, 1912). Мотиви такої дедикації всесвітньовідомому піаністові-віртуозу та педагогу ще належить з’ясувати в майбутньому. Варто зазначити, що саме в рік виходу цієї книги А. Хибінський розпочав свою працю у Львівському університеті. Тобто, переїхавши до Львова, майбутній засновник львівської музикологічної школи вже мав у своєму доробку опубліковану наукову працю з історії диригування.

У своєму дослідженні А. Хибінський спирався на праці трьох учених, які до того часу займалися дослідженням історії диригування, а саме: Е. Фогеля (*Emil Vogel*), Р. Шварца (*Rudolf Schwartz*) та Г. Шюнемана (*Georg Schünemann*). А. Хибінський поставив перед собою завдання продовжити і завершити дослідження згаданих істориків, доповнити деякі аспекти, які його попередники не взяли до уваги, а також дослідити всі доступні джерела для отримання максимально повної картини історії розвитку диригентського мистецтва XVI–XVIII ст. (Chybiński, 1912, с. I–III). Для цього А. Хибінський аналізує під виконавським кутом зору музично-теоретичні трактати давніх авторів, з яких найчастіше цитованими в його тексті є наступні: Л. Закконі (*Lodovico Zacconi*), Й. Кохлеус (*Johannes*

*Cochlaeus*), В. К. Прінтц (*Wolfgang Caspar Printz*); Г. Хайден (*Hans Haiden*), Д. Шпеєр (*Daniel Speer*), М. Преторіус (*Michael Praetorius*), А. Моґарс (*André Maugars*), Й. Й. Квантц (*Johann Joachim Quantz*), Й. А. Шайбе (*Johann Adolf Scheibe*), М. Г. Фурман (*Martin Heinrich Fuhrmann*), Й. Ріпель (*Josef Riepel*), Й. Маттезон (*Johann Mattheson*), К. Ф. Крамер (*Carl Friedrich Cramer*), Я. Адлунг (*Jacob Adlung*), Ф. В. Марпурґ (*Friedrich Wilhelm Marpurg*), Й. С. Петрі (*Johan Samuel Petri*), Й. А. Гіллер (*Johann Adam Hiller*). Слід зазначити, що аналіз надзвичайно багатоджерельної бази цієї праці вартує окремого дослідження, у цій же статті ми свідомо обмежимося вторинним цитуванням вищезазначених авторів з тексту докторату А. Хибінського.

Основна увага дослідження А. Хибінського зосереджена довкола трьох ключових питань: вимоги до капельмейстера в період 1500–1800 рр. (саме так окреслив часові межі своєї розвідки А. Хибінський); місце капельмейстерства в працях теоретиків музики XVIII ст. та їхня реакція на погані манери диригентів; форми впливу диригента на виконавство у світлі музично-теоретичної літератури XVI–XVIII ст. Відповідно до задекларованих питань, праця А. Хибінського складається з трьох розділів. З огляду на значну часову віддаленість, фактологічний матеріал дослідження є надзвичайно пізнавальним для сучасного реципієнта з усталеним уявленням про диригентське мистецтво в його теперішньому вигляді. Водночас ті проблеми і питання, на які шукали відповіді давні теоретики, а також і А. Хибінський, дотепер не втрачають своєї актуальності. Розглянемо найважливіші з них.

### **Що вимагалось від капельмейстера періоду 1500–1800 рр.?**

Відповідь на це запитання А. Хибінський знаходить у текстах Л. Закконі, В. К. Прінтца, Й. Кохлеуса, Г. Хайдена та Д. Шпеєра. Від тогочасного капельмейстера вимагалось не лише належних практичних умінь, а й ґрунтовної теоретичної підготовки. Досконале знання ладів було запорукою коректного транспонування в зручний для співу середній реґістр. Одним з

1. Переклад складного німецького іменника “*Taktschlagens*” (дослівно: відбивання такту, тактування) словом «диригування» зумовлений фактичним змістом досліджуваного тексту і, на думку автора статті, є більш зрозумілим для сучасного сприйняття як означення процесу керування колективним виконанням музичного твору. Усі цитати та витяги з праці А. Хибінського подано в перекладі автора статті.

найважливіших обов'язків диригента було забезпечення динамічної рівності голосів шляхом групування співаків за певним принципом, не занадто близько один до одного. Уважалося, що спів має бути збалансованим таким чином, щоб у слухача складалося враження, ніби він чує один голос, подібно до звучання поєднаних регістрів органу. Пізніше теоретики вимагали від капелмейстера володіння контрапунктом і знання властивостей музичних інструментів, щоб не помилитися, яку музику слід виконувати на духових інструментах, а яку — на струнних (Chybiński, 1912, с. 1–8).

У трактатах М. Преторіуса та А. Моґарса А. Хибінський виявляє описи процесу хорового виконання. Від капелмейстера вимагалось показувати, коли має починати співати один голос, коли два, три, чотири та більше. Коли ж мав вступити багатоголосий хор, диригент повинен був повернутися до нього обличчям, підняти обидві руки догори й подати знак для одночасного вступу всіх хористів. При виконанні багатохорних творів було прийнято, щоб кожен хор мав свого диригента (субдиригента), який слідував за головним. Головні хори стояли по обидва боки вітваря, інші — у нефах. Кожен хор був розміщений на підвищенні, щоб всі могли бачити один одного. Диригент головного хору задавав основний ритм, всі інші хори підхоплювали його через своїх субдиригентів так, щоб музика звучала злагоджено, як у виконанні єдиного великого хору (Chybiński, 1912, с. 6–7).

В епоху *basso continuo* від капелмейстера вимагалось володіння клавирним інструментом, але оскільки така практика була самоочевидною, то більшість теоретиків про неї взагалі не згадує. До функцій диригента XVIII ст. належало розташовування інструментів таким чином, щоб їхні властивості були якнайкраще виражені. Ще один обов'язок капелмейстера, який нині стосується концертмейстера оркестру, полягав у правильному й однаковому налаштуванні інструментів (Chybiński, 1912, с. 13–14).

Отже, у стислому переліку вимог до капелмейстера зазначеного періоду спостерігаємо синкретичну єдність прикладних теоретичних знань і значного обсягу практичних умінь. Зокрема, знання ладів, теорії контрапункту та

принципів *basso continuo* в поєднанні з володінням голосом, музичним інструментом, розумінням їхньої природи та властивостей було необхідною і самоочевидною передумовою якісного та ефективного керування музично-виконавським процесом. Також привертає увагу широкий спектр обов'язків тогочасного капелмейстера, що охоплював у сучасному розумінні організаційно-диригентські (організація репетиційного процесу і диригування), концертмейстерські (настроювання інструментів) та виконавські функції (виконання *basso continuo* тощо). Крім того, важливим елементом уважалося розуміння природи акустики, фактор якої неодмінно враховувався при розміщенні співаків і музичних інструментів, відповідно до їхніх виконавських властивостей, а також у використанні простору, у якому відбувалося виконання.

#### Хто може бути диригентом?

Перелік особистих і фахових якостей, очікуваних від тогочасного капелмейстера, А. Хибінський знаходить у трактатах В. К. Прінтца, Й. Шайбе, М. Г. Фурмана, Й. Квантца. Загалом уважалося, що з усіх хорових співаків диригувати повинен той, хто знає теорію, найкраще розуміє музику, а також має певний авторитет серед своїх товаришів. З першої половини XVIII ст. від капелмейстера вимагалось розуміння основних правил гармонії, природи тональності, принципів застосування *basso continuo*, а також знання найважливіших стилів музичного письма (церковного, камерного, театрального) та вміння винести розумне судження про музичний твір на основі аналізу його структури. Хорист, який хотів стати музичним керівником, повинен був розуміти основи композиції. Від нього вимагалось володіти такими навичками, як: уміння перевірити невідомий твір і виправити можливі допущені в ньому помилки (а в разі втрати якоїсь партії і неможливості отримати нової копії, вміти замінити втрачене); записати в проспівану або зіграну мелодію і за потреби укласти до неї інші голоси; самостійно скомпонувати музичний твір на основі наданого йому тексту, а не шукати для цього когось іншого. Зрештою, деякі теоретики вважали, що капелмейстер повинен мати більш ґрунтовні знання теорії композиції,

ніж композитор, й бути досвідченим у всіх жанрах і стилях. Найвищий ступінь ученості диригента полягав у досконалому розумінні того, як виконувати всі типи творів, відповідно до їхнього стилю, афекту та правильно обраного темпу (Chybiński, 1912, с. 8–12).

Також серед музикантів точилася гостра суперечка про те, хто краще підходить на роль капельмейстера — скрипаль чи клавесиніст? Прихильники скрипалів аргументували свою позицію тим, що скрипка є незамінною для акомпанементу і проникливішою за будь-який інший інструмент. Ті, хто віддавав перевагу клавесиністам, стверджували, що обов'язки керівника потребують повного розуміння музики, а скрипка, як інструмент монофонічний, що має справу лише з мелодією, такого розуміння не надає і є вкрай ненадійною, коли йдеться про гармонію чи звучання кількох інструментів разом. Головним аргументом цієї позиції слугували твердження деяких видатних скрипалів, які доводили, що своїм судженням про цілість музичних творів вони завдячують не своєму інструменту, а вмінню гри на клавесині чи органі. Найбільш вичерпну і збалансовану відповідь на це питання А. Хибінський знаходить у Й. А. Шайбе, на думку якого практикуючий музикант, який добре володіє органом, буде найкраще підходити на роль капельмейстера. Однак це не є загальним правилом, оскільки серед інших музикантів-практиків, досвідчених віртуозів-скрипалів або навіть співаків, є люди, які часто мають більше знань і досвіду, глибше розуміють музику, ніж деякі органісти (Chybiński, 1912, с. 26–28).

Отже, ключовою вимогою до претендента на роль капельмейстера можемо вважати наявність певного авторитету серед колег, базованого на ґрунтовному знанні теорії, досвіді та розумінні музики. При цьому передбачалося, що капельмейстер повинен володіти-таки обсягом теоретичних знань, який дозволив би йому виконувати не лише суто прикладні виконавські функції, а й аналітичні, редакторські, композиторські. Досвід і розуміння музики передбачали насамперед орієнтацію капельмейстера у всіх тогочасних стилях, вміння відтворювати їх у найбільш відповідних темпах і афектах. Попри дискусії

щодо переваги на роль капельмейстера з кола скрипалів чи клавесиністів, де перевага була на стороні останніх в силу того, що клавесин або орган дозволяє охопити і відтворити всю фактуру музичного твору, визначальними критеріями залишалися досвід та глибина розуміння музики.

#### Про «гучне тактування».

У XVIII ст. питання диригування в працях теоретиків розглядали набагато більше, ніж протягом попередніх століть. Найширше дискутувалося стосовно двох проблем: гучного тактування; вибору та утримання належного темпу виконання. Одним з найцікавіших явищ в історії диригування є реакція музичних теоретиків і практиків кінця XVII — першої половини XVIII ст., а певною мірою й XVI ст. на шумне «відбивання такту». Лише в 70-х рр. XVII ст. почалися різкі викриття «маньєристів», які шумно відбивали такт і свавільно обирали темп (Chybiński, 1912, с. 15).

Як дослідив А. Хибінський, у Німеччині серію публічних нарікань на цю проблему розпочав В. К. Принтц, який закликав керівників оркестрів відбивати метр чітко, без непотрібних і зарозумілих викрутасів, а також рекомендував застосовувати «тихий ритм» як більш художній, ніж «галасливий», оскільки коли диригент б'є по пюпітру або іншому предмету дуже сильно, що ці громові удари чути далі, ніж співаків (Chybiński, 1912, с. 15–16).

Неприємна звичка хористів та інструменталістів «тупати в такт» тривала аж до XVIII ст. Найсильнішу реакцію на це явище А. Хибінський знаходить у текстах Й. Маттезона і М. Я. Адлунга. Мовляв, дивно міркують деякі люди, які думають, що їхня нога мудріша за голову і що остання повинна слідувати за першою. Тупотіння ногами тим безглуздіше, що часто, крім диригента, тупотять й інші музиканти, причому іноді так голосно, що заважають один одному і музика плутається. Ці та інші теоретики рекомендували здійснювати диригування не важким полковим жезлом (палицею), а рукою або згорнутим аркушем паперу (Chybiński, 1912, с. 17–19).

В останній третині XVIII ст. «ножне тактування» дещо занепало, можливо, як уважає А. Хибінський, під впливом критично-сатиричних висловлювань Й. Маттезона та його колег. У той

же час деякі музиканти допускали сильний удар ногою в слушний момент як «необхідне зло», щоб у випадку невпевненості запобігти розладу виконання й привести його до ладу. Водночас такий прийом не рекомендувався для повсюдного застосування, а лише у випадках необхідності налагодження взаємодії великої кількості виконавців. Поступово «тупання ногою» почало вважатися ознакою слабкого рівня музикантів, хорів і оркестрів (Chybiński, 1912, с. 20–21).

Проти «тупання ногами» і «гучної батути» теоретики завзято боролися з кінця XVII — аж до кінця XVIII ст. Дійшло навіть до дискусії про доцільність капельмейстерства. Одні хотіли повністю відмовитися від послуг капельмейстера, інші роздумували над шляхами реформування процесу диригування. Утім абсолютні противники диригування подекуди керувалися більше особистими амбіціями, аніж мистецьким прозрінням. Мовляв, вільний розум митця не можна змусити підкорятися чийсь вказівкам більше, ніж законам природи. Противники «гучного тактування», які вважали диригування необхідним і шукали способів його реформування, для зменшення гучності тактових ударів пропонували замінити тверду дерев'яну палицю паперовим рулоном або й взагалі диригувати згорнутим аркушем паперу і таким чином зробити процес тактування лише видимим (Chybiński, 1912, с. 30). Інші рекомендували максимально уникати грюкання в процесі виконання і вважали цілком достатнім, якщо диригент вдарить декілька разів перед початком твору, а потім до кінця звучання відзначатиме такт жестом руки (Chybiński, 1912, с. 20–21). Були й такі, які вважали, що добре відчуття часу співаками хору може замінити роботу диригента. Вони пропонували хористам на практичних заняттях поволі зводити до «правильного методу», аж поки взагалі не зникне потреба бачити паличку диригента. У тексті Й. С. Петрі А. Хибінський знаходить твердження, відповідно до якого слідує, що концертмейстер може бути кориснішим за диригента. Малось на увазі те, що замість биття паличкою в такт краще самому за допомогою скрипки привести всіх музикантів до ладу, до правильного афекту у виконанні (Chybiński, 1912, с. 29).

Деякі німецькі теоретики чомусь уважали, що в Італії «не вибивають жодного удару» і використовували це твердження як аргумент проти «гучного тактування» в німецькому музичному середовищі. Однак А. Хибінський доводить протилежне, покликаючись на італійські музичні трактати XVIII ст., які міркують про «батути» як про щось самоочевидне, а також на лист Й. В. Гете, який, ділячись враженнями про виконання ораторії в одному з храмів Венеції, писав про нахабне вибивання такту рулоном нот жалюгідним капельмейстером (Chybiński, 1912, с. 30–31).

Поряд із негативною позицією щодо ролі капельмейстерства, велика кількість теоретиків і практиків визнавали необхідність диригування, не беручи участі в гучних дискусіях. Та й багато опонентів «між рядками» погоджувалися з необхідністю диригування, а їхні висловлювання мали більш сатирично-критичне, ніж негативне спрямування. Існує не так багато трактатів, які пояснюють необхідність диригента та диригування, однак вони є дуже важливими, оскільки представляють погляди більшості тогочасних практиків. Зокрема, серед прихильників диригування як самоочевидної необхідності були Й. Й. Кванц, К. Ф. Е. Бах та Л. Моцарт. У другій половині XVIII ст. ця думка була вже загально-визнаною, оскільки її вимагала сама виконавська практика — це був час великих оркестрів, які потребували вмілих і компетентних диригентів (Chybiński, 1912, с. 31–32).

З огляду на вищевикладене, можемо стверджувати, що в результаті тривалих дискусій щодо вирішення проблеми «гучного тактування» відбулася еволюція диригентської техніки — від «технічної доцільності» гучного відбивання такту до «естетичної необхідності» безшумного диригування засобами мануальної техніки. З одного боку, цьому сприяла критика музичних теоретиків і слухачів, а з іншого — щораз більші потреби самого виконавського середовища. Усі ці фактори сприяли також поступовій трансформації візії капельмейстера від такого, котрий бере безпосередню участь у музикуванні як виконавець партії *basso continuo* чи концертмейстер, до такого, що управляє виконанням музики лише візуальними засобами.

У третьому розділі А. Хибінський розглянув одну з найскладніших проблем в історії музичного виконавства, а саме питання темпу виконання музики. Він докладно проаналізував етичні, естетичні та інші фактори, які були визначальними щодо темпу виконання сакральної й світської музики. Цей аспект праці А. Хибінського, який стосується головним чином естетики тогочасних виконавських стилів, виходить за межі цієї розвідки і потребує окремого дослідження. Рівно ж потребує докладнішого висвітлення творчість найбільш знакових капелмейстерів, таких як Ж. Б. Люлі, Н. Джомеллі, Й. Стаміц та ін., які спричинилися до формування провідних виконавських шкіл і справили значний вплив на теоретичну думку. Зокрема, завдяки мистецьким принципам мангеймської школи, розквіт яких відбувся у віденській школі, поступово відбулося розмежування між тактувальником і диригентом-художником, запанувало переконання, що диригент очолює оркестр не для тактування, а заради мистецького виконання, тобто інтерпретації (Chybiński, 1912, с. 34–75).

Для нас важливо розуміти, що музичне життя частини українських земель у XV–XVI ст. було значною мірою інтегрованим у тогочасні європейські культурно-мистецькі процеси. Для більшості міст з Магдебурзьким правом, таких як Львів, німецька мова була зрозумілою, нею, поряд із латинською, велося діловодство в магістратських актових книгах, дипломатичне листування. Завдяки активному політичному, комерційному та культурному життю, багатоголосся у Львові було відоме здавна. Ще з XV–XVI ст. тут звучала музика композиторів франко-фламандської школи, а ноти з приватних колекцій та репертуар тогочасних органних табулатур засвідчують добру обізнаність місцевих музикантів з вершинами вокальної та поліфонічної музики. Багато митців того часу виховувалися на зразках італійської, німецької й французької музики. Існує чимало свідчень про музикантів німецького походження, музичний репертуар та інструментарій, а також видання у Львові німецьких музично-теоретичних трактатів. Львівські братчики, які дбали про розвиток освіти та літургійного обряду, використовували їх для створення наприкінці XVI ст. нової

форми п'ятилінійного нотного письма, що замінила середньовічну невменну нотацію, стала технічним засобом для збагачення репертуару української сакральної монодії, а також уможливила запровадження в церковну практику багатоголосого співу (Syrotynska, 2022b). Такий значний поступ вочевидь мав помітний вплив на музично-виконавське середовище. Рецепція європейських теорій та композиторських технік водночас вимагала від наших реґентів-капельмейстерів запозичення певного практичного досвіду та належної фахової підготовки. І такі процеси відбувалися, це підтверджується високим становищем окремих українських співаків і диригентів (Syrotynska, 2022a, p. 294).

**Висновки.** На основі аналізу праці А. Хибінського *“Beiträge zur Geschichte des Takt Schlagens”* («Внесок до історії диригування») окреслено комплекс завдань, форм, методів і цілей діяльності європейського капелмейстера XVI–XVII ст. У зазначений період **завдання** капелмейстера полягали в ефективному керуванні музично-виконавським процесом, а також здійсненні аналітичних, редакторських і композиторських функцій. Виконання такого комплексу завдань вимагало синкретичної єдності теоретичних знань і практичних умінь. Залежно від епохи, капелмейстер мусив знати лади, теорію контрапункту, основи композиції, принципи *basso continuo*, розуміти засади різних музичних стилів, природу акустики, а так володіти голосом, музичними інструментами, знати їхню природу та властивості. Ключовою вимогою до претендента на роль капелмейстера була наявність авторитету серед колег, базованого на ґрунтовному знанні теорії, виконавському досвіді та розумінні музики. Фаховість капелмейстера визначалася його знанням усіх тогочасних стилів (церковного, камерного, театрального), а також умінням виконувати їх у найбільш відповідних темпах і афектах.

Свої функції капелмейстер виконував у різних **формах**: беручи безпосередню участь у музикуванні як співак, інструменталіст-концертмейстер чи виконавець партії *basso continuo*; керуючи виконанням музики за допомогою багатути або візуальних засобів мануальної техніки.



Упродовж зазначеного періоду відбулася еволюція **методів** керування колективним музичуванням від «шумного тактування» (відбивання такту тупанням ніг, стукуванням батути, паперовим рулоном) до «безшумного диригування» за посередництвом виразових засобів міміки та мануальної техніки.

Тривалі дискусії теоретиків щодо реформування капельмейстерської діяльності та фактори виконавського середовища (поступове вдосконалення музичного інструментарію, збільшення оркестрового складу, зростання виконавської дисципліни, виникнення виконавських шкіл) привели до поступової трансформації візії **цілей** капельмейстерства від рутини «технічної доцільності» гучного відбивання такту до «естетичної необхідності» мистецтва безшумного диригування та розуміння того, що головною функцією диригента є мистецьке виконання, тобто інтерпретація.

Заангажованість частини українських земель у тогочасних європейських культурно-мистецьких процесах, засвоєння музично-теоретичних концепцій та композиторських технік вимагали від вітчизняних (зокрема, львівських) реґентів-капельмейстерів належної теоретичної підготовки та запозичення певного практичного досвіду.

**Перспективи подальших досліджень.** Оскільки праця А. Хибінського написана німецькою мовою, то головними завданнями на найближчу перспективу є здійснення її фахового перекладу та детальне вивчення в різних ракурсах з метою подальшого перевидання українською мовою із відповідним аналітичним супроводом і коментарями. Таке видання стане корисним для музикознавців, педагогів та диригентів-практиків.

#### Список посилань

- Антонович, М. (1997). *Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики*. Ю. Ясіновський (Ред.-упоряд.). Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Антонович, М. (2003). Спогади про Адольфа Хибінського та Львівський університет. Ю. Ясіновський (підготував до друку). *Musica humana: Збірник статей кафедри музичної україністики, 1*, 58–66.
- Гнатишин, О. (2012). Два підходи в дослідженні історії української церковної музики як етап у розвитку національної медієвістики. *Культура України, 38*, 245–256. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura38/30.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura38/30.pdf)
- Граб, У. (2003). Адольф Хибінський — творець кафедри музикології Львівського університету. *Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики, 1*, 25–46.
- Граб, У. (2009). *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа А. Хибінського (1939–1941)*. Видавництво Українського Католицького Університету.
- Граб, У. (2019). *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повосенних десятиліть*. Видавництво Українського католицького університету. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/2173?show=full>
- Кудрик, Б. (1995). *Огляд історії української церковної музики*. Ю. Ясіновський (Упоряд. і передм.). Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
- Лазаревич, Є. (2018). *Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/10/avtoreferat-lazarevych.pdf>
- Листи Адольфа Хибінського до Мирослава Антоновича (2003). Ю. Ясіновський (підготував до друку). *Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики, 1*, 67–110.
- Сиротинська, Н. (2010). Мирослав Антонович як історик церковного співу. *Musica humana: збірник статей кафедри музичної україністики, 3*, 61–72.
- Толошніак, Н. (2018). Борис Кудрик — дослідник і композитор церковної музики. *Калофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії, 9*, 317–320. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/1529>
- Толошніак, Н. (2023). Творчість Бориса Кудрика в українській музичній культурі першої половини ХХ століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях, 6*, 319–323. <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291429>
- Chybiński, A. (1912). *Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*. Breitkopf & Härtel.
- Czekanowska, A. (2003). Adolf Chybiński jako Pedagog i Historyk. *Musica humana: Збірник статей кафедри музичної україністики, 1*, 47–57.

- Syrotynska, N. (2022a). Autor's handwriting of an anonymous Ukrainian creator of the Note-Linear Irmologion of the mid-17th century (1654–1657). *Ostkirchliche Studien*, 1–22. <https://noek.info/publikationen/3236-ostkirchliche-studien-band-71-heft-2>
- Syrotynska, N. (2022b). The influence of German musical-theoretical treatises of the 16th century on the creation of Ukrainian five-line notation. *Music in der Ukraine. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Gudrun Schröder Verlag, 24, 295–305. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A82373/attachment/ATT-0/>

### References

- Antonovych, M. (1997). *Musica sacra: Collection of articles on the history of Ukrainian church music*. Yu. Yasynovskyi (Ed.). Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Antonovych, M. (2003). Memories of Adolf Chybiński and Lviv University. Yu. Yasynovskyi (Ed.-Comp.), *Musica humana: Collection of articles of the Department of Musical Ukrainian Studies*, 1, 58–66. [In Ukrainian].
- Hnatyshyn, O. (2012). Two approaches to the study of the history of Ukrainian church music as a stage in the development of national media studies. *Culture of Ukraine*, 38, 245–256. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura38/30.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura38/30.pdf). [In Ukrainian].
- Hrab, U. (2003). Adolf Chybiński is the founder of the Department of Musicology at Lviv University. *Musica humana: Collection of articles of the Department of Musical Ukrainian Studies*, 1, 25–46. [In Ukrainian].
- Hrab, U. (2009). *Musicology as a university discipline: Lviv School of Musicology of Adolf Chybiński (1939–1941)*. Ukrainian Catholic University. [In Ukrainian].
- Hrab, U. (2019). *Myroslav Antonovych: intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades*. Ukrainian Catholic University. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/2173?show=full>. [In Ukrainian].
- Kudryk, B. (1995). *An overview of the history of Ukrainian church music*. Yu. Yasynovskyi (Ed.). Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Lazarevych Ye. (2018). *M. Antonovych's Byzantine Choir in the context of European choir performance of the second half of the XX century* [Candidate's thesis, M. V. Lysenko Lviv National Music Academy]. <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/10/avtoreferat-lazarevych.pdf>. [In Ukrainian].
- Letters of Adolf Chybiński to Myroslav Antonovych (2003). Yu. Yasynovskyi (Ed.). *Musica humana: Collection of articles of the Department of Musical Ukrainian Studies*, 1, 67–110. [In Ukrainian and Polish].
- Syrotynska, N. (2010). Myroslav Antonovych as a historian of church singing. *Musica humana: Collection of articles of the Department of Musical Ukrainian Studies*, 3, 61–72. [In Ukrainian].
- Toloshniak, N. (2018). Borys Kudryk is a researcher and composer of church music. *Calophony: Scientific collection from the history of church monody and hymnography*, 9, 317–320. <https://er.ucu.edu.ua/handle/1/1529>. [In Ukrainian].
- Toloshniak, N. (2023). Borys Kudryk's work in the Ukrainian musical culture of the first half of the XX century. *Ukraine. Europe. World. History and names in culturas and artistic reflections*, 6, 319–323. <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291429>. [In Ukrainian].
- Chybiński, A. (1912). *Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens*. Breitkopf & Härtel. [In German].
- Czekanowska, A. (2003). Adolf Chybiński jako Pedagog i Historyk. *Musica humana: Zbirnyk statei kafedry muzycznej ukrainistyky*, 1, 47–57. [In Polish].
- Syrotynska, N. (2022a). Autor's handwriting of an anonymous Ukrainian creator of the Note-Linear Irmologion of the mid-XVII century (1654–1657). *Ostkirchliche Studien*, 1–22. <https://noek.info/publikationen/3236-ostkirchliche-studien-band-71-heft-2>. [In English].
- Syrotynska, N. (2022b). The influence of German musical-theoretical treatises of the XVI century on the creation of Ukrainian five-line notation. *Music in der Ukraine. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Gudrun Schröder Verlag, 24, 295–305. <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A82373/attachment/ATT-0/>. [In English].

Надійшла до редколегії 05.04.2024

#### **В. М. Чучман**

кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва,  
Львівський національний університет імені Івана Франка,  
м. Львів, Україна

#### **V. Chuchman**

Candidate of Art Criticism,  
Assistant Professor of the Department of Musicology and  
Choral Art, Ivan Franko Lviv National University, Lviv,  
Ukraine