

ДУХОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ

Богданов В. О., доктор мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування
Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Анотація. В даній статті автор розглядає духовий інструментарій Стародавньої Греції.

Ключові слова: Греція, духова музична культура, інструментарій, музиканти.

Аннотация. Богданов В. А. Духовой инструментарий Древней Греции. В данной статье автор рассматривает духовой инструментарий Древней Греции.

Ключевые слова: Греция, духовая музыкальная культура, инструментарий, музыканты.

Annotation. Bogdanov V. A. Wind instrument of Ancient Greece. In the given article an author examines the spirit tool of Ancient Greece.

Keywords: Greece, spirit musical culture, instrument, musicians.

Постановка проблеми. Музична культура Стародавньої Греції, що пройшла гігантський шлях самостійного розвитку, досягнувши вершин свого розвитку в III-II ст. до н. е., увібрала в себе кращі досягнення країн східних цивілізацій. Установлений стародавніми греками погляд на музику як на могутню силу громадського виховання з'явився найважливішим, що зберіг своє значення до наших днів. Значного розвитку тут досягло й виконавство на духових інструментах. Досягнення давньогрецької цивілізації глибоко відбилися у житті й культурі поколінь наступного часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про духову музичну культуру Стародавньої Греції, зокрема про давньогрецький авлос, у другій половині XX ст. писав Є. Носирєв.

Результати досліджень. Практична цінність дослідження визначається адресною спрямованістю до музикознавців, істориків музики і виконавців на духових інструментах.

До постановки завдання. У пропонованій статті зроблено спробу розглянути питання, пов'язані з духовим інструментарієм Стародавньої Греції. Робота виконана за планом НДР Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Виклад основного матеріалу.

Найбільш значна роль у розвитку культури стародавнього світу випала на долю Греції. В основі її художніх досягнень лежить плідний синтез корінних місцевих традицій, впливу країн Середземномор'я й ранніх східних цивілізацій.

Могутньому розквіту грецької культури передувала культура народів, що населяли Крит і найближчі острови Егейського моря, а також стародавня цивілізація Єгипту, Ассіро-Вавілонії, Палестини й інших країн, що мали безпосередні зв'язки з Грецією. Музична культура Стародавньої Греції, що пройшла гігантський шлях самостійного розвитку, досягнувши вершини свого розквіту в III-II ст. до н. е., звичайно, увібрала в себе кращі досягнення країн східних цивілізацій.

У громадському житті Стародавньої Греції музика відігравала справді величезну роль: їй приписувалися магічні й лікарські функції, вона трактувалася як засіб впливу не тільки на психічне, але й на фізіологічний стан людини. Платон вважав, що музика представляє основу державного устрою – чим краще музика, тим краще й держава. Будова всесвіту⁷ виводилася з музичних законів; космос уявлявся у вигляді певним чином налаштованого музичного інструмента, існувало навчання про гармонії сфер.

Стародавні греки були переконані в божественному походженні музики. “Отже, музика – винахід богів – є мистецтво у всіх відносинах поважне”, – відзначав Плутарх. Він же приписує Аполлону винахід двох головних музичних інструментів Греції: духового – авлоса й струнного – кіфари, а також мистецтва гри на них – авлетики й кіфаристики. Обидва ці інструмента (настроювання їх було пентатонним) склали основу інструментальної музичної практики античності [8, с. 22].

У 776 р. до н. е. в Стародавній Греції, в Олімпії, почали влаштовуватися загальногрецькі свята й спортивні змагання на честь бога Зевса, що проходили раз на чотири роки протягом п’яти днів. Тут були спортивні поєдинки, змагання музикантів і поетів. Спочатку змагання проходили із гри на лірі й авлосі, а потім до них приєдналися й виконавці на трубі.

З 95-ої Олімпіади умови змагань у грі на трубі почали помітно ускладнюватися, оскільки з’явилися нові її різновиди. За своїм пристроєм нові труби нагадували натуральні валторни. Гра на них була дуже важкою й до виконавців на них ставилися з великою повагою. Згодом різновидів труби з’являється стільки, що разом з іншими трубами вони склали ніби-то невеликий мідний ансамбль. Одним із найвідоміших виконавців на цій трубі був Кратей, що став переможцем на 95-й Олімпіаді (396 р. до н. е.). Переможцем у грі на трубі на 96-й Олімпіаді був Тимей (392 р. до н. е.). На 120-й Олімпіаді й двох наступних перемога була присуджена трубачеві Архіаю (296, 292 і 288 рр. до н. е.). Найбільшим з переможців у грі на трубі був знаменитий Геродор. Останній був переможцем на десяти Олімпіадах, тобто протягом сорока років.

Всі види змагань на Олімпійських іграх супроводжувалися грою на музичних інструментах. Так, кінні змагання супроводжувалися войовничими звуками труби. Боротьба проходила під звуки авлосів тощо.

У Стародавній Греції 386 р. до н. е. були засновані також свята й змагання на честь бога Аполлона – захисника співаків і музикантів. Проходили вони раз у вісім років, а з VI ст. до н. е. – раз у чотири роки в Дельфах. Дельфійські ігри за своїм значенням були другими після Олімпійських ігор, а змагання проводилися в основному між поетами, співаками й музикантами. Неодмінними учасниками змагань минулого були і виконавці на духових інструментах. Так, Сакад з Аргоса став переможцем на трьох Дельфійських іграх. Не менш знаменитим був авлосист Ехембратос із Аркадії. Але найвидатнішим авлосистом був Піфокрит із Сікіана. Шість разів він ставав переможцем на цих іграх.

Починаючи з VII ст. до н. е., з'являлися й жінки авлосистки, а деякі з них були видатними віртуозками на цьому інструменті. Так, Мімнеріос в одній зі своїх елегій оспівав виконавицю на авлосі Нанно (друга половина VII ст. до н. е.).

Були в Стародавній Греції жінки виконавцями й на інших духових інструментах, зокрема на трубі. Про це Клавдій Еліан пише так: “З розповідей, дочка Мегакла Аглаїда грала на трубі, і це було її ремеслом...” [11, с. 12]. Згадана трубачка Аглаїда жила в епоху Олександра Македонського.

З розвитком віртуозного виконавства на різних інструментах зростала й винагорода музикантів. Багатьох видатних гра на інструментах зробила дуже багатими людьми. Авлосист Нікомах мав великий статок з дорогоцінних каменів.

Які ж інструменти складали основу духової інструментальної музичної практики у Стародавній Греції?

Авлос – інструмент, що нагадує сучасний гобой, належав до найважливіших музичних інструментів античності. “Довгий час, – пише Є. Носирєв, – авлос зачислявся до типу флейт. Неточність визначення природи інструмента пояснювалася недостатніми даними, одержаними в результаті дуже незначної кількості зразків, що дійшли до нас у напівзруйнованому стані, а також те, що на численних древніх зображеннях неможливо виявити тростину, як важливу деталь, що визначала гобой. Завдяки останнім дослідженням, стали відомими деякі дані про природу авлоса. Це був інструмент, частіше з двома нарізно існуючими стволами, виготовлений з букового або лаврового дерева, слонової кістки, тростини часто з металевими оправами і тростини так званою *lingua* (язичок). Початково авлос мав чотири отвори. Найбільший з них, що був на верхньому кінці корпусу, сприяв розкладанню звукових хвиль і видобуванню верхніх звуків*. Грекам було відоме також вживання у гри напіввідкритого першого отвору. Це відкриття приписується Промосу (430 р. до н. е.). До чотирьох отворів на кожному із стволів подвійного авлоса можна було б додати і п'ятий, коли б виконавцеві не потрібен був великий палець правниці для підтримування інструмента під час гри. Цілком можливо, що з цією метою застосовувалась пов'язка на шиї. Авлетистку з такою пов'язкою бачимо на картині Г. Шнейдера “Урок танцю у храмі Діоніса” [9, С. 7-8].

Один з конструкторів стародревнього авлоса Діодор створив ряд бокових отворів, котрі у сучасних гобойів механічно відкриваються і закриваються під час гри завдяки клапанам. Природно, таке розташування отворів у авлоса було немислиме без клапанів, котрі, очевидно, були влаштовані так, як на флейтах, знайдених на розкопках Помпеї. Біля кожного отвору флейти закріплювалось кільце, що крутилося, і закривало його в одному положенні – відкривало в іншому. Проте, ці положення міняти під час гри було неможливо, це робилося до початку її: наприклад – “фа” відкрити, “фа-дієз” – закрити і т.

* Під поняттям видобування верхніх звуків мається на увазі передування певного звука на октаву вгору, що на наших сучасних гобоях можливе завдяки застосуванню так званого октавного клапану.

д. Завдяки різним удосконаленням на такому авлосі можна було відтворити діатонічну гаму, що приблизно відповідає діапазону сучасного гобоя. Тростина не затискувалася губами виконавця, а коливалася вільно у порожнині рота (як у сучасній кавказькій чи азійській зурні) і тому звук на ньому був жорстким і однакової сили. Авлос мав довжину від 275 до 575 мм. Пізніше кількість отворів на цьому інструменті сягала 15. Мистецтво гри на авлосі називалося “авлетикою”, а спів під його акомпанемент – “авлодією”. Виготовлялися авлоси різних строїв. При сольній грі музикант, як правило, використовував два інструменти – на одному звучала мелодія, на другому – тон, який супроводжував її – витриманий звук. Таке музикування називалося грою на “подвійному авлосі”. “Починаючи з останнього сторіччя до н. е., – пише К. Закс, – коли авлос отримав ряд вдосконалень у вигляді подібних до клапанів кілець, що оберталися, й інших пристроїв, певно, став іншим, більш досконалим, і спосіб гри на ньому” [6, с. 154].

Розмальовані античні вазы, що дійшли до нашого часу, часто зображують виконавця на подвійному авлосі із пов’язкою або напівмаскою на обличчі. Такий пристрій дозволяв краще поєднувати між собою обидва інструменти, а також сприяв більш зручному відтворенню звуків.

У роботах найвизначніших давньогрецьких музичних теоретиків часто з’являється “навчання про інструменти” під терміном “органіка”. Так, наприклад, граматики і софісти Афіней (кінець II – початок III ст. н. е.) у своїй знаменитій книзі “Бенкетуючі софісти” згадує кілька творів давньогрецького музичного теоретика Арістоксена (354 – близько 300 до н. е.) з інструментознавства й про інструменталістів-виконавців: “Про авлетів”, “Про авлоси й інструменти”, “Про просвердлювання авлосів”, а також книгу Антифана “Авлет” і трактат “Про авлетів”, створений якимось Пюррандром. “Це, – пише Є. Герцман, – лише уривчасті й скупі звістки про деяких із численних творів з органіки, що, будучи найважливішим розділом науки про музику, систематично залучала до себе увагу вчених. Але, на жаль, жодна із цих робіт не збереглася” [2, с. 58].

Гра на авлосі вважалася необхідним елементом художньої освіти. Особи шляхетного народження повинні були хоча б грати на ньому, якщо вже не бути віртуозами. Поширеність мистецтва гри на авлосі підтверджує і той факт, що існували цілком самостійні школи, кожна з яких уособлювала певний метод гри на ньому. Так, наприклад, у роки царювання Філіппа II Македонського (батька Олександра Македонського. – Примітка В.Б.) були дві школи фіванців Антигеніда й Доріана, які користувалися величезною популярністю (IV ст. до н. е.). Перша, дотримувалася консервативних традицій, друга відіграла реформаторську роль у питаннях гри на авлосі.

У Стародавній Греції основними ладами вважалися дорійський, фригійський і лідійський, а основною мелодичною ланкою в ладовій системі був тетрахорд. Лади, відповідно до грецької теорії, виникали з їхнього поєднання.

Якими ж ладами користувалися виконавці на духових інструментах?

Про це ми довідаємося з висловлень античних авторів, зібраних О. Лосєвим. Так, Анонім писав, що фригійська гама є первинною в духових інструментах, а авлосисти користуються сімома ладами: гіпереолійським, гіперіонійським, гіполідійським, лідійським, фригійським, іонійським і гіпофригійським. Лукіан наводить діалог авлосиста Гармоніда зі своїм колишнім учителем Тимофієм. Перший запитує свого вчителя, як дотримуватись особливості кожного ладу – натхненність фригійського, буйність лідійського, важливість дорійського й тонкість іонійського? Апулей пише про авлосиста Антигеніда так: “Солодким був кожний звук у грі цього музиканта, всі лади були знайомі йому, і він міг відтворити для тебе, за твоїм вибором, і простоту еолійського ладу, і багатство іонійського, і смуток лідійського, і піднесеність фригійського, і войовничість дорійського” [1, с. 228-229].

У своєму словнику Ю. Полідевк наводить інформацію про деякі з численних творів для авлоса і їх авторів. Так у VII ст. до н. е. творив авлосист і композитор Гіеракс з Аргосу. Йому приписують створення “ендроме” (від грецьк. *endromein* – пробігати) – п’єси для сольного авлоса, котрі виконували на Олімпійських іграх під час змагань п’ятиборців. У VII ст. до н. е. жив і творив авлосист і композитор Клонас із Тегеї, який вважався творцем авлетичних номів. У VII – VI ст. до н. е. був добре відомим авлосистом і композитором Сакад із Аргосу, який у 586 р. до н. е., коли авлетика вперше була залучена до програми піфійських ігор, отримав перший приз за виконання свого піфійського ному. Це стало першим відомим зразком програмної музики, художнє завдання якого полягало в тому, щоб відобразити двобій Аполлона з чудовиськом Піфоном [8, с. 27-28].

“Піфійський ном”, – пише С. Левін, – розділяється на п’ять обов’язкових “картин-епізодів” (що виконують як окремі частини) з наступним змістом: випробування місця бою, виклик на бій, відтворення самого бою, перемога Аполлона над піфоном і переможний танець Аполлона. Границі частин визначалися зміною ритму. У музиці звучали трубні сигнали, імітувалися лайливі слова, зубовний скрегіт і т. д.” [180, с. 28].

Після перемоги авлосиста Сакада на дельфійських іграх дістає розповсюдження самостійна гра на авлосі – авлетика, поряд з існуючою авлодією.

Найвидатніших авлосистів увінчують лавровими вінками, а по смерті будують їм пам’ятники. Як видатних виконавців історія називає Діодора (він же й композитор), Кратона, Антигенідаса, Прономоса, Тимофеоса і Канія.

Другим духовим інструментом, що побутував у Стародавній Греції був сиринок*. Згідно зі старогрецьким міфом, бог лісів, чередників і охоронець черед Пан покохав чарівну німфу Сириngu. Гордою була німфа і відкидала будь-чиє кохання. Одного разу Пан побачив Сириngu і хотів підійти до неї, але,

* Сиринок — лат. слово *serinx* — означає тростник.

кинувши погляд на Пана, вона, злякана, кинулася тікати. Пан намагався наздогнати її. Та шлях німфі перегородила річка. Тоді простягла вона руки й стала благати бога річки врятувати її. Бог річки дослухався до прохання Сиринги й перетворив її на очеретинку. Пан, що підбіг, хотів уже обійняти її, та обійняв лише гнучку, що і тихо шелестіла, очеретинку. Зрізав Пан кілька очеретинок і зробив з них милозвучну свиріль, закріпивши нерівні очеретинки воском. На спомин про німфу назвав він свиріль сирингою [7, с. 86].

Отже сиринкс, або його ще називають флейта Пана, – це багатоствольна флейта. Звичайно, цей інструмент мав сім трубок (рідше п'ять або дев'ять). Наявність семи стволів у флейти Пана відповідала семи звукам різних грецьких ладів (дорійського, іонійського, лідійського, фригійського тощо).

Існували сиринкси й з дев'ятьма трубками. Давньогрецький поет Феокрит (кінець IV – перша половина III ст. до н. е.) був засновником поетичного жанру ідилії, де предметом милування стає простота й природність скромного побуту. Так, у восьмій ідилії “Пастухи-співаки Дафніс і Меналк” устами Дафніса наголошують:

*“И у меня есть свирель, что поет девятью голосами;
Воском она белоснежным покрыта от верха до низа.
Срезал недавно ее; взгляды, еще палец не зажил
Тот, что тогда я поранил себе, тростники расщепляя”* [10, с. 52].

Цілком імовірно, що дев'ятитрубна свиріль цінувалась вище за звичайну семиствольну, оскільки її зображення ми зустрічаємо на сіракузьких (Сицилія) і аркадських (Греція) монетах.

Використовували цей інструмент різноманітно: при обрядах, урочистостях, музичних змаганнях, виставах, гімнастичних вправах.

До мідних духових інструментів того часу в Стародавній Греції можна віднести трубу. Коли саме греки стали застосовувати трубу, нам невідомо. Можна тільки гадати, що Гомерові був відомий цей інструмент, хоча він не згадував про нього у своїх описах героїчних битв, за винятком лише порівнянь. Разом з тим відомо, що за багато віків до того труби були в ужитку в єгиптян – більш цивілізовану націю, що перевищувала весь стародавній світ. С. Левін пише, що за тими даними, які збереглися (археологічні, графічні, літературні), труба мала металевий (бронзовий) конічний ствол, невеличкий розтруб і мундштук з рогу або кістки. Звучання її, за свідченням Плутарха, нагадувало крик осла [8, с. 9].

Г. Ріман вказує ще на сальпінкс – пряму металеву трубу єгипетського походження. Ю. Полідевк відзначав, що “споріднений авлосам сальпінкс – це тіренський винахід. Його форма може бути прямою й зігнутою. Для його виготовлення використовували мідь або залізо, а мундштук виробляли з кісток. Називали звучання сальпінкса звуком, відголосом, який гуде, шумить, гримить; він потужний, сильний, суворий, величний, шалений, страшний, густий, жорсткий, міцний, неприборканий, войовничий” [3, с. 15].

Цим інструментом користувалися греки як сигнальним засобом під час бойових дій і Олімпійських ігор, де, як пише Г. Ріман, відбувалися музичні змагання – випробовування сили звуку.

Музиканти, і зокрема авлосисти, були обов'язковими учасниками похоронних церемоній. Їхня гра використалася в житлі померлого й при перенесенні тіла на цвинтар. П. Гіро пише, що вони “повинні були акомпанувати монотонним голосінням родичів жалібними звуками своїх інструментів..., а коли процесія рухалася по вузьких вулицях міста; жінки плакали, зітхали, били себе в груди, чоловіки виражали свій сум більш стримано; авлосисти старались всіма силами; завдяки всьому цьому піднімався такий шум по шляху ходу, що мешканці прилягаючих кварталів просипалися” [4, с. 71]. (Винос тіла відбувався вдосвіта, коли було або зовсім темно, або тільки починало світати, з таким розрахунком, щоб поховання було закінчено до сходу сонця. – Примітка В. Б.).

Висновки. Підсумовуючи сказане, можна констатувати: у Стародавній Греції у музичній практиці духовий інструментарій широко уживався. “Дійсно, – пише Р. Грубер, – інструменти супроводжували будь-яку подію громадського чи особистого плану: весілля, похорон – але й збір винограду, вознесіння молитов, здійснення культових заходів, але й повернення додому переможця змагань; ритмічні рухи веслярів і гімнастів – і підтримка воїнського духу в битві – все це приводи для музики за неодмінної участі інструментів” [5, с. 320].

Література:

1. Античная музыкальная эстетика /вступ. очерк и собр. текстов проф. А. Ф. Лосева; предисл. и общ. ред. В. П. Шестакова. – М.: Госмузиздат, 1960. – 303 с.
2. Герцман Е. Византийское музыкознание. – Л.: Музыка, 1988. – 254 с.
3. Герцман Е. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры: сб. науч. тр. – Л., 1988. – С. 7-30.
4. Гиро П. Частная и общественная жизнь греков. – СПб.: Изд. Т-ва Поповой, 1913. – Вып. 2.– 83 с.
5. Грубер Р. История музыкальной культуры. – М.; Л., 1941. – Т. 1, ч. 1: С древнейших времен до конца XVI века. – 593 с.
6. Закс К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков. // Музыкальная культура Древнего мира: [сб. ст.] /под ред. и со вступ. ст. Р. И. Грубера. – Л., 1937. – С. 133-191.
7. Кун Н. Легенды и мифы Древней Греции: пособие для учителей. – 5-е изд. – М.: Просвещение, 1975. – 463 с.
8. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. – 262 с.
9. Носирев С. Гобой. – К.: Муз. Україна, 1974. – 107 с.
10. Феокрит. Идиллия VIII. Пастухи-певцы Дафнис и Меналк // Александрийская поэзия. – М., 1972. Элиан К. Пестрые рассказы / Пер. с др.-греч., ст., примеч. и указ. С. В. Поляковой; АН СССР. – М.; Л.: Наука, 1964. – 185 с.
11. Элиан К. Пестрые рассказы / Пер. с др.-греч., ст., примеч. и указ. С. В. Поляковой; АН СССР. – М.; Л.: Наука, 1964. – 185 с.