

Богдан КІНДРАТЮК

«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ»

МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО

ЯК ОРГАНОЛОГІЧНЕ ДЖЕРЕЛО



Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника
Центр дослідження дзвонарства
Серія *Дзвонарська культура України*
Випуск 4: Дослідження

До 150-річчя народження Михайла Грушевського

Богдан КІНДРАТЮК

«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ»

**МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО
ЯК ОРГАНОЛОГІЧНЕ ДЖЕРЕЛО**

Івано-Франківськ
ВДНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
2016

УДК 82.0(477); 785; 2–535.5
ББК 83.3 (4 Укр)
К41

Видання підготовлене в Центрі дослідження дзвонарства ВДНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Друкується за ухвалою вченої ради Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (*протокол № 8 від 25 травня 2016 р.*)

Рецензенти:

Михайло ХАЙ, доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології імені Максима Рильського НАН України;

Віолетта ДУТЧАК, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв ВДНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Ярослава МЕЛЬНИК, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри класичних, візантійських і середньовічних студій Українського Католицького університету (м. Львів).

Науковий редактор Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ

Кіндратюк Б. Д.

- К41 «Історія української літератури» Михайла Грушевського як органологічне джерело / Богдан Кіндратюк; [наук. ред. Ю. Ясіновський] : монографія. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2016. – 192 с. – (Серія «Дзвонарська культура України». Дослідження, вип. 4 / Центр дослідження дзвонарства ВДНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»).

Пропонована читачеві праця є першою спробою розглянути багатотомну *Історію української літератури* М. Грушевського як важливе органологічне джерело. Дібраний великий фактичний матеріал із фольклору, писемної словесності, епосу, народної християнської поезії, легенд, полемічних праць інтерпретовано і вводиться в музикознавчий обіг. Систематизовані відомості вирізняють у мальовничій тканині життя народу давнє побутування музичних інструментів, їхні функції та виконавське мистецтво тощо.

УДК 82.0(477); 785; 2–535.5
ББК 83.3 (4 Укр)

Kindratyuk B. D.

- К41 «The History of Ukrainian Literature» by Mykhaylo Hrushevskiy as an Organological Source [scientific editor Yuriy Yasinovskiy]. – Ivano-Frankivsk : Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Press, 2016. – 192 p. – (The History of Ukrainian Music. Researches, Issue 4 / The Centre for Bell-Ringing Research at the Higher State Educational Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»)

The work offered to the reader is the first attempt to examine the multi-volume «History of Ukrainian Literature» by Mykhaylo Hrushevskiy as an important organological source. A wealth of selected factual material from folklore, written literature, epos, Christian folk poetry, legends, polemic works is interpreted and introduced into the musicological circulation. The systematized data distinguish the ancient existence of musical instruments, their functions and performing art, etc. from a picturesque picture of the people's life.

ISBN 978-966-640-422-3

© Кіндратюк Б. Д., 2016
© Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	7–13
Розділ 1. ФОЛЬКЛОРНЕ ПОБУТУВАННЯ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ	14–82
1.1. Органологічний матеріал в усній народній творчості.....	14–42
1.2. Музичний інструментарій у фольклорі пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст.	43–82
Розділ 2. ІНСТРУМЕНТОЗНАВЧІ ВІДОМОСТІ В ПИСЬМЕНСТВІ УКРАЇНСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ	83–105
2.1. Згадки про музичні інструменти в літературі Київської Русі.....	83–93
2.2. Образи музичних інструментів в оригінальному письменстві XII–XIII ст.	94–105
Розділ 3. МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У ЛІТЕРАТУРІ XV–XVI СТОЛІТЬ	106–123
Розділ 4. ОРГАНОЛОГІЧНІ МАТЕРІЯЛИ В КРАСНОМУ ПИСЬМЕНСТВІ ПЕРШОГО ВІДРОДЖЕННЯ 1580–1610 РОКІВ	124–152
ПІСЛЯМОВА	153–154
ЕPILOGUE	155–156
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	157–168
ПОКАЖЧИК ІМЕН	170–176
ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК	177–189
СПИСОК СКОРОЧЕНЬ	190

CONTENTS

INTRODUCTION	7–13
Chapter 1. FOLKLORIC EXISTENCE OF MUSICAL INSTRUMENTS	14–82
.....	
1.1. Organological material in oral folk art.....	14–42
1. 2. The musical tool kit in the folklore of late princely and transitional ages of the 13th–17th centuries.....	43–82
Chapter 2. THE DATA ON INSTRUMENTOLOGY IN THE WRITTEN LITERATURE OF THE UKRAINIAN MIDDLE AGES	83–105
1.1. Musical instruments in the literature of Kyiv Rus’.....	83–93
2. 2. Images of musical instruments in the original writings of the 12th–13th centuries.....	94–105
Chapter 3. THE MUSICAL TOOL KIT IN THE LITERATURE OF THE 15th–16th CENTURIES	106–123
Chapter 4. ORGANOLOGICAL MATERIALS IN THE FICTION OF THE FIRST RENAISSANCE OF 1580–1610	124–152
EPILOGUE	153–154
EPILOGUE	155–156
REFERENCES	157–168
INDEX OF NAMES	170–176
SUBJECT INDEX OF INSTRUMENTS AND PLAYING TECHNIQUE	177–189

ВСТУП

У барвистій тканині духовного життя народу, відображеного М. Грушевським [1866–1934] в *Історії української літератури*, є цінні відомості про музичні інструменти¹. Однак ця багатотомна праця видатного історика поки що, майже не використовувалася в музикознавстві². Її значення полягає у великому фактичному матеріалі, дібраному з найдавнішого фольклору, писемної словесності, епосу, народної християнської поезії та легенд, полемічних праць тощо. Не випадково дослідники творчості М. Грушевського його *Історію української літератури* характеризують як величну пам'ятку нашої культури, талановиті, надзвичайно багаті думками наукові студії, де чимало розглянутих ним «проблем української медієвістики лишаються остаточно невіршеними»³. Водночас корисним для насліду-

¹ Автор висловлює щирю вдячність львівському проф. Юрію Ясіновському за привернення уваги до цього важливого джерела для історії української музики й редакторську підтримку при оформленні результатів наукового пошуку.

² П. Круль. *Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування*. Івано-Франківськ 2006; С. Сукач. *Украинская колокольная историография (очерки колоколотейного искусства)*. Суми 2009; М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)* / НАН України, ІМФЕ імені Максима Рильського, НМА імені Петра Чайковського. Вид. друге, випр. і доп. Київ–Дрогобич 2011; Б. Кіндратюк. *Дзвонарська культура України* / наук. ред. Юрій Ясіновський [=Історія української музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України]. Івано-Франківськ 2012; І. Мацієвський. *Музичні інструменти гуцулів* / Сектор інструментознавства Російського інституту історії мистецтв. Вінниця 2012; І. Зінків. *Бандура як історичний феномен* / ІМФЕ імені Максима Рильського. Київ 2013; М. Хай. *Микола Будник і кобзарство* / НАН України, ІМФЕ імені Максима Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський лірницький цехи. Львів 2015 та ін. Відомості з праці М. Грушевського могли б зацікавити, приміром, білоруських, литовських, польських музикознавців. Його дослідження, як важливе джерело, пригодилося б у кампанологічних студіях Білорусі (див., приміром: Е. Шатько. *Колокола и колокольные звоны православных храмов западных регионов Белоруси: история и современность*. Белосток 2014).

Поясненням відсутності звернень до *Історії української літератури* М. Грушевського є, на наш погляд, недавні табу на використання його творів, пізня публікація всіх її частин, осторога окремих дослідників до результатів наукового доробку вченого тощо.

³ Л. Дунаєвська. Примітки // М. Грушевський. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 1 / упоряд. Василь Яременко; авт. передм. Петро Ко-

вання є глибина аналізу відомим українознавцем явищ літературного процесу, методологічні новації в тлумаченні його результатів. Такі підходи допоможуть в опрацюванні *Історії української літератури* стосовно вивчення складових музичного інструментарію, виконавського мистецтва тощо. Мовиться не просто про збір матеріялів, а їхню подальшу інтерпретацію, наукову класифікацію та введення в музикознавчий обіг. Тобто мету пошуку бачимо в ширшому аспекті музичного джерелознавства, поданні зібраного матеріялу в комплексі, показі того, що та як М. Грушевський призбирував, ретельного врахування характеру поданих ним анотацій чи опису тощо. І лише тоді його літературознавче надбання постане вагомим джерелом із загальної історії музики, зокрема органології⁴, допоможе привернути увагу не тільки до імен, музичних цехів, функцій музики, висвітлення її соціального аспекту, а й до археографічної площини праці знаного історика – точності й достовірності фактів, необхідності послуговування його археографічними методами як запоруки залучення цілком невідомих джерел органології. Напевно, що нам усім треба цьому вчитися, адже історія української музики ще не пройшла, на думку Ю. Ясіновського, цього важливого етапу доби позитивізму.

Серед характеристик *Історії української літератури* помічено й таку особливість, як певну перенасиченість другорядним фактичним матеріялом. Її пояснюють світоглядом історика-позитивіста⁵. Для таких науковців відтворення правдивої картини потребує нагромадження якнайбільше

ноненко; приміт. Лідія Дунаєвська [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1993, с. 369. Тут і далі наш доцільніший, як вважаємо, варіант опису використаних літературних джерел. Він орієнтований на провідні університети Заходу й Гарвардський зокрема. Зменшення кількості зайвих крапок, тире сприяє не тільки покращенню сприйняття написаного, а й економить простір покликів.

⁴ Наука, що вивчає музичні інструменти, їхню конструкцію, акустичні властивості, звуковидобування і частково практику інструментального виконавства, їхнє виготовлення і реставрацію, використання в побуті, ритуалах, відображення в прозі й поезії, візуальних мистецтвах, музиці, називається інструментознавством (англ. organology, фр. organologie), або органологією (Ю. Семёнов. Инструментоведение // *Музыка. Большой энциклопедический словарь* [гл. ред. Георгий Келдыш]. 2-е (репринт.) изд. [=Большие энциклопедические словари]. Москва 1998, с. 210). Етноінструментознавство, чи етноорганологія досліджує традиційний народний музичний інструментарій (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців*, с. 20).

⁵ С. Росовецький. «Історія української літератури» М. С. Грушевського як пам'ятка гуманітарної науки і чинник її сучасного розвитку // *там само*, т. 6, кн. 2 / упоряд., приміт., післямова Станіслав Росовецький [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1996, с. 274

статистичних відомостей⁶. Тому з-поміж них відшуковуються особливо цікаві музикознавчі матеріали.

Найголовнішим науковим здобутком М. Грушевського, на думку дослідників, є його концепція «історії України-Руси як цілісного процесу розвитку української нації від появи етносу русив на території України до стану й проблем буття української нації в ХХ ст.»⁷. Він закликав бачити специфічне, окремішне місце українців серед слов'ян, приділяв увагу не тільки соціально-економічним і політичним проблемам, а й питанням культурним, мистецько-психологічним⁸. Тому, певно, у розділі *Старші верстви української усної традиції*, при розгляді відгомону творчості родоплемінних часів і проблеми її форми, він закликав до співпраці істориків літератури, фольклористів, етнологів, соціологів і музикознавців (*музиків*), «котрих участь надзвичайно важна при тіснім зв'язку тексту, ритму і мелодії в старій пісенності»⁹. Звісно, що «тільки дуже енергійною і многосторонньою дослідницькою роботою вона може бути осягнена»¹⁰. Тоді «великий словесний скарб нашого народу ... перестане бути тою шанованою, але мало використовуваною позицією в нашій національній інвентарі, якою бачимо його тепер, а стане проречистою книгою буття нашого народу»¹¹. Такі заклики до консолідації зусиль науковців різних галузей знань, зокрема органологів, треба віднести до вивчення не тільки всієї *Історія української літератури*, а й творів, згаданих тут.

Глибшій інтерпретації органологічних відомостей, зокрема функцій музичних інструментів, допоможуть твори, у яких постає відповідь на слушно сформульовані М. Грушевським запитання: «Чим жили, що думали, яким богам молились сі покоління XIV–XVI вв., коли затихли княжі співці, крилошане-вітії, книжники і філософи, що кидали окрухи від свого багатого столу між маси ”простих”? Що оповідали, що співали сі ”прості” покоління?»¹². Далі підкреслюється актуальність сформульованих проблем, що, на наш погляд, важливі для всього часу, охопленого в літературознавчій праці дослідника: «Се питання стає пекучим, як тільки хочемо відтворити неперервну тканину духовного життя нашого народу, і розв'я-

⁶ П. Кононенко. «Історія української літератури» Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства // *там само*, т. 1, с. 11.

⁷ Там само.

⁸ Там само, с. 13.

⁹ Там само, с. 117.

¹⁰ Там само, с. 368.

¹¹ Там само.

¹² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII / упоряд. Олена Таланчук; приміт. Станіслав Росовецький [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1994, с. 7.

зання його неминуче потрібне хоча б для того, щоб вияснити собі умови повстання й розвою тої нової верстви словесної поетичної творчості XVII–XVIII вв., що становила довгий час – та й нині ще становить – головну окрасу української творчості, так би сказати – культурне свідоцтво української нації»¹³. Водночас у річищі сучасних проблем органології ця думка є своєрідним закликком до нинішніх дослідників. Його суть, на наш погляд, полягає в тому, що для повнішого відтворення безперервного полотна духовного життя українців треба знати, якими музичними інструментами вони користувалися, для чого застосовували, які були імена музичних діячів і музичні цехи як важливі ознаки професіоналізму, які функції виконувала музика в ту чи іншу епоху й у якому контексті все це згадувалося в літературній творчості.

Значимість інструментознавчих відомостей із літературознавчої праці М. Грушевського для світового культурного простору підтверджують унікальні автоспостереження дослідника над ментальністю українського медієвіста¹⁴. Такі думки, як зауважив С. Росовецький, не тільки цікаві, а й набувають нової актуальності стосовно необхідності залучення естетично засвоєних пам'яток «давньоруської культури до виховання національної свідомості, для побудови нової української культури, що була б гідною народу України та тих цінностей, що їх він встиг уже створити для скарбниць світової цивілізації в перших півтисячоліттях свого існування»¹⁵. Міркуємо, що такою позицією М. Грушевський насправді накреслив рух методологічного аналізу в бік синтезу різних наукових підходів. Це поєднання, з одного боку, полягає у вивченні багатого фактографічного матеріалу з погляду позитивіста, а з другого – реалізується в ідеї врахування впливу ментальності медієвіста на процес інтерпретації виділених інструментознавчих відомостей. Тим самим утверджується перспектива герменевтичних¹⁶ описових студій у міждисциплінарному порівнянні в цій ца-

¹³ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 7.

¹⁴ С. Росовецький. Примітки // *там само*, т. 3 / упоряд. Василь Яременко; приміт. Станіслав Росовецький [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1993, с. 277.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Герменевтикою вважають учення про «інтерпретацію знаків і розуміння смислів у вигляді теорії мистецтва розуміння, певних правил (методів, технік) інтерпретації, мистецтва їх застосування, а також самого процесу тлумачення. <...> Існують різні способи чи жанри інтерпретації: читання, міркування (бесіда, діалог), художній переклад, есеїстика» (С. Квіт. *Герменевтика*: навч. посіб. Київ 2005, с. 27). Герменевтичні питання набувають усе більшої важливості, «зокрема у вигляді вирішення таких присутніх проблем, як масово-комунікативне значення потреби в розумінні/порозумінні, зміцнення національної інтерпретаційної традиції, стійкість до культурного конформізму в умовах глобалізації» (*там само*, с. 3).

рині на основі широкого фактографічного матеріалу. Саме такий підхід спробуємо реалізувати в нашій праці.

Дослідник закликав пильно використовувати в студіях вказівки «світової етнографії, а не самої тільки слов'янської або індоєвропейської. Вони повинні наблизити нас до розв'язання головної проблеми: оцінки української оригінальності в трактуванні інтернаціонального матеріалу і докладнішого означення в нинішнім повістевім репертуарі хронологічних верств, старших і молодших, які в нім залишились або принаймні полишили свої сліди: образи культурного життя і творчості своїх часів»¹⁷.

Підсилює важливість для українства вміщених у цьому культурологічному багатотомнику М. Грушевського насиченість викладу результатів наукового пошуку загальною музичною термінологією, уміле послуговування її поняттями. Це корисне не тільки для кращого сприйняття читачем викладених думок, а й стане в нагоді при розробленні категоріального апарату сучасної органології¹⁸. Приміром, у розгляді відгомону дружинного епосу він зауважує, що «спустів київський форум, де колись гуділи віча під камертон сих "кращих" людей» [князів, київського боярства, духовенства]¹⁹. Значна частина текстів *Історії української літератури* подана в перекладі М. Грушевського. Тому, зважаючи на широту його інтересів, ерудицію, обізнаність із давньою історією, літературою, корисною для органологів буде використана ним термінологія в назвах музичних інструментів, образах їхніх звучань тощо. Адже слово справедливо вважають синтезом історичного досвіду народу, його творчого генія; як наймогутніший дух, воно виражає характер, долю народу²⁰. Розглядаючи початки й розвій словесного мистецтва, його зв'язки з іншими видами людської діяльності, формування мови з творенням поетичних образів, літературо-

¹⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 368.

¹⁸ Про нагальну потребу укладання сучасного словника з українського інструментознавства свідчить ряд рецензій, див., приміром, Л. Анікієнко. Вторована чи вторинна дорога української музичної термінології? // *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно.* (2006/4), с. 84–102; Ю. Ясіновський. Наталія Пуряєва. Словник церковно-обрядової термінології / передм. авт., відп. ред. Василь Німчук, богослов. ред. Тарас Шманько. Львів 2001 [Рецензія] // *Καλοφωνία*. наук. зб. з іст. церков. монод. та гимнограф. Львів (2003/2), с. 313–319 та ін. Основою для укладання словника з етноінструментознавства може бути монографії М. Хая *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)*. Тут описано, класифіковано й структурно-типологізовано їхні узвичаєні музичні інструменти, способи тримання та гри, подано музичні приклади, світлини тощо.

¹⁹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 12.

²⁰ П. Кононенко. «Історія української літератури» Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства, т. 1, с. 21.

знавець писав: «Кожна, можна сказати, фраза і кожне слово являються поетичним образом, викликаним емоцією й уявою творця, який передає його слухачеві так, як поет передає поетичний образ, артистичний твір»²¹. Водночас він відзначав відбір найбільш влучних слів, образів, наголошував на зв'язку слова й музики: «Розвій поетичних форм стояв в тіснім зв'язку з розвоєм іншого мистецтва – власне того, яке так само, як і мистецтво словесне, ґрунтується на ритмовім руху: на ритмі в часу, а не в просторіві. Се, крім поезії в широкім значенні, тоніка взагалі: музика, спів – і танець»²².

У викладі вибраного органологічного матеріялу також виходимо з того, що «для М. Грушевського історія української літератури – не так суґма творів чи явищ, художніх епох, як художня система, що має не тільки етапи розвитку, зовнішні (часом – наносні, не зовсім характерні риси), а – головним чином – власну самодостатню генетичну основу й структуру»²³.

Своїми студіями вступаємо у своєрідний діалог із сучасними музикознавчими працями – адже чимало з того, що описано нами, уже потрапило до них. Але вишукування описаного бачиться нелегкою справою й потребує власне музикознавчих досліджень. Вони стануть наступним етапом, і то для когось із музикологів, ми ж подаємо сам матеріял, погрупований відповідно до рубрик літературознавчої праці М. Грушевського. У першому розділі знайомимо з фольклорним побутування музичних інструментів, де зібрано органологічний матеріял з усної народної творчості, висвітлено музичний інструментарій у фольклорі пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст.²⁴ Тут же привертаємо увагу до барвистого звукового простору русинів-українців, показуємо, як він формувався.

²¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 59. Своєрідний дух різних епох і регіонів України передають не тільки слова в цитованих М. Грушевським фрагментах творів, а й характерна мова його викладу. Щоправда, її окремі місця, на жаль, часом сприймаються із пересторогою деякими нашими сучасниками, вихованими на зросійщених радянських словникових термінах. Звичайно, що вони не враховували етнічне й мовне різноманіття України.

²² Там само, с. 60–61.

²³ П. Кононенко. «Історія української літератури» Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства, с. 24.

²⁴ Опис музичних інструментів подаємо за систематикою Еріх Марії Горнбостеля [1877–1935] – Курта Закса [1881–1959] (Э. М. фон Хорнбостель и К. Закс. Систематика музыкальных инструментов; пер. И. Аллендер // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*: сб. ст. и матер.: у 2 частях, ч. I. Москва 1987, с. 229–261; Б. Водяний. *Класифікація музичних інструментів Е. Хорнбостеля і К. Закса в процесі вивчення курсу «Інструментознавство»*: метод. реком. Тернопіль 2004).

Адже літературознавча праця М. Грушевського, де дивовижним чином зібрано й систематизовано громадний джерельний матеріал, поки що не стала активним чинником самоусвідомлення в історії української музики. У наступному розділі скупчено інструментознавчі відомості з українського Середньовіччя, зокрема літератури Київської Русі, оригінального письменства XII–XIII ст. Зауважимо, що в красному письменстві й перекладній богословсько-літургійній літературі національні первні не так виразні, бо вона акустичний образ інструментальної музики формувала ще у Візантії на основі старозавітного звукового простору (а він був дуже багатим²⁵), тож відділити своє від чужого вельми важко. Загалом можна сказати, що тут більше запозичених реалій, навіть у авторських текстах власне русько-українських авторів. У третьому розділі розглянуто музичний інструментарій у літературі XV–XVI віків. Завершальна частина наших студій зібрала органологічний матеріал Першого відродження 1580–1610 років. У Додатку подано список використаних джерел, покажчики імен і музичних інструментів, техніки гри тощо. Останнє доповнення сприяє кращому усвідомленню масиву їхнього побутування й майстерного використання в Україні.

²⁵ Про музичне мистецтво на сторінках Старого й Нового Завіту, де написано не тільки про те, як співати чи які пісні виконувати, а й на яких інструментах грали, з чого вони зроблені та як звучали ці *музичні знаряддя Давида* див., приміром: *Музика і Біблія*: зб. наук. праць / Наук. вісник Національної музичної академії України ім. Петра Чайковського, вип. 4. Київ 1999. Завдяки збереженню загального поетичного строю та духу греко-візантійської гімнографії слов'янські перекладачі тим самим прилучили наших прапредків до світової скарбниці мистецтва слова й музики.

Розділ I. ФОЛЬКЛОРНЕ ПОБУТУВАННЯ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

1.1. Органологічний матеріал в усній народній творчості

Початки мистецтва, його функції М. Грушевський справедливо вбачав у людському колективному крику («неартикульований хорівий спів у примітивній формі»), ритмічному рухові (танці) і розміреному гуці, викликаному «різними ударами, почавши від ударів голих рук і різних інструментів (примітивна форма оркестру)»²⁶. Відповідно розглядав їх засобами піднесення настрою, енергії та соціальної солідарності, що «ідуть іще з передлюдських, зоологічних стадій і неодмінно товаришать найранішим формам колективного людського життя»²⁷.

Корисність для наукових студій розділу *Відгомони творчості родоплемінних часів* у першому томі праці М. Грушевського фахівці вбачають передовсім у намаганні дати музикознавчий аналіз поетичної структури й належності до певної обрядової, ліричної традиції та історичної поезії. При цьому відзначається, що завдяки такому підходу порушена притаманна фольклористично-літературознавчим студіям форма, а запозиченим у Філарета Колесси [1871–1947] музикознавчого методу дослідження переконливо доведено «оригінальність, «місцевість» української ліричної традиції, наявність у найдавніші часи кількох типових форм творчості

²⁶ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 63. Музична культура України сформувалася на солідній багатовіковій основі, про що свідчать численні археологічні знахідки. Музичним інструментом ударного типу вважають фрагмент лопатки мамонта з Городка II (біля м. Рівне). Навіть висловлюється міркування, що її обробіток передає профіль людини, яка співає (С. Бибиков. *Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека*. Київ 1981, с. 81). Як припускають, згаданий інструмент міг належати до найдревнішого музичного комплексу палеолітичної людини, створеного з кісток мамонта. Подібна музична система відома за археологічними знахідками на Чернігівщині (*там само*).

²⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 83. Біля с. Баламутівки, на правому березі Дністра, відкрита печера, на стінах якої виявлено антропоморфні, зооморфні й лінійні малюнки. Серед них є зображення мисливських сцен, «тварин, людських постатей із луком тощо. У центрі постать шамана» (О. Черниш. *Стародавнє населення Подністров'я в добу мезоліту*. Київ 1975, с. 125).

обрядової поезії та речитативних жанрів – замовлянь, голосінь і героїчних «слів» – величань, епічних жанрів – дум»²⁸.

Уточнити шляхи розповсюдження дзвонів [111.242]²⁹ і дзвіночків [111.242.222. – В]* на українських теренах допоможуть спостереження дослідників над взаємовпливами в бронзолитарному виробництві, а також роль німців, що приймали грецьку культуру й були посередниками розповсюдження металевих виробів³⁰. Виділення головних центрів розвою музики допоможе краще відстежити поширення інших музичних інструментів, вивчити взаємовпливи³¹.



Дзвін XI–XII ст. (36,5 і 29,7 см, 14 кг) із Німеччини. Знайдений на вул. Хорива в Києві. Бронза, лиття, кування, паяння. Інв. № 5292 в НІМУ. Фото автора



Дзвін XII–XIII ст. (НІМУ, м. Київ. Світлина автора) і частина розрізу цього ж фрагмента (Церква Богородиці Десятини в Києві., с. 148)

Глибше дослідження розвою інструментальної культури на теренах Східної Європи обумовлює зауваження історика стосовно значення доби хрестоносних походів для поширення в XIV ст. чужоземних способів співу й гри «на всю область західного й південного слов'янства», включно з Україною³². Такі подорожі, коли лицарі пізнавали інші країни, звичаї та

²⁸ Л. Дунаєвська. Примітки // М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 376.

²⁹ Тут і далі у квадратних дужках указуємо класифікаційний індекс за систематикою Е. М. Горнбостеля – К. Закса.

* Зірочка біля індекса означатиме його визначення М. Хаєм.

³⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 80–92.

³¹ Там само, с. 102–105.

³² Там само, с. 123.

традиції, вважають одним з імпульсів для придворної творчості. Віддаленість від рідної домівки посилювала тугу. Вона разом із військовими пригодами сприяла музично-поетичній діяльності³³.

Підтверджує давнє використання на східно-європейському просторі різних музичних інструментів разом зі співом, танцями поклик на витяг з ухвали московського Стоглаву 1551 року. Тут засуджується ця традиція: «У троїцьку суботу по селах і погостах сходяться мужі і жени на жальниках (могилах) і плачуться на гробах з великим криком, а коли почнуть грати скоморохи, гудці і перегудниці, люди, перервавши плач, починають скакати і танцювати, і в долоні бити [411 ?], і пісні сатанинські співати»³⁴. Правда, виникає запитання, хто такі перегудниці? Виконавиці чи так звався інструмент? Чому в переліку виконавців спочатку названо скоморохів? Чому вони музикували окремо? Хіба гудці й перегудниці не входили до складу скоморохів?

³³ Ю. Хомінський, К. Вільковська-Хомінська. Історія музики, ч. 1 (продовження): Світська музика. Трубадури і трувери // *Українська музика: наук. часоп.* / [голов. ред. Ігор Пилатюк, заступ. голов. ред. Юрій Ясіновський, відпов. секр. Уляна Граб] (2016/1), с. 101.

³⁴ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 146–147. Встановлюючи, яким було музичне знаряддя гудців, згадаємо, що «в народних іграх брали участь також фахові мистці, що носили різні назви: *гудець* – це разом музика і співак; ... *півець* – співак» (*Історія української культури*. 2-е доп. вид: у 2-х томах, т. 1: Мітологія. Побут. Письменство. Вінніпег 1964, с. 62). Літописний термін *гудоба* мовознавець Ізмаїл Срезневський [1812–1880] пояснював як музика, гра на інструменті, а *гисти, гиди* – «грати на струнному інструменті» (И. Срезневский. *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.)*: в 3-х томах, т. 1, ч. 1: А–Д. Репринт. изд. Москва 1989, с. 608, 611). Тобто смисл, який нині вкладається в слово *гудити*, зовсім не той, що був у давнину, а *гудець* чи *гудошник* – означало музикант. У чехів слово *hudba* означає музика, а *hudebnik* – музикант, музика, *hudebnice* – музикантка (*Чесько-український словник*: у 2-х томах, т. 1. Київ 1988, с. 194). Про сам гудок [321.32.-71]* знаємо, що це давній триструнний смичковий інструмент із плоскою декою та спинкою без бокових вирізів. Дві струни строїли в унісон, а одна квінтою вверху. На гудку грали як на віолончелі [371.-71 ?] (*Энциклопедический словарь* / изд.: Ф. Брокгауз, И. Ефрон: в 41 т. + 2 доп., т. 9. Санкт-Петербург 1893, с. 861), або тримали його на колінах (*Мала Українська Музична Енциклопедія* / опрацював Осип Залеський. Мюнхен 1971, с. 30). При поясненні широкого побутування гудка – невеликого, з пронизливим звуком – серед типово скоморошого інструментарію, припускають, що на ньому можна було грати «хто як хотів: стоячи, на ходу, біжучи, в сідлі, притиснувши до колін чи до живота, або ж навпаки, тримаючи на витягнутих руках» (Р. Садоков. *Веселые скоморохи: (История появления скрипки на Руси, история скоморошества)* // *Глазами этнографов* / АН СССР. Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. Москва 1982, с. 135).



Музика. Фрагмент фрески на стіні вежі Софійського собору Києва (XI ст.).

(О. Левашева и др. *Историй русской музыки*, т. 1: От древнейших времен до середины XIX века. Изд 2-е. Москва 1973, с. 15). Про назву зображеного музичного інструмента є різні думки. Богдана Фільц зазначає, що цей стінопис «дає можливість познайомитися з гудком або смиком, який у Київській Русі був дуже поширеним смичковим інструментом»³⁵. Після цього подано його опис і території побутування; назви схожих на староруський гудок смичкових інструментів інших слов'янських народів: у болгар – гадулка, у поляків – генсле. Дещо інакше називає зображений інструмент Лідія Корній: «На іншій фресці веж собору зображений музикант, який грає на струнному смичковому інструменті типу середньовічного фіделя»³⁶. Образ подібного інструмента – ребека – див., приміром, у сцені *Наруга над Христом* із стінописного циклу Страстей (с. 110).

Зображення й описи виготовлених (видовбаних) із дерева гудків, їхні креслення, реконструкція, а також докладна інформація про сучасні їм інструменти подаються в роботі, що підсумовує результати багаторічних археологічних досліджень у Новгороді. Так, сучасниками знайдено тут «гудочка були смичкові *фідель* (нім. Fidel, від. лат. fides – струна) і такий, що має східне походження, *ребек*, сербсько-хорватсько *ліриця* і болгарська *гьдулка-гадулка (гудулка)* та ін.»³⁷.

Народні гуляння, як бачимо, супроводжувалися грою на музичних інструментах. Свідчення цього є висновок М. Грушевського, «що давніше похоронний плач у східних слов'ян повторювався періодично, при поминках, або обрядовім годуванні небіжчиків <...> поминальна відправа не

³⁵ Б. Фільц. Музична культура східних слов'ян // *Історія української музики*: у 6-ти томах, т. 1 / Лідія Архімович, Тамара Булат, Микола Гордійчук (відпов. ред.) та ін. Київ 1989, с. 144.

³⁶ Л. Корній. *Історія української музики*: у 4-х частинах, ч. I. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ – Харків – Нью-Йорк 1996, с. 83.

³⁷ В. Поветкин. Новгородские гусли и гудки (опыт комплексного исследования) // *Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода* / [общая ред. Б. Колчин, В. Янин]. Москва 1982, с. 312.

оберталась у межах самого голосіння, а переходила до різних пісень «сатанинського», себто передхристиянського, характеру, і сумна частина поминок перемінювалася в забаву, яка періодично відновляла похоронну «тризну»³⁸.

У характерних уривках плачів, які наводить М. Грушевський, відображене давнє узвичаєне сприйняття сили дзвонів. Їхнє часте повсюдне всепроникаюче звучання зміцнювало віру в те, що померлий іде так далеко, де навіть вітер не віє, «сонце не гріє, туди й дзвони не дзвонять»³⁹. Водночас бачимо, що такі звучання уподібнюються силі вітру, промінню сонця. Не випадково в плачах-голосіннях зверталися до дзвонів як до могутньої сили, здатної оживити померлого:

Задзвоніть дзвони, задзвоніть,
Та мою мамку збудіть!⁴⁰

У плачах-голосіннях згадується ще один інструмент – скрипка [народна скрипка – 321.322]*. Коли виконавиця творів такого жанру запитує померлу маму, коли її чекати, то згадуються характерні ознаки свят: «Різдво з колядами», «Великдень з писанками» та сподівання побачити найріднішу людину «на Николая з скрипниками»⁴¹. Чому саме цей хордофон асоціювався зі св. Миколаєм? Певно, особливо часто використовувався під час відзначення його дня.

В аналізі *робочих пісень*, вивченні проявів «одначального сполучення творчої сили ритму й слова» М. Грушевський слушно зауважив психологічні основи сили дії музики. Причини цієї потуги заховані в різноманітному пульсуванні, коли «чисто фізичним значенням ритму, що економізує трату енергії, надаючи їй правильно розмірений темп, тут справа не вичерпується. Людина відчуває містичну, магічну силу музикального ритму над роботою, над матерією, над доохресним світом»⁴². Мабуть, в інших жанрах мистецтва звуків, де використовувалися музичні інструменти, провідну роль відігравали ті, що творили ритмічну основу гри.

Із праці М. Грушевського довідуємося про місце й причини застоювання музичних інструментів, важлива роль яких у житті українців пояснюється «розвоєм інтенсивного хліборобства і з його центральною ролею з життя: вироблення хліборобського календаря і зв'язаних з ним свят та обрядів; словесний і дійовий репертуар, пов'язаний з сими святами й обрядами. <...> Те ж саме треба сказати про мотиви, зв'язані з орга-

³⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 147.

³⁹ Там само, с. 153.

⁴⁰ Там само, с. 154.

⁴¹ Там само.

⁴² Там само, с. 157.

нізацією воєнної сили і воєнної верстви і тими соціальними змінами, які вона творила»⁴³.

У згадці про скоморохів висловлено думку, що подібний звичай можна віднайти в давньому Римі. Адже наші «перебрані комічні фігури стоять, правдоподібно, у зв'язку з традицією римських новорічних забав, коли також ходили з дому до дому перебрані, масковані штукарі і скоморохи»⁴⁴. Водночас «на старі бо балканські óсади налягають пізніші впливи різних професіональних організацій «веселих людей», «скоморохів» всякого походження. Слово «скоморох», що приходить уже в церковних інвективах⁴⁵ X–XI вв. (у болгар. Златоструї і в нашому старому літопису), досі зістається, на жаль, щодо свого походження неясним, так що його не можна взяти за підставу роз'яснення походження сих професіоналів, які грали, співали, показували вчених звірів (собак і медведів), мімічні і маріонеткові представлення (кукли)»⁴⁶. Далі зауважується, що про скоморохів значний матеріал зібраний Олександром Веселовським [1838–1906] (*Коляды*), Олександром Фамінциним [1841–1896] у праці *Скоморохи на Русі* (1889). У поклику М. Грушевський цитує найдавнішу згадку в Златоструї: «Сотона челоўќи врази сътворяеть, всякими льстьми прѣвабляя ны от Бога: трубами [423.111] й скомрахы й инѣми играми». В літопису під р. 1068: «Но сими дьяволь льстить и другыми нравы, всячес-



Криґа межи селами (справа три музики). Мал. із Київського ілюстрованого літопису XIII ст. за Радзивілівським списком XV ст. (*Літопис руський* / пер. з давньорус. Леонід Махновець. Київ 1989, с. 9).

кими лєстьми превабляя ны от Бога: трубами и скоморохы (*вар.* скомрахы), гуслыми [314.122-5]* и русальи»⁴⁷. Далі зауважує, що І. Срезневський «уважав це слово ідентичним із франц. *scaramouche* і виводив від готського *skarn* – сміх, *scarmach* – сміхотворець, так що се було б тільки старшим дублетом до «шпільмана», запози-

⁴³ Там само, с. 168.

⁴⁴ Там само, с. 184–185.

⁴⁵ Інвектива [лат. *investive (oratio)* = лайлива (мова)] – різкий виступ проти кого-небудь, чого-небудь, образлива мова (*Новий словник іношомовних слів* : близько 40 000 сл. і словосполучень / Лариса Шевченко, Оксана Ніка, Оксана Хом'як, Анжела Дем'янюк; [ред. Л. Шевченко]). Київ 2008, с. 260.

⁴⁶ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 185.

⁴⁷ Там само. У літописі – *русальями* (*Полное собрание русских летописей* (далі – ПСРЛ), т. 2: *Ипатьевская летопись*. Изд. 2-е. Санкт-Петербург 1908, с. 159).

ченим від німців-сусідів ще в часах перед розселенням або в часах розселення»⁴⁸. У продовженні своєї розвідки, М. Грушевський наводить інший термін – *шпільман*⁴⁹, «що приходить уже в одній полудневослов'янській кормчій XIII в. і, по гадці філологів, міг перейти на слов'янський ґрунт в X–XI вв., вказує ясно на західні течії, може, хронологічно пізніші від візантійських і східних, але теж, безсумнівно, дуже старі (скоморохів одна суздальська компіляція теж описує як людей убраних на західний, німецький спосіб)»⁵⁰.

Про певний рівень виконавської майстерності гуцульських музик, її високу техніку говорить опис організації колядницьких *таборів* на Гуцульщині, у яких, на погляд М. Грушевського, відбилися впливи професійних організацій, *веселих людей*, що «великими ватагами обходили міста і села і навіть силоміць внажувались до селянських хат, жадаючи по частунку за свої представлення»⁵¹.

Із прикладів колядкової поезії дізнаємося про дзвінки, спосіб гри, час і місце їхнього використання⁵². Коли «плясаки йдуть церемоніальним плясом попереду колядників: парами по два, маючи на плечах бардки (сокирки) з підв'язаними дзвінками й легенько ними помахуючи, щоб дзвінки “поцьоркували”»⁵³. Цьому сприяє те, що колядницька ватага здрібна поступає, злегенька підскакує «то на одній нозі, то на другій, а при тім

⁴⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 185.

⁴⁹ Шпільман (нім. *der Spielmann* – людина, яка грає) – середньовічний мандрівний артист у німецькомовних країнах. Назва утвердилася в другій половині XIII ст. Із XIV ст. перейшли в когорті професійних міських музик, організувалися в цехи й гільдії. Цехи діяли ще чотири століття.

⁵⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 185–186.

⁵¹ Там само, с. 186.

⁵² Популярність дзвінків в Україні, їхні широкі функції підтверджує різноманітне представлення цих пам'яток дзвонарської культури в пишних колекціях Ірини Колтакової (Глухів), Любомира Кушлика (Львів), Галини Марчук (Луцьк), Сергія Сукача (Суми), Михайла Тимофіїва (Коломия), Леоніда Черкаського (Київ), Романа Фабрики (Івано-Франківськ), Івана Федоренка († 2014) (Острог) та ін. Дзвінки є не тільки в приватних збірках, а й у музейних колекціях (див., приміром: Н. Карабін. Дзвони у фондах Волинського краєзнавчого музею // *Дзвони в історії і культурі народів світу*: матер. V Міжнар. наук.-практ., іст.-краєзн. конф. (22 серп. 2015 р., Луцьк, замок Любарта): наук. зб., вип. 5 [уклад. і відпов. за вип. Галина Марчук]. Луцьк 2015, с. 112–117). С. Сукач присвятив цим ідіофонам окреме вельми докладне дослідження (С. Сукач. *Ямские (дужные) колокольчики в Украине (каталог-справочник)*, т. I. Суми 2009; його ж. *Ямские (дужные) колокольчики (статьи и исследовательские материалы)*, т. II. Суми 2009; його ж. *Украинская колокольная историография (очерки колоколотейного искусства)*, т. III. Суми 2009).

⁵³ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 186–187.

приспівують спеціальні плясанки»⁵⁴. Тобто спів колядок супроводжується милозвучним дзвонінням.

Значиму роль дзвінка у завершенні коляди в газди, опис звучання цього ідіофона подано з покликом на записи Петра Шекерика [1889–1940]. Під час обряду береза бере інструмент у праву руку отвором вверху, «обертає легенько ним, покиває ним в один бік то в другий, так що дзвінок позвонює, а сам» виконує відповідні ситуації співи, у яких просить дозволу плясати. При його отриманні «плясаки встають і стають по два до купи з дзвінками в руках, відчиняють хатні двері і починають всі разом» співати. Приспівують, «цьоркаючи дзвінками, а скрипник пригравляє їм. При певнім слові разом викручуються на лівій нозі «гайдука» наоколо себе; викрикнувши слово і сильно «грянувши» дзвінками знов відразу затихають і пляшуть. Коли по скінченню коляди величаний не дав до дзвінка нічого, то плясаки пляшуть далі, приспівуючи різних плясанок»⁵⁵. При обході в хаті членів родини, отриманні від них якого-небудь дарунку кладуть його в шапку або у дзвінок.

Про характер особливого репертуару скрипаля може свідчити супровід веселого співу після колядування в хаті, коли «випросивши що можна, колядники з плясаниками, тим же церемоніальним плясом, «тричі» клонячися» виходять на подвір'я. «Тут обступають «кругляка», колесом, господаря і господиню, і разом з ними свого скрипника. Скрипник грає «кругляка», а плясаники з колядниками приспівують і пританцьовують «рівної»: ідуть колесом, хороводом, то в правий бік, то в лівий, злегка приспівуючи. Пісню ведуть веселу»⁵⁶.

Зважаючи на те, що в скоморохів і колядників *веселість* була глумливого характеру, то їхня музика мала відповідний настрій. Для його створення музичними засобами потрібна висока техніка гри, майстерне володіння інструментами. Це підтверджують зауваження дослідників, зібрані М. Грушевським стосовно колядницьких гуртів, що по кільканадцять літ ходили «і при них вправляються поволі навики. Так довгою практикою виробляються досвідчені берези й скрипники. Цілу пилипівку вони справляють репетиції свого репертуару <...>. Крім берези, у ватазі йде «виборець» (скарбник), скрипник, «трембітанник» з трембітою [423.121.12]* і «кінь» (міхоноша)»⁵⁷. Учений слушно вважав «за останки скоморошества

⁵⁴ Там само, с. 187.

⁵⁵ Там само, с. 187–188.

⁵⁶ Там само, с. 188.

⁵⁷ Там само. Трембіта – народний духовий мундштуковий (дульцевий) музичний інструмент, рід дерев'яної труби без вентилів і клапанів, іноді обгорнутої березовою корою. Довжина цього аерофона, як правило, до 3 м, діаметр 30 мм, збільшується у розтрубі; у вузький кінець вставляється дерев'яний, роговий або металевий мундштук (дульце, пищик). Висота звукового ряду трембіти зале-

сю організацію [колядницької] ватаги, настирливі домагання грошових датків... «веселі», себто сміхунські, клоунські й масні елементи в колядницькій забаві»⁵⁸.

Зауважується, що разом із цікавим використанням «дзвінків, ”поцьоркування” ними в такт співу, є стара звістка Терещенка <...> також про вживання бубнів»⁵⁹. Водночас маємо характеристику прийому видобування звука – бубніння та місце цього мембранофона в колядницькому обряді.

Про особливий танцювальний репертуар скрипаля на Гуцульщині у Волочільний понеділок дізнаємося з етнографічних матеріалів, на які покликається дослідник. Тоді з «писанками ходять-волочаться парубки від хати до хати. <...> У хаті звичайно угощують їх, а коли їх та дівчат назбирається більше, гуляють при сприпці»⁶⁰.



Музика з трембітою.
(І. Шумська. Народна інструментальна музика // Історія української музики: у 6-ти томах, т. 1, с. 113).

жить від її величини. Мелодію виконують переважно у верхньому регістрі. Трембіта поширена у східній частині Українських Карпат, зокрема на Гуцульщині, у Польщі й Угорщині. Звіку трембіта була чи не єдиним засобом зв'язку чабана із селом: за трембітовими звуками (їх іноді чути за 10 км) люди дізнавалися про місцеперебування ватага з отарою, про те, як триває випас худоби. Трембіта на полонині виконувала утилітарну функцію, заміняла годинник; визначивши з її допомогою час, ватаг оповіщав його трембітною мелодією-сигналом (приміром, *вівці йдуть на обід до стаї*). У Карпатах за традицією жодні урочистості не відбувалися без трембіти – цієї, на перший погляд, довгої дерев'яної труби з яворовим мундштуком та нехитрою, здається, навіть спрощеною мелодією. Особливі звуки інструмента попереджали про небезпеку, з їхньою допомогою передбачали погоду, подавали сигнали про початок і закінчення робочого дня, супроводжували обряди й свята. Поклик трембіти припрошує на весілля, він радісно вістує народження дитини та ”плаче”, коли проводить людину в останню путь. Узвичаєно трембіту виготовляють із громовиці, тобто дерева, у яке влучила блискавка. Бойківська трембіта (*трумбета*) дещо різниться конструкцією від гуцульської, зокрема, вона дещо коротша, із ширшим розтрубом (за матеріалами Вікіпедії).

⁵⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 189.

⁵⁹ Там само, с. 190. Олександр Терещенко [1806–1865], праця *Быт русского народа* (1848). Мабуть, мовиться про двомембранний ударний інструмент [211.212.1-921+111.142]*.

⁶⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 206.

Скрипаль, а іноді й басист (як свідчать яворівські записи, зроблені 1870 року на Гуцульщині й опубліковані пізніше Володимиром Гнатюком [1871–1926]), супроводжували на Великдень громаду із 20–30 хлопців. Вони одноголосо «під вікном другої дівчини співають ту саму або іншу ридзівку»⁶¹. Використання таких джерел допомогло літературознавцю зауважити, що подібні великодні величання для парубків зустрічалися в інших околицях Галичини. Різницею було тільки те, що подібні співи не «носили сеї назви»⁶². Водночас мовиться не лише про відміни українського регіонального репертуару, а й особливості в сусіднього народу: «Інакший характер і репертуар білоруських волочечників. Він переховався тут далеко краще в своїй старій формі і доповнює собою бідні останки українського волочільного»⁶³.

Гурт волочечників, як занотовують записувачі, складається зі «спеціальних охотників волочечництва, веселих людей, з небагатих селян, часом до 30 люда. Зійшовшись, вони вибирають з-поміж себе «починальника», який співає пісні в супроводі гри «музичини», скрипника, тим часом як «помагальники» або «подхватчики» приспівують тільки рефрени. <...> Пустившись селом, вони підходять під вікна і співають величання господареві. <...>. Величання сі теж дуже подібні або навіть ідентичні з колядковими: на Двіні співають ті ж величання дівчині, що у нас в Галичині. Іноді до того прилучається ще що-небудь веселе, зі скоморошого репертуару. Се, мабуть, те, що викликало особливі заходи духовенства на знищення сього звичаю, які справді привели до повного занепаду його або перемінило в співання побожних кантів шкільного типу»⁶⁴. Подібне мало місце, як показав запис одного вітебського вчителя в 1860-х роках про зникнення волочечницьких пісень внаслідок дій священників у білоруських парафіях⁶⁵.



Бас
(М. Гордійчук,
Н. Якименко.
Народні інструменти // *Історія української музики*: у 6-ти томах, т. 1, с. 107)

⁶¹ Там само. Бас (басоля) – «струнно-смичковий інструмент басово-тенорового регістру з родини смичкових (Н. – S. 321.322-71), використовуваний у народній традиції здебільшого у три-, рідше, – дво- і ще рідше – у чотириструнному варіантах» (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*, с. 114).

⁶² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 207.

⁶³ Там само.

⁶⁴ Там само.

⁶⁵ Там само, с. 207–208.

Порівняння волочибницького обряду й волочибницьких текстів «якої-небудь Вітебської губ. [Білорусь. – Б. К.] з колядницьким обрядом із нашої Гуцульщини» дозволило досліднику твердити про архаїчність схожих обрядів у слов'ян: «Бачимо настільки повну подібність, що се одно вказує, без всяких дальших доказів, наскільки старе й загальне явище масмо перед собою»⁶⁶. Далі він писав про побутування двох циклів, двох обрядів, новорічного й великоднього, що віддавна існували паралельно, в подібних формах; згодом, зі зникненням волочибного обряду, вони «стали у нас концентруватись коло новорічної коляди, а у білорусів задержались коло обох свят»⁶⁷. Певно, що тут поважне місце займали музичні інструменти та, мабуть, у чомусь спільне й відмінне їхнє використання.

Зіставлення істориком деталей вірувань, пов'язаних із днем св. Юрія («сімнадцятим тижнем по Різді»), дозволило зауважити характерні подробиці в пінській і галицькій колядці. В останній не тільки протиставляються св. Дмитро і св. Юрій (один приводить зиму, другий – літо), а і їхні музичні інструменти:

В святого Дмитра труба із срібла,
В святого Юра труба із тура [вар.: з буйного тура],
А як затрубив ще й святий Дмитро,
Та й покрит зимков [снігом] всі горий біло. [вар.: Гори,
долини всі в біль ся вкрили].
Святий Юрій як се затрубив,
Всю кригу розбив, дерево розвив⁶⁸.

Разом із тим у цих прикладах бачимо відображення народної віри в силу музичних інструментів, особливо коли вони в руках святих. Далі М. Грушевський подає подібне в ширшому образі: «Як май затрубив пресвятий Юрій, / Зазеленіли гори, долини» і далі про оживання, розквіт усього живого⁶⁹.

Певно, що музичні інструменти використовувались у давніші часи при сакральних обходах поля «з вегетаційними хороводами і танцями». Саме вони «так збурювали нашого шановного Вишенського, що накликав знищити сей «празник діявольський на поле ізшедших сатані офіру танцями і скоками чинити»⁷⁰.

Музичні інструменти згадані в описі ситуації із життя гуцулів, біля якої збираються різні магичні акти. Вони пов'язані з першим виганянням

⁶⁶ Там само, с. 208.

⁶⁷ Там само. Тут М. Грушевський покликається на запис білоруської пісні.

⁶⁸ Там само, с. 211–212.

⁶⁹ Там само, с. 212.

⁷⁰ Там само. Іван Вишенський [між 1545–1550 – після 1620].

на свято Юрія худоби зі стадом. У вівчарській колядці представлено «нараду святих вівчарів над вигоном овець:

Що в котру днину вівці мішати – Ой із царини та в полонину,
Будеш мішати та й виступляти, Будеш мішати та й трембітати!⁷¹

І святий Юрій, далі пояснює М. Грушевський із покликом на В. Гнатюка, «на сій нараді дістає поручення трембітати на виступ»⁷². Ці дії відбуваються під музику, що має тут виразну оберегову функцію. Вівчарі трембітали для замовляння сил природи, аби «охоронити худобу від усякої злої сили і забезпечити» багатий «добуток від неї», висловлювали радість із нагоди початку нового пастушого сезону.

Про репертуар скоморохів є дещо в порівнянні М. Грушевського обрядів літа й осені. Він зауважив, що «в деяких римських календарях стоїть свято роз, <...> rosalia, rosario – початок літа і zarazом день предків»⁷³. На характер цього свята, «взагалі мало відомого, кидають світло пізніші християнські інвективи, які ставлять русалії поруч «скоморохів» і «кукол»⁷⁴. Водночас особливість виступів скоморохів зумовлювала специфіку давніх поминальних свят. У княжу добу поминальні відправи, як правило, переходили в забави зі скоморохами і *тризни*, воєнні гри. «Се, таким чином, факт інтересних українсько-балканських статичностей: як ім'я коляди, так і назва русалій для святої неділі, що зветься русальною у нас в XII в., являється для нас таким документом»⁷⁵.



Маски скоморохів.
Шкіра. Новгород.
XIII ст. (*Литонис
руський*, с. 330)

Зі старої легенди про Ніфонта [†1157] отримуємо ширші відомості про музичні інструменти, що використовувалися в народних забавах. М. Грушевський зауважує «цікавий образ русалій київських часів: сатана посилає бісів на покусу людську і ті, убравшись в одержі крикливих кольорів (упестрені)»⁷⁶, грають «на бубнах, козах⁷⁷ і сопілях [42.-7 ?], інші – взявши на се-

⁷¹ Там само, с. 213.

⁷² Там само.

⁷³ Там само.

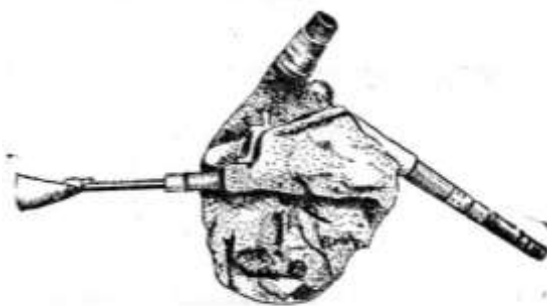
⁷⁴ Там само, с. 213–214. Катерина Грушевська [1900–1953] вважала, що в дохристиянську добу в ареалі давньої Русі-України соціальна й духовна функції волхва, чарівника, знахаря, скомороха часто синкретично поєднувалася в одній особі (М. Хай. *Микола Будник і кобзарство*, с. 111).

⁷⁵ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 214.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Коза, або дуда, – своєрідний із групи шалмеїв духовий музичний інструмент [422.211.6-2]*, що складається з виготовленого зі шкіри тварин (частіше всього кози, і саме це спонукало до узвичаєних в українців назв *коза*, *козиця*, *ба-*

бе «скурати», маски, веселили людей – і сі гри називались русалії. Стоглав, з нього цитати наведені вище, вказує час сих відправ – в суботу на Трійцю, і поруч представлень скомороших згадує, що й самі поминальники при тім танцюють, б'ють в долоні і співають «сатанинські пісні»⁷⁸. Водночас із цього фрагмента довідуємося про тяглисть використання одного з перших ударних інструментів – долонь людини чи такого мембранофона, як бубон, з іншими інструментами.



Коза (дуда)

(М. Гордійчук, Н. Якименко. Народні інструменти, с. 102). Див. ще с. 78.

Застосування різних музичних інструментів надавало особливого характеру купальським *ігрищам*. Вони, очевидно, відбувались у «незвичайно буйних, поетичних, повних символів і образів формах на свято літнього повороту сонця»⁷⁹ (це пов'язується сьомого липня зі святом Івана Хрестителя). Тут заховалися «доволі яскраві старі описи, які дають про них ліпше поняття, ніж нинішні пережитки. Так, псковський монах Памфіл [XV – поч. XVI ст.], пише: «Коли прийде празник Рождества Предтечевого, то в святу ту ніч трохи не все місто схвилюється, і по селах покажуться – з бубнами, з сопілями, з гудінням струнним і всякими неподобними граннями сатанинськими, з плесканням і плясанням; жінки і дівчата... устами видають недобрі кличі, препогані бісовські пісні, хребтами вихиляють, ногами скачуть і топчуть»⁸⁰. Таке свято, як занотовує М. Грушевський із порівняння джерел, *Стоглав* у різних редакціях описує під назвою *русалії*: «Против празника і вночі на самий празник, весь день і до ночі чоловіки, жінки, діти, по домах і на вулиці, і над воду ходячи, забавляються всякими грами, скоморошеством, піснями і плясами сатанинськими, гусями й іншими способами і паскудними образами»⁸¹. В україн-

ран, міх) «міха, чотирьох дерев'яних цівок; одна – для вдування повітря, одна – ігрова та дві бурдонових: субквартові трубки-клярнети з одинарними тростинами – бурдон і бас – нижчий іще на квінту, одна з котрих – довша («басок»), а друга коротша (разом з ігровою зветься «карабка(и)»)» (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)*, с. 134). Серед регіональних назв побутують гуцульська *дуд(д)ка*, *дуд(т)ки*, *коза*, *бордюг*, подільська – *дуда*; московське – *волинка* (*там само*).

⁷⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 214.

⁷⁹ Там само, с. 218.

⁸⁰ Там само.

⁸¹ Там само. Правда, *скоморошество* М. Хай слушно пропонує називати *смороство* (М. Хай. *Микола Будник і кобзарство*, с. 68).

ських пам'ятках того ж часу цей обряд описується так: «Въ вечеръ зобравшиися младенцы и панны плетут собѣ вѣнки изъ зѣля розного ..., берут ся за руки и около огня оного скачуть, спѣваючи пѣсни»⁸². Правда, серед чинених «вымысловъ бѣсовскихъ брідкихъ»⁸³ не згадано про музичні інструменти. Завдяки церковним заходам, як зауважується, «сучасні останки сеї обрядовості дуже бідні; подекуди вони зійшли на дитячі забави»⁸⁴.

У народних творах образ могутності святих доповнюється використанням ними аерофонів. Відзначається свято Петра, як відгомін вегетаційних понять, пов'язаних із Купалом. Святий жито зажинає, сторожує поле, врожай тощо. Таким він виступає у величальних піснях (колядках), легендах, оповіданнях. У «колядці Юрій трубив в трембіту «листовую, а Петро «у цвітовую» – «Пішли голоси на полонинах, по всіх царинах»⁸⁵. Бачимо, що гра кожного з них, відповідно до пори року, має своє призначення.

«З прегарних обжиночних пісень», як їх характеризує М. Грушевський, доповнених в *Історії української літератури* різними взірцями, дізнаємося, що навіть

Зазвеніли стодоли, стодоли,
Що не повні сторони, сторони!

Ой не звеніте, стодоли,
Будуть повні сторони»⁸⁶.

Тобто такі фрагменти дозволяють сприймати ці господарські побудови пленерними звуковими спорудами, що мали своє місце в розквітчаному музичному довкіллі українського села.

Вирізнення дослідником із-під поволоки нової релігії елементів старого світогляду й усяких інших складників нового набожного синкретизму (тобто злитості, нерозчленованості різних видів мистецтва в якомусь дійстві), підтверджує вагоме місце музичних інструментів у виразній системі «обрядів і відправ, якими старий українець уставляв свої відносини до доохресного світу, до правлячих ним сил, до свого людського оточення і до поколінь одшедших, котрим завдячував своє існування»⁸⁷. Тобто, як у старій релігії, так і новій музичні інструменти були невіддільними елементами синкретизму.

Про багатобарвність репертуару музикантів-інструменталістів свідчить те, що він був пов'язаний у проходженні «річним кругом українського села, – так, як вони [«квітки сеї поезії». – *Б. К.*] виростили із різних моментів родинно-господарського життя ... оточених всякими обря-

⁸² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 218.

⁸³ Там само.

⁸⁴ Там само.

⁸⁵ Там само, с. 220.

⁸⁶ Там само, с. 222.

⁸⁷ Там само, с. 227.

дами, святами і забавами. Загальний образ цього життя, його радощів, подій та інтересів дають особливо величання»⁸⁸. Вони, як зауважується, головним чином зібрані тепер у колядно-щедрівочнім репертуарі різдвяних і новорічних свят, частково у весільному обряді⁸⁹.

Спостереження видатного історика над описом мальовничих частувань, *празників*, відзначення інших святкових okazій, де закликалося багатство, добро, успіх на дім господаря, на його родину й господарство тощо, дозволяє дійти висновку про те, що в них обов'язково брали участь професійні музиканти-виконавці. Водночас такий умовивід може вказувати на твори, які виконували музиканти-інструменталісти: «Організація колядницьких і волочобницьких ватаг, цілком однакова над Прутом і над Двиною, ясно вказує, що їх взірцями були дружини скоморохів, і від них були перейняті так само теми і форми сих величань. Очевидно, отсі компанії «веселих людей», що з музикою і плясом, з ученими звірями або самі переряджені, ходили веселити людей на публічних сходинах, на поминках, на весіллях, заходили до домів, – вони поскладали різні прототипи тих просильних формул, які грають таку визначну ролу в конструкції колядок, впливають на добір їх мотивів і тем. Вони розробили, очевидно, й самі сі теми. З другого боку, по всій імовірності, «каліки перехожі» положили свою печать на комбінування нових релігійних тем з старими елементами величання. Так утворилася складна, різнородна й багата величальна поезія, перехована в деякій частині нашим усним репертуаром ХІХ віку»⁹⁰.

Зауважено, що зміни економічного життя приносять нові мотиви. Згадуючи велике овече стадо, поширене в Західній Україні особливо *волоськими* вівчарами, співають про *овчариночку*, який

Заперезався трьома ужівками,	Ой як затрубить а в дубиную.
За ужівками три трумбеточки:	Ой чути-чути а в ліси-бори,
Одна трумбета гей дубиная,	Ой як затрубить у циновою.
Друга трумбета гей циновая,	Ой чути-чути аж на небесах,
Третя трумбета гей золотая.	Ой як затрубить а в золотую ⁹¹ .
Ой чути-чути в чистеє поле,	

⁸⁸ Там само, с. 229.

⁸⁹ Там само.

⁹⁰ Там само. Докладніше про новий погляд на унікальне явище української культури – діяльність мандрівних старців-музикантів, їхню високу духовну місію в житті українців протягом кількох століть, устрій професійних об'єднань мандрівних кобзарів, бандуристів і лірників, систему їхнього навчання, таємничі *Устиянські книги*, питання реконструкції старосвітських музичних інструментів і способів гри на них див., наприклад: В. Кушпет. *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (ХІХ – поч. ХХ ст.)*. Київ 2007.

⁹¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 241. Трумбеточка, трумбета – бойківська назва трембіти.

ковського історика Василя Татищева [1686–1750]⁹⁸, Марком Грушевським [1865–1938] із Чигиринщини, корпусу матеріялів Павла Чубинського [1839–1884]; такі обряди в інших слов'янських народів занотували Краусс (Krauss, 1894), Потканський (K. Potkański, 1895). Безсумнівно, як зауважує дослідник, вони «були зв'язані з величальними піснями і різними продукціями професіональних співців-рапсодів, очевидно, на теми героїчні передусім»⁹⁹. Певно, у цьому значну роль відіграло використанням різних музичних інструментів, характер їхніх звучань, притаманний репертуар тощо.

Особливих звукових барв довікллю додавали не тільки з допомогою спеціально виготовлених музичних інструментів, а й тих предметів, що могли звучати. В одній із колядок розповідається про молодця, який збирається на виправу за дівчиною. Тут джерелом звука виступає лук [311.1]: «Лучком забрязчав – братів пробуджав»¹⁰⁰. Серед епізодів билинних текстів XVIII ст. про Іллю та Соловія мовиться про «свист тетиви»¹⁰¹. Закономірно, що образи інших звуків, які видавала зброя під час бою, широко показані в літературних творах. Знаковість дзвеніння шаблі¹⁰² відображена в билинах на казкові, обрядово-символічні та новелістичні теми: «Князь Гліб, прочитавши, розгнівався, скликав свою дружину – тридцять тисячів, ... і вибрався з ними до города Корсуня. Спинив їх під городом, щоб чекали, аж задзвонить його шабля»¹⁰³. Її звучання, як бачимо, використане як своєрідний сигнал для воїнів. Ніби звуки музичних інструментів, а не булави [111] й шаблі, згадані у фрагменті про Михайла. Він, коли знайшов у землі «зброю богатирську, та й поїхав тоді вже в чисте поле: забренчала його булава бойова, зазвеніла його шабля»¹⁰⁴. Така

⁹⁸ Щоправда, новіші дослідження про В. Татищева виказують часту фальсифікацію джерел, цитованих російським дослідником (А. Толочко. *История Российской* Василя Татищева: источники и известия. – М.: Новое литературное обозрение. (Historia Rossica). Київ 2005).

⁹⁹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 248.

¹⁰⁰ Там само, с. 251.

¹⁰¹ Там само, т. 4, кн. 1, с. 112.

¹⁰² Тут шабля виступає як ідіофон [111]. Однак її слухно відносять до аерофонів, оскільки вона переміщує потік повітря, він попадає на гострий край предмета, що рухається крізь нього [411] (див.: Б. Водяний. *Класифікація музичних інструментів Е. Хорнбостеля і К. Закса в процесі вивчення курсу «Інструментознавство»*, с. 9. Приклад шаблі-аерофона є в описі узвичаєного образу св. Юра (М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII / упоряд. Любов Копаниця; приміт. Станіслав Росовецький [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1994, с. 199).

¹⁰³ Там само, т. 4, кн. 1, с. 152.

¹⁰⁴ Там само, с. 292.

гостра зброя, якщо вона в сильних руках, може видавати звуки. В описі типового образу св. Юрія він «коником іграв, шабельков звивав»¹⁰⁵.

Про характерні звучання плернерних споруд згадано в розгляді деталей величань молодця, який іде на полювання: «Забрязчать мости все перстневії»¹⁰⁶. Поряд із повнішим чернігівським варіантом, звідки взято цю цитату, М. Грушевський покликається на цікавий, на його думку, київський варіант. Тут «забрязчать мости дрібнії кости»¹⁰⁷.

Набір своєрідних звуків супроводжував працю хлібороба. Тому серед мотивів богатирського циклу різноманітного билинного репертуару, зокрема про Вольгу й Микулу, оповідається, що виїхавши «на чисте поле, зачув роботу «ратая» – як він понукує коня, скрипить його соха і «почеркує» по камінню. Поїхав на той гук»¹⁰⁸. Малоприємні звуки для людського слуху часто видавали колеса у возі чи плузі. Таке специфічне забарвлення довкілля відобразилося в літературі: «Я добре свідомий, що без нього колеса твої скриплять [411 ?], ”як у возниці без мазниці”»¹⁰⁹. При спонуканні швидше рухатися коня чи вола, або повернути, приміром, корів звучало ляскання такого аерофона, як батіг [411].

Звучання огорожі й віконниць повніше розкриває поведінку дівчат і жінок, які побачили красного молодця: «Де дівчата глядять – паркани тріщать; де молодиці глядять – лиш віконниці дзвенять»¹¹⁰. Водночас такий билинний фрагмент своєрідно характеризує образ Чурила.

Серед поетичних комбінацій творів *Історії української літератури* часто знаходимо звуки природи, передусім грому¹¹¹, води: «Бриніла, бриніла вода по каміненьках»¹¹², плескіт пташиних крил¹¹³ або звучання господарських знарядь: «Бреніла, бреніла коса коло покоса з росою», чи «Шуміла, шуміла коса коло покоса» і коротше: «Бреніла коса коло покоса!»¹¹⁴. Між героїчних, дружинних мотивів є навіть звернення до коня, аби

¹⁰⁵ Там само, т. 4, кн. 2, с. 199.

¹⁰⁶ Там само, т. 1, с. 253.

¹⁰⁷ Там само, с. 254.

¹⁰⁸ Там само, т. 4, кн. 1, с. 96.

¹⁰⁹ Там само, т. 6, кн. 2: Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / упоряд., приміт., післямова Станіслав Росовецький [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1996, с. 97.

¹¹⁰ Там само, т. 4, кн. 1, с. 136.

¹¹¹ Там само, с. 73.

¹¹² Там само, т. 1, с. 315.

¹¹³ Там само, с. 302.

¹¹⁴ Там само, с. 315. Мабуть, тут коса [111.2] звучить як ідіофон, по якому вдаряють стебла трави. Щоправда, мистецька функція коси, пилки, підкови (остання вважається історичним попередником нинішнього трикутника [111.211]*), як і в інших ”псевдоінструментів”, на думку М. Хая, втрачена. Відомості «про

той грав своєю зброєю: «Подзвонюй, подзвонюй, коню, / Своїми уздєнцями золотими!»¹¹⁵. В обрядовій пісенності згадується про птахів, що «як летіли, в крильця дзвонили, / В крильця дзвонили, панну збудили»¹¹⁶. Завдяки зауваженню про своєрідні звуки пташиних крил, змальовується образ польоту й наслідок їхнього биття одне до одного.

Опис багатоманітного звукового довкілля як передумову його відображення в музиці, віри в силу звуків знаходимо у фрагментах билинних творів¹¹⁷. Тут іноді мовиться про свист, свистіння півсвистом¹¹⁸. Про силу таких звуків, образ яких побутував ще у давньому міфологічному довкіллі, знаходимо відомості в такому фрагменті: «І тут скричав (або засвистав)

нібито поширеність у складі гуртової інструментальної музики фактологічно не підтвержені» (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*, с. 97–98).

¹¹⁵ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 317.

¹¹⁶ Там само, с. 302.

¹¹⁷ Походження билин, як провідного жанру давньої української епіки пов'язують із Київською Руссю, де билинна традиція отримала високий розвиток (О. Левашева, Ю. Келдыш, А. Кандинский. *История русской музыки*, т. 1: От древнейших времен до середины XIX века: учеб. для муз. вузов. 3-е изд., доп. Москва 1980, с. 21). Вони завершили своє формування в добу пізнього Середньовіччя. Билинна епіка виконувалась особливими співцями в супроводі струнно-щипкового інструмента (гусел, пізніше кобзи [321.311-5]*). У речитативно-мелодизованій формі – оповіді – піднесено-героїчного змісту оспівувалися не тільки подвиги князів, бояр, дружинників, інших народних героїв, а й змальовувалися княжий побут, звичаї, пісенно-музичні реалії тощо. Ці твори входять у велику епічну традицію Сходу й Півночі та є її кінцевою межею (М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 122–151); див. пізніше опрацювання цієї теми: Д. Лихачев. Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси – до татаро-монгольского нашествия (XII–начало XIII в.) // *Русское народное поэтическое творчество*. Москва – Ленинград 1953, т. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X – начало XVIII веков, с. 217–247; В. Мельник. *Історична правдивість фольклору (VI–XVIII ст.)*. Львів 1968, с. 84–126. В Україні билина поступово трансформується у фольклорні жанри, зокрема балади. Заключні прославні епізоди билин переходять у думи, як і загалом билинна епічна традиція перетворюється в історичні думи (С. Грица. *Мелос української народної епіки*. Київ 1979, с. 59–72).

¹¹⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 112. Етно-інструментознавці слушно твердять про архаїчність свисту ”в пальці”, ”в язик”, у пустотілій горіх, стручок акації, шапочку жолудя тощо, ”гру” в березову кору [423.14]*, листок деревини чи трави. «Несучи в собі елементи первісної культури, оповиті легендами та віруваннями, ці дивовижні творіння народного генія і сьогодні функціонують у культурному побуті» (М. Тимофіїв. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних // *Музика Галичини. Musica Galiciana*, т. II. Львів 1999, с. 209).

він своїм голосом богатирським, так що тереми захиталися, і всі в городі пострашилися. Відкопали Потока з жінкою з могили»¹¹⁹. Або ще: «З свистом піднявся трьохголовий змії»¹²⁰. Як бачимо, у поетичних творах часто використовуються різні характерні звуки: свист, ревіння, сичання, шипіння, описується результат їхньої дії: «Зашипів він, вор-собака, по-зміїному, засвистав він, вор-собака, по-соловієвому, заревів він, вор-собака, по-звіриному. Від того «шип» зміїного зелена трава в полі пов'янула. Від того свисту соловієвого темні ліси до землі хилилися. Від того реву звіриного бистрий Дніпро-ріка схвилювався, з крутим берегом Дніпро-ріка порівнявся. Жовті дрібні пісочки обсипалися, з піском вода замутилася, в зелених лугах розливалася. З крутих, гір камінне повалилося. Грубе камінне по дні котиться, дрібне камінне верхом несе. Зачув лютий скимн недобре – народивсь на небі ясний місяць, на землі народився могуч-богатир. <...> Підбігає собака до бистрої ріки, до тої річеньки, до бистрого Дніпра. Засвистав, загаркав по-звіриному, зашипів він, собака, по-зміїному. Від того наша Ніпрочка схвилювалася, з дубів верхи поломилися»¹²¹. Свист часто був засобом подання звукового сигналу. Коли треба було св. Юрію прикликати вовка, то він «став і свиснув» (занотовано в християнській легенді з колишнього Луцького повіту¹²²).

Цікаво, що в композиціях музикантів-інструменталістів відлунювалися не тільки образи різнобарвного природно-соціального довкілля, звуків або предметів, що його породжували чи якими володіла людина, а й передусім пісенна творчість народу. Тому часто у творах, що цитуються в *Історії української літератури*, повідомляється про гуртовий спів, як світський, так і церковний. Мабуть, разом з інструментальною музикою він став важливим елементом українського довкілля. З прикладів подамо такі: «Пішли з співами пішо до Мунина – ксьондзи, езуїти і багато народу»¹²³; «коли почали співати в церкві молебні всім собором, стільки ж у полудні і ввечері»¹²⁴; «співано з цього приводу звичаєм латинським *Te Deum laudamus*»¹²⁵. Однак часті згадки про спів на сторінках *Історії української літератури* потребують окремих спеціальних студій¹²⁶.

Відомості про значиме сильне звучання аерофонів подано серед опису звитяг героя, який іде на війну: «Заграють труби як грім на небі, / Блис-

¹¹⁹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 140.

¹²⁰ Там само, с. 141.

¹²¹ Там само, с. 290.

¹²² Там само, т. 4, кн. 2, с. 198.

¹²³ Там само, т. 6, кн. 2, с. 186.

¹²⁴ Там само, с. 193.

¹²⁵ Там само, с. 196.

¹²⁶ Там само, т. 1, с. 130, 157, 225; т. 2, с. 66, 69, 74–76, 81, 86, 91, 95, 98 і т. д.; див. ще наш *Предметний покажчик*.

нуть мечами як мовна в небі»¹²⁷. Звуки цих духових інструментів тут порівнюються з лунким громом. Про сутність звучань особливої труби, виготовленої з дорогого матеріалу, мовиться в мотивах із билинного циклу: «Молодець, що трубить у золоту трубу, і король, зачувши її, каже, що коли б знав, чий то син заграв, за його б королівну оддав і в придане півцарства додав»¹²⁸.

У характеристиці поезії подружжя¹²⁹ серед весільних мотивів згадано музичні інструменти з групи хордофонів, що, певно, звучали в час проведів матір'ю сина, коли «Зорею підперезала, до тещі відпроважала, / З скрипками, цимбалами, з молодими боярами»¹³⁰. Мабуть, найчастіше їхнє звучання асоціювалося з весільним обрядом.

Відгомін військової музики, що *бубнить* на збір, як і червону корогвку, яку несе на чолі полку "хорунжий", знаходимо в описі М. Грушевським походу молодого за своєю "княгинєю"¹³¹. У розділі *Поезія подружжя* знову згадано «військову музику, що «бубнить» на збір сього воєнного полку»¹³². Тут ідеться про варіанти українського весільного обряду, у якому чимало "врізається" звичаїв, подібностей із насильницькою, дружинною, воєнною формою здобування дівчини (вони розвиваються з ідеї воєнної експедиції, що в основі цієї дії¹³³). Саме такі звуки надавали своєрідного забарвлення цим фрагментам весільної церемонії. В її розгортанні «декотрі пісні ясно представляють завдання походу – оружний напад і насильне захоплення дівчини»: «Ось заграно, забубнено раненько / Збирайся, князю Івасю, борзейко»¹³⁴, або в іншому варіанті теж виділяється

¹²⁷ Там само, т. 1, с. 257.

¹²⁸ Там само, с. 262.

¹²⁹ Цей розділ М. Грушевський присвятив прапорщикові армійських похідних полків української дивізії Григорію Калиновському [2-га пол. XVIII ст.] в 146-ту річницю його *Описанія українскихъ свадебныхъ простонародныхъ обычаев* (1777).

¹³⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 267. Цимбали, оскільки в них площина струн паралельна до деки, належать до лютнеподібних хордофонів [321.-4] (остатання цифра означає, що звук видобувається ударом молоточка) і відносять до народних хордофонів із підгрупи ударних інструментів (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)*, с. 106).

¹³¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 273. Прийшовши в цю добу з первісно-родових часів, шлюбний ритуал набрав у ній своєрідних подробиць, де всі його персонажі проступають у декораціях княжого двору: жених – князь, молода – княгиня, при них дружби (дружина), бояри і т. д. (Хв. Вовк. *Студії з української етнографії та антропології*. Київ 1995, с. 230–236).

¹³² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 273.

¹³³ Там само.

¹³⁴ Там само, с. 274.

музичний інструмент із групи мембранофонів [2]: «Заграно, забубнено, бояри побуджено»¹³⁵, чи ще: «Заграно, забубняно а в княжім дому рано: / А збирайтеся, а з'їжайтеся»¹³⁶.

Серед варіантів мотивів, узятих із записів П. Чубинського, де згадано про виїзд весільної дружини, по-різному починається перший рядок: «Ой заграно, забубнено ранейко»; «Заграно, забубнено, бояри пробуджено»; «Заграно, забубнено а в княжім дому рано»¹³⁷. У деяких піснях «ясно представляють завдання походу – оружний напад і насильне захоплення дівчини». Тут згадано про брата дівчини, який через те, що «за музиками не почув» голосу сестри, не зумів захистити її від «полону» суженого¹³⁸. Тобто мовиться про гучне звучання музичних творів, що виконувалися.

Між головних актів подружньої дії, як цілого чину, що «протягом століть свого обрамлення ... втягнуло в себе масу матеріалу»¹³⁹, виділяються «прегарні п'єси як по своїй зовнішній формі, так і по красі виложення в них настроїв і тих образів, у котрі вони прибрані»¹⁴⁰. Серед них знаходимо ті, що пов'язані з музичним мистецтвом: «Да то ти підеш із музиками, / А я за тобою із дружечками»¹⁴¹. Навіть початок таких пісенних картин забарвлює згадка про побутові звуки: «Загреміли ковані вози на дворі, / Заплакала Марусина мати в коморі»¹⁴².

Мовиться про ідіофон у підрозділі, присвяченому еротиці. Тут серед великої маси мотивів подружнього обряду з різних регіонів України порівнюється сила голосу хлопця зі звучанням дзвона: «Йванко заговорить – як у дзвін задзвонить», а «Марічка засміється – Дунай сколихнеться»¹⁴³ (записано на Слобожанщині).

Значиме місце музичних інструментів і характерність, яку вони надавали специфічним прикметам «старої поезії», як назвав її М. Грушевський, може впливати з його висновку: «Переглядаючи пісенний репертуар, зв'язаний з культовими і обрядовими останками, ми спостерігаємо тут не тільки багаті пережитки старої культової пісні і драматичної дії, але і в темах і поетичнім трактуванні їх відчуваємо реальне відбиття своєрідного побуту і – своєрідну, в значній мірі оригінальну творчість»¹⁴⁴.

¹³⁵ Там само.

¹³⁶ Там само.

¹³⁷ Там само.

¹³⁸ Там само, с. 275.

¹³⁹ Там само, с. 278.

¹⁴⁰ Там само, с. 278–279.

¹⁴¹ Там само, с. 279.

¹⁴² Там само.

¹⁴³ Там само, с. 297.

¹⁴⁴ Там само, с. 298.

Спостереження за образами обрядової пісенності допомогли М. Грушевському віднайти «дуже популярні, від Карпат до Сіверщини, теми винограду, його гроздя»¹⁴⁵ (символу родини). Таке зауваження стосовно нього стає в нагоді під час інтерпретації оздоблень дзвонів, де часто зустрічається зображення виноградного листа та грон.



Фрагменти оздоблення дзвона XVIII ст. (Дубно, Історико-культурний заповідник, фото автора, 2015 р.) і пам'ятки 1763 р. з Тисмениці (світлина Івана Постоловського, кін. XX ст.)

У взірцях весільної поезії, поданих в *Історії української літератури*, знову віднаходиться згадка про звуки, що їх видають споруди для переправи через ріку: «З'їдеш на мости – задзвенять мости, / Задзвенять мости дорогим кам[е]нем»¹⁴⁶.

У фрагментах творів української літератури, що донесли найбільше старих мотивів, її дослідник бачить відгомони часів чорноморсько-київських. Це, як зауважено, переважно обрядові, найчастіше величальні пісні. Серед їхніх фрагментів в одному з приспівів знаходимо дещо незрозуміле «Іграли, іграли Угри, / По золотому метали» (?). Наведений другий варіант: «Заграли, заграли Вірмени / На золотії цимбали»¹⁴⁷ дозволяє припускати, що згадка про хордофон є метафорою.

Образи-символи, створені дзвоном і його звучанням, віднаходяться в антології приспівів, наведених М. Грушевським: «За горою а дзвін дзвонить, / Ясен-красен місяць ісходить». В іншому варіанті: «Ой за горою, за кам'яною, / Де дзвін дзвонить, там місяць сходить», або «Ой за горами, за долинами. / Там дзвін дзвонить, місяць сходить»¹⁴⁸. Прикладом стягнення широкого образу в строфу, строфи – у короткий приспів є такі слова: «Ой дзвін дзвонить, місяць сходить»¹⁴⁹. Певно, що згадки про музичні інстру-

¹⁴⁵ Там само, с. 302.

¹⁴⁶ Там само, с. 305.

¹⁴⁷ Там само, с. 313.

¹⁴⁸ Там само, с. 317.

¹⁴⁹ Там само.

менти сприяли уважному, витонченому й відповідно озброєному погляду глядача, як писав М. Грушевський, відкривати в цих образах велику своєрідну красу¹⁵⁰.

У розділі *Література повістева*, відзначивши *співомовну* форму давніх музик-професіоналів, М. Грушевський нагадує, що вони в нас вигинули приблизно в XVI–XVII ст., і з ними вимерла й давня епічна, оповідальна поезія на старі героїчні, казкові й побутові теми, залишивши тільки вельми незначні останки в репертуарі, стилі та манері лірників¹⁵¹ і кобзарів. Далі зауважує, що «нинішня колядницька дружина заховала ще виразні прикмети скоморошої чи (яким би вони іншим іменем не називались) дружини професіоналів: співаків, плісанників і оповідачів. <...> Колядники, де їх добре приймають, репродукують репертуар з усіх цих сфер»¹⁵². Як бачимо, скомороство історик відносить до професіоналів, серед яких були співаки, актори-лицедії, танцюристи й оповідачі та, очевидно, музиканти-інструменталісти. Водночас він висловив сподівання, що колись «дослідники відреставрують більш-менш докладно образ цих мандрівних труп, носіїв нашої усної літератури (епосу передусім), музики і танцю»¹⁵³. Вивчення ж репертуару, виконавського стилю та манери лірників, кобзарів і колядників, на наш погляд, допоможе не тільки в рес-

¹⁵⁰ Там само, с. 318.

¹⁵¹ Під назвою *ліра* розрізняють три різних типи інструмента: щипковий хордофон типу давньогрецької китари [31.-5 ?], балканську ліру на взірець давньоруського гудка чи болгарської гадулки [321.32.-71]* і власне колісну чи корбову ліру. Тут мовиться про останній тип (*релю, леру*), «смичковий хордофон, головний музичний інструмент українських *лірників* (клясифікаційний індекс згідно із систематикою Горнбостля – Закса: 321.227.28), у якому ролю смичка відіграє дерев'яне колесо, мелодія виконується на одній (рідше двох, поєднаних в унісон) ігровій струні – «співаниці», *бурдоновий* супровід – на двох, вистроєних здебільшого у квінтових, рідше субквартових співвідношеннях – «тенорі» та «байорці» (М. Хай. *Микола Будник і кобзарство*, с. 139). Про таку ліру відомо в Західній Європі приблизно з VIII–IX ст. Від X до XIII ст. лірницька музика особливо часто звучала в монастирях, при дворах; у XV–XVII ст. цей інструмент використовували переважно в народно-танцювальній музиці мандрівні, переважно сліпі музиканти. Ф. Колесса найперші відомості про ліру й лірництво в Україні відносив до XV–XVI ст. Примандрувавши до нас, вона витворила тут одну з пишних гілок усесвітового лірництва (*там само*, с. 102–103, 131). Вважають, що це пояснюється відповідністю тужливого звучання ліри відомій емоційності й своєрідній ментальності українців (М. Хай. *Лірницька традиція як феномен української духовності: На матеріалі досліджень К. Квітки та нотації Ф. Колесси // Родовід* (1993/6), с. 43).

¹⁵² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 321.

¹⁵³ Там само, с. 322.



Лірник Дмитро Погорілий.
Мал. Льва Жемчужникова
[1828–1912] (М. Гордійчук,
Н. Якименко. Народні
інструменти, с. 109)

таврації давньої епічної та оповідальної поезії, а й особливостей виступів музикантів-інструменталістів. Водночас корисним для органологів може бути методологічне твердження С. Росовецького, що українська фольклористика другої половини XIX – початку XX ст. формувала свій підхід до вивчення казок з урахуванням постійної уваги до творчої психології кобзарів і лірників¹⁵⁴. Тобто такий підхід допомагає глибше розуміти джерела їхньої творчості.

У залишках героїчно-фантастичного циклу віднайдено Я. Головацьким твір із Сяніччини. Він уміщує «одинокий образ з колишніх княжих та боярських чвар, в котрім міститься бодай щось: якийсь натяк на героїчний, епічний мотив – се «княгня Іванко», з несподіваним ув'язненням і тугою <...> по княжім дозвіллю»¹⁵⁵. Тут хордофон описаний, ніби жи-

вий, а образ його звучання допомагає краще підсилити тугу героя; водночас продемонстровано соціальну функцію музики – розраджувати людей:

«Соколонька пустьте до сокільниці,
Гусельки шмарте [киньте] до гусельниці.
Коничка всадьте до кінниченьки,
Йванка всадьте до темниченьки».
Соколик квилить – головки хоче,
Гусельки грають – Йванка споминають»¹⁵⁶.

Справді, малозрозумілим видається термін *гусельниці*. За аналогією з припровадженням соколонька та коничка в належні їм місця, можна вважати,

¹⁵⁴ С. Росовецький. «Історія української літератури» М. С. Грушевського як пам'ятка гуманітарної науки і чинник її сучасного розвитку, с. 269.

¹⁵⁵ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 323.

¹⁵⁶ Там само. В Енциклопедії українознавства стосовно гусел зауважено: «Первісно це була арфа в лежалій формі, згодом у різних слов'янських народів форма спеціалізувалася (напр., чеське housle – скрипка). У XIV ст. гуслі-псалтир – це інструмент у формі трапеції із заокругленими кутами» (Н. Нижанківський. Народні музичні інструменти // *Енциклопедія українознавства: у 2-х томах*, т. 1 / [голов. ред. Володимир Кубійович, Зенон Кузеля]. Мюнхен – Нью-Йорк 1949, с. 280). Саме з ними, як припускають, споріднені більш звучні цимбали. Вони особливо розповсюджені в Білорусі й Західній Україні.

що мовиться про спеціальне приміщення чи куток як місце для гри на гуслах¹⁵⁷.

Чимало узвичаєних згадок про дзвони, їхнє всепроникне часте звучання знаходиться серед мотивів казкової традиції: «А тут у дзвони дзвонять, молебні правлять»¹⁵⁸. Повсюдне їхнє використання створило умови, за яких хоча б десь сприймалися церковні дзвоніння. Це допомагало народним оповідачам показати віддаленість місця, куди могли відіслати злу силу або де вона набиралася міцності тому, що певний час не вчувала церковних дзвонінь: «Змій робиться з простої гадини, тільки їй треба так де-небудь пробути, щоб вона сім год не чула ні дзвона, ні людського голосу; тоді у неї почнуть рости крила»¹⁵⁹.

Чудесну дудку [421.11]¹⁶⁰ й інші подібні «свідки й обвинувачі вчиненого злочину» М. Грушевський відніс до головніших казкових мотивів. Він побачив у казці «про калинову дудочку, вирізану з калини чи іншої рослини, що виросла на могилі вбитої дівчини або хлопця <...> безкінечну філіяцію в світовому фольклорі»¹⁶¹. Бубенці є серед чудодійних

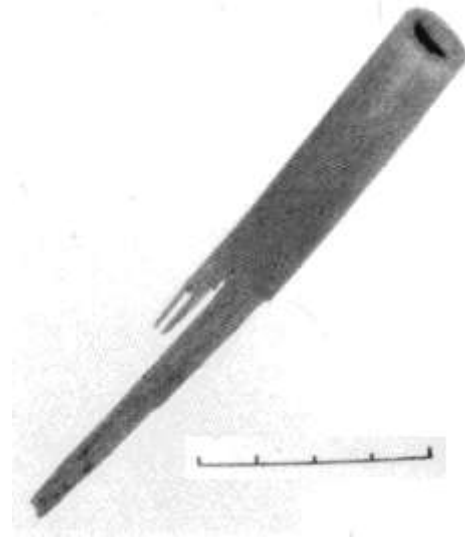
¹⁵⁷ Гусла відносять «до супровідних музичних інструментів української епічно-старцівської традиції» (М. Хай. *Микола Будник і кобзарство*, с. 131). Цей хордофон приймали виключно *російським* і через те вимовляли на московський лад – *гуслі (там само)*. Їхню частину виявлено під час досліджень літописного Звенигорода (*Історія України* / [відпов. ред. Юрій Сливка; кер. авт. кол. Юрій Зайцев]. Вид. 3-тє, перероб. і доп. Львів 2002, с. 77).

¹⁵⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 337.

¹⁵⁹ Там само, с. 338.

¹⁶⁰ Дудка – загальноукраїнське *сопілка* (бойківське – *пищавка, гайда, гайдиця*; волинське *свистілка, свистьолка*; гуцульське – *денцівка, ментелев*; поліське *дудка-викрутка* та *дудка-колянка*; *сопілка* – народна заднена поздовжна флейта, збережена у волинсько-поліській зоні й Карпатах і подекуди на Поділлі (Інструментальна музика України. Традиційні музичні інструменти українців. Фото та описи // <http://www.ukrfolk.com.ua>).

¹⁶¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 345. При цьому зроблено поклики на студії Пантелеймона Куліша [1819–1897], Панаса Рудченка [1849–1920], Івана Манжури (псевдонім Івана Калічки) [1851–1893] та ін. Дослідження ж археологами багатошарових пам'яток на Дністрі сприяють висвітленню проблеми походження мистецтва, часу його виникнення, характерних проявів тощо. Тут знайдено три сопілки з рогу оленя (Молодове I), а сопілка зі стоянки Атаки I датується за C¹⁴ 15 375±350. Найскладнішим конструктивно вважається «виріб з четвертого шару стоянки Молодове V (абсолютний час – 17 100±1 400). Виріб має сім поперечних отворів, повздовжній і глухий кінець та сліди поперечного об'язування. Предмет здатний відтворити серію звуків, що можуть скласти мелодію. Отже, згаданий виріб був не засобом для передачі інформації чи для приманювання, а справжнім музичним інструментом»



Частина дерев'яної сопілочки з культурного шару Львова XV ст., зберігається в *Музеї давніх пам'яток* цього міста. Оскільки діаметр поперечного наскрізного отвору сопілочки невеликий – 7 мм, то вважають, що вона належала до дитячих музичних інструментів. *Фото автора, 2001 р.*

предметів (стілчиків, столиків, застілків) і тварин, що після сказаного слова «автоматично виконують різні роботи, приносять їжу, гроші»¹⁶².

Згадані в першому томі *Історії української літератури* оригінальні перлини усної народної творчості, завдяки застосованому М. Грушевським комплексу загальних і музикознавчих методів дослідження, розкривають чимало цікавих органологічних відомостей. Вони дозволяють скласти уявлення про початки мистецтва, психологічні основи сили дії музики, уточнити шляхи розповсюдження окремих музичних інструментів, місце й причини їхнього застосування на наших теренах, вивчити взаємовпливи, запозичення чужоземних способів гри. Важливу роль у розвої музичного інструментарію мало багатозвучне докільля (грим, дзюрчання води, спів

(О. Черниш. Територія Подністров'я в епоху палеоліту (Стан дослідження) // *Записки Наукового товариства Шевченка*, т. ССХХV: Праці історично-філософської секції. Львів 1993, с. 21).

¹⁶² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 1, с. 346. Бронзову кулю 32×35 мм в промірі, з відламаним грубим вушком і вміщеною всередину кульочкою-таракальцем, описав археолог Ярослав Пастернак [1892–1969], висловлюючи при цьому припущення, що це, мабуть, оздоблення кінської упряжі (Я. Пастернак. *Старий Галич: Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр.* Краків – Львів 1944, с. 202–203). *Колокільці* (заг. укр. – бубенці; наддніпр. – бубончики, поліськ. – шелести, шалюстуни, шелегінди, шарахуни; «Н. – S. – 112.13; вар. 112.111) – кулястоподібні металеві (рідше, керамічні) закриті посудинки із прорізами, наповнені шротинками, які на всій території України, зазвичай, вішають коням на дугу, на Поліссі пастухи іноді чіпляли "старшій телиці" – вожакови стада корів, а на Бойківщині, Закарпатті й Львівщині за допомогою шальованої хустки нав'язували на дерев'яний стержень завдовжки 30–40 см і використовували атрибутом весільного обряду» (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)*, с. 101).

птахів, плескіт їхніх крил тощо); навіть мости, господарські побудови сприймалися пленерними музичними спорудами. Як у старій релігії, так і новій, музичні інструменти були невіддільними елементами синкретизму, вони виростали з багатоманітних моментів родинно-господарського життя. Шанобливе ставлення до труб, трембіт, відображення народної віри в силу їхніх звучань особливо помітне тоді, коли ці аерофони були в руках святих. Гра кожного з них, відповідно до пори року, має своє призначення; звуки інструментів, виготовлені з різного матеріалу, характеризувалися специфічною дією. Важлива роль звукового інструментарію для українців пояснюється розвитком інтенсивного хліборобства, його центральною роллю в їхньому житті, відповідними святами й обрядами. Музичні інструменти використовувалися разом зі співом і танцями; провідну роль відігравали ті, що творили ритмічну основу гри. Подібні мотиви застосування музичного інструментарію пов'язані з організацією військової потуги, соціальними змінами, які вона творила. Героїчні теми розвивали передусім співці-рапсоди. Певно, у цьому значну роль відіграло використання різних музичних інструментів, притаманний їм репертуар тощо. Сприяло розвою музики проведення гучних забав, колоритних частувань, «празників», відзначення інших святкових нагод, де закликалося багатство, добро, успіх на дім господаря, на його родину й господарство тощо. Звичайно, у них обов'язково брали участь професійні музиканти-виконавці й вони мали своє узвичаєне місце. Значиму роль у мистецтві відіграла когорта скоморохів. Від них переймалося чимало тем і форм. Гра музик, хоча б із колядницьких ватаг на Гуцульщині, характеризувалася високим рівнем виконавської майстерності, умілим володінням інструментами, доброю організацією репетиційного періоду. Значимість у популяризації музики мав різноманітний репертуар. У ньому відлунювалися не тільки образи різнобарвного природно-соціального довкілля, звуків або предметів, що його породжували чи якими володіла людина, а й передусім багата пісенна творчість народу. Певне місце серед майстрів володіння музичними інструментами займав ряд *калік перехожих*, їх особливий набір творів, зокрема інструментальних. Серед функцій музичних інструментів виразно виділяється оберегова. Повсюдне узвичаєне використання дзвонів [підвісний набір язикових дзвонів – 111.242.222], їхнє всепроникне часте звучання створило умови, за яких хоча б десь можна було почути їхні вдарання. Це допомагало показати в літературних творах віддаленість місця, куди могли відіслати злу силу, щоб не чула дзвонінь. Опис звучання музичних інструментів часто подавався так, ніби вони живі, що сприяло підсиленню різнобарвних людських почуттів. Музичні інструменти відносилися людською уявою до чудодійних предметів, що появляються в значимих місцях чи після сказаного слова машинально виконують

якусь роботу. У руках українців дзвеніли ключі, віконниці, звучала зброя, збруя коня, гриміли ковані вози тощо. У поетичних творах часто використовуються образи характерних звуків: свист, ревіння, шипіння, описується результат їхньої дії; свист часто виступав засобом подання звукового сигналу. Усе це підтверджує своєрідне музичне сприймання українцями світу. Щоправда, не всі музичні терміни, якими послуговувалися, є зрозумілими чи отримали своє пояснення.

1.2. Музичний інструментарій у фольклорі пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII ст.

Значно розширило коло корисних відомостей про музичні інструменти в *Історії української літератури* вороття її автора в четвертому томі до проблем фольклору, а надто специфічності жанрів, що тут розглядаються (билини, духовні вірші, християнські легенди). Ця частина праці написана істориком після повернення 1924 року в Україну. Тут, звичайно, були кращі можливості в опрацюванні першоджерел. Водночас період, що пройшов після написання перших томів фундаментальної літературознавчої праці, спонукав її автора по-новому підійти до вивчення сформульованих проблем. Не випадково сучасні дослідники його творчості передусім бачать новаторство в задумі четвертого тому, де не тільки знову сміливо реконструюється прадавній стан української народної творчості, розпочатий у першому томі, поширюються спостереження й висновки на княжу добу, а й органічно пов'язуються ідеї цієї частини всієї праці з «такою методологічною новацією першого тому, як спроба подолати принципову антитетичність у вивченні усної та писемної традицій національної словесної культури. При цьому якщо стосовно літератури XI–XII ст. йдеться про певну естетичну «рівновеликість» двох паростей словесної творчості народу, то згодом, аж до половини XVI ст., усна традиція, на думку Грушевського, не лише суттєво доповнює, а й збагачує та прикрашає «монотонний і убогий образ» писаної літератури»¹⁶³.

Систематизуючи органологічні джерела, виробляючи методологічні основи, треба пам'ятати схвальне відзначення рішучого звернення дослідника як однієї з умов повнішої реконструкції дружинної та християнської епіки Київської Русі, до матеріалів фольклору сусіднього народу: «Вже стало аксіомою, що російська усна традиція як консервативніша зберегла багато чого з прадавнього надбання, втраченого в українській. <...> На жаль, сучасна українська фольклористика має ті самі вади, що її історик зауважив у своїх попередників і сучасників, – нехтування історико-генетичною проблематикою. Тим корисніший для майбутніх дослідників генези та найдавніших періодів розвитку вітчизняного фольклору досвід першопроходців»¹⁶⁴. Безсумнівно, що такі слушні поради треба пам'ятати й музикознавцям.

Повнішому вивченню місця музичних інструментів у житті українців допомагають ідеї історика стосовно походження й розвитку епосу.

¹⁶³ С. Росовецький. Примітки // М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 307.

¹⁶⁴ Там само.

Серед обґрунтованих у четвертому томі тез, як помітили фахівці, «найоригінальнішою є та, що твердить про існування в соціально-економічному й культурному (а також церковному) українському житті XIII–XV ст. обставин, які сприяли консервації старої дружинної традиції. Друга принципово важлива теза – про розвиток цієї традиції «від елемента ліричного до епічного», забарвленого казковою фантастикою та релігійною легендою»¹⁶⁵.

Знаходяться органологічні повідомлення в сюжетах українського епосу XIII–XVII ст., що передували думам. Тут відлунюється прадавня дружинна поезія у фольклорі України, а рудименти цих творів у північноросійських билинах, як твердять науковці, зовсім не вивчалися в радянській фольклористиці.

Дотичні до музики «ідеї, образи, книжні форми й поетичні засоби, витворені кількома століттями літературного і артистичного життя»¹⁶⁶, можна, мабуть, зустріти в розглянутих початках *т. зв. дум*, як найвизначнішій категорії цієї творчості. Відомості про репертуар музик може доповнити розгляд дослідником відгомону дружинного епосу в усній творчості пізніших княжих і переходових віків XIII–XVII ст. Адже «кілька дуже впливових соціальних груп було спеціально заінтересовано в консервації, ідеалізації, величанню традиції старої державності та її носіїв: княжої та дружинницької верстви»¹⁶⁷.

Імовірні імпульси до створення музичних творів вимальовуються в міркуваннях історика стосовно причин збереження останків героїчної поезії в українській літературі, стадії, через які вона переходила: «На спочинку по битві, в поході, при повороті під свіжим враженням події складається «піснь славна» – похвала головним героям походу і разом усій дружині – учасникам»¹⁶⁸. Мистецьке відображення авторами творів своєрідності подій підкріплюється думкою, що й *Слово о полку Ігоревім*, «як було показано, орудує тільки алюзіями, тільки моментальними знімками акції, вкладеними поміж ліричні рефлексії. В пісні про Кончака [† 1203] маємо більш згушений, «сконденсований» епізод про Отрока та його гудця Оря»¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Там само, с. 308.

¹⁶⁶ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн 1, с. 13.

¹⁶⁷ Там само, с. 15.

¹⁶⁸ Там само, с. 17.

¹⁶⁹ Там само. Половецький музик Ор творив у Києві 1125 року. Успішні степові походи руських князів на половців (поч. XI ст.) викликали велике захоплення серед народу. Ці походи оспівано у піснях, відгомін яких залишився в літопису. Творили й виконували епос народні співці. Саме про одного з таких згадано в ліричному переказі поеми на початку Галицько-Волинського літописного зведення. Нині в літературі нема як усталеного погляду на правопис слів *гудця Ореви* (*ПСРЛ*, т. 2, с. 716), так і єдиної думки – ким він був – співаком, який акомпанував собі на музичному інструменті, чи так було тоді прийнято

Існування когорти підготовлених співаків, які, певно, акомпанували собі на музичних інструментах, значимість таких музик у справі збереження репертуару підтверджує висновок М. Грушевського, що «стара героїчна традиція культивувалась в перехідних століттях в кругах професіональних співаків і всіх тих вищезазначених верствах, прихильно настроєних до популяризування старої княжо-дружинної традиції»¹⁷⁰. Адже були, як впливає з написаного ним, «професіональні співацькі верстви, що мушили перенести сю традицію через перехідні століття та у власних заробкових інтересах повинні були зі свого боку старатись підтримати серед публіки-суспільності, можливо, живий інтерес до старого репертуару»¹⁷¹.

Актуальною для етномузикознавства є думка дослідника стосовно потреби вивчення билин, студіювання історичних пісень і т. п., що входили в репертуар скоморохів і передані ними разом із билинами¹⁷². Він зауважує, що В. Татищев знав билини (слухав їх на переломі XVII–XVIII ст. у виконанні скоморохів)¹⁷³. Значення цього жанру народної творчості як джерела про побутування давніх музичних інструментів, їхні функції тощо, підтверджується таким міркуванням М. Грушевського: «Маємо підставу думати, що зміст билин Володимирового циклу вироблявся протягом X, XI і XII вв., себто першої половини удільної доби, а сформувався

називати митців – творців і виконавців епосу. Наприклад, Іван Франко [1856 – 1916] у свій час переклав ці слова як *співець Оря* (І. Франко. Найстарша українська народна пісня // його ж. *Зібрання творів у 50 томах*, т. 37. Київ 1982, с. 219) або *гудець Ор* (його ж. *Історія української літератури // там само*, т. 40. Київ 1983, с. 179; в І. Франка *чудець*, очевидно, механічна помилка). У поезії *Ор і Сирчан. Половецька історична сага* називає його *Ор-музика* (його ж. *Ор і Сирчан. Половецька історична сага // там само*, т. 5. Київ 1976, с. 312, 316), при цьому в зазначеному мистецькому творі приписує Орові гру на теорбані (*там само*, с. 318). Мовознавець Антон Генсьорський [1890–1970] брав слово *гудця* в лапки (А. Генсьорський. *Значення форм минулого часу в Галицько-Волинському літопису*. Київ 1957, с. 81), тобто цей знаний дослідник пам'ятки не вкладав точного смислу в поняття *гудець*. Дещо інакше пояснюється Ольгою Ліхачовою [1937–2003] у Коментарях до Галицько-Волинського літопису: «Гудець – музикант, гусяр» (Галицько-Волынская летопись / подгот. текста, пер. и коммент. Ольга Лихачева // *Памятники литературы Древней Руси: XIII век* / вступ. ст. Дмитрий Лихачев; общ. ред. Л. Дмитриева и Д. Лихачев. Москва 1981, с. 568). У перекладі цього твору Л. Махновця [1919–1993] читаємо «музика Ор» (*Літопис руський*, с. 368), а в Іменному покажчику *Літопису* – «Ор, музика-співець Сирчана» (*там само*, с. 502).

¹⁷⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн 1, с. 17.

¹⁷¹ Там само.

¹⁷² Там само, с. 31.

¹⁷³ Там само, с. 35.

не пізніше від часів татарського панування і навіть тої власної доби, коли Москва ще не скупчила в собі всеї державної сили Руси»¹⁷⁴. Важливість вивчення билин як органологічного джерела можна підкріпити міркуваннями історика стосовно билинних тем, що заховалися козаками, а також рапсодами, які недавно померли на Півночі Росії¹⁷⁵. Билини – *скарбниця запечатана*, але відкриття 1900-х років навчили не вважати їх такими закритими¹⁷⁶.

Відомості про свист людини¹⁷⁷ чи казкової тварини, яку за таке залякування навіть убивали¹⁷⁸, зустрічаються у викладі згадок про літературні твори, їхніх цитуваннях і характеристиці. Чи можна вважати губи людини або казкового персонажа музичним інструментом? Мабуть, потрібні окремі дослідження стосовно того, у якому контексті використовувався образ свисту в масиві творів української художньої літератури.

Зауваження М. Грушевського відносно тексту, записаного Порфирієм Мартиновичом [1856–1933] від лірника Пашковського¹⁷⁹, викликає ряд дослідницьких питань, а саме: що відомо про таких лірників? Чи укладена база даних про цих музикантів?

Узвичаєний епітет стосовно звучання гусел віднайшовся в поклику на монографію польського дослідника Тадеуша Єжи Стецка [1838–1888] про Волинь. Тут подано відому в Україні пісню, де мовиться про «Дуная Селивановича в рудожовтім кафтані і чорній шапці-мурмашці – майстра грати на звончатих гусях»¹⁸⁰. Описаний уже в чернігівських варіантах весняної гри згаданий персонаж шукав собі нову пару серед дівчат; у схід-

¹⁷⁴ Там само, с. 44.

¹⁷⁵ Там само, с. 55.

¹⁷⁶ Там само, с. 57.

¹⁷⁷ Там само, с. 65.

¹⁷⁸ Там само, с. 66.

¹⁷⁹ Там само.

¹⁸⁰ Там само, с. 67. На підставі вивчення літератури й експериментальних зіставлень форми, конструкції, строю, імовірних способів гри на музейних і реконструйованих взірцях гусел, бандур і кобз, М. Хай твердить, що «трансформування гусел (рід цитр) у бандуру (з роду лютень) на теренах Руси-України відбувся так само логічно й органічно, як і перехід билинно-гусельної практики у думово-бандуристську» (М. Хай. *Микола Будник і кобзарство*, с. 22–23). Не відмовляючи кожній із гіпотез стосовно генези українських бандури-кобзи у певній слушності, зауважується відповідність цих інструментів «адекватному виконавському стилю: гусла – давньоруському билинному, діятонічна бандура [народна, старосвітська 321.321.-5]* – думовому, стилістично спорідненому з праукраїнським билинним, кобза – історично дещо пізнішому, хроматизованому, а торбан [321.311.-5]* – культивованому усно-писемною традицією панського двору західно-європейському, авторсько-композиторському» (там само, с. 40).

ноподільському варіанті мовиться, що Дунай тільки «танчик виводить і на дівчат поглядає»¹⁸¹.

Важливість володіння грою на будь-якому музичному інструменті, її захисна функція час від часу підтверджується згадками в прозових чи поетичних творах. Народного героя Олексу Довбуша [1700–1745] оповідачі також наділяли вмінням грати на флюері (сопілці). Він навіть музикував після того, як його піймали угорці й варили в соляній ропі. Більше того, коли О. Довбуш грав, то «його не парило, сміявся»¹⁸². Може, тому в легендах зафіксовано мрію про опанування мистецтвом гри. Про таке переказується в одному з варіантів легендарної історії про О. Довбуша. Оповідач уклав у вуста героя серед різних побажань, зокрема слова й про те, що він хотів, аби не тільки від нього кулі відскакували та він довго жив, а й «пальці аби на флюояру (сопілку) грали»¹⁸³.

Про певний рівень обізнаності такого церковного служки як паламар, серед функцій якого було творення різних дзвонінь, бачиться в розвідці М. Грушевського стосовно носіїв билинного епосу. Тут повідомляється про паламаря, який міг знати билини¹⁸⁴.

У характеристиці історії української літератури дослідник згадав про жонглерів-паломників (ватаги пілігримів), які проходили по так званій французькій дорозі (нею ходили паломники з Франції через Альпи до Риму)¹⁸⁵. Певно, що вони не тільки складали пісні, у яких викладали поетичний зміст легенд, а й користувалися при цьому музичними інструментами.

Яворчаті гусла й німецькі трубки згадані в передмові екскурсу Всеволода Міллера [1897–1924] стосовно еволюції билин, на що покликався М. Грушевський¹⁸⁶. Мабуть, про ці інструменти мовилося в таких поетичних творах.

¹⁸¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн 1, с. 67.

¹⁸² Там само, с. 75.

¹⁸³ Там само, с. 74. Великий перелік сопілкових інструментів (керамічна зозуля, окарина, фюарка, середня флюєра, денцівка та ін.), історія поширення, їхня будова, морфологія, структура музичних творів (диференційована на музику *до співу, до танцю, до слухання, до коляди й маршову весільно-обрядову*), позначення засобів виконавської виразності та «робочої аплікатури», нотні композиції, можливість виконувати награвання аж у 22-х тональностях, опис шляхів опанування технологією гри й ін. див.: Б. Яремко. *Сопілкова музика гуцулів*. Львів 2014. Типові способи виготовлення сопілки, її конструкцію, звуковидобування, виконавську практику й артикуляцію див., приміром: його ж. *Бойківська сопілкова музика*. Львів 1998.

¹⁸⁴ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн 1, с. 77.

¹⁸⁵ Там само, с. 80.

¹⁸⁶ Там само, с. 81.

Відомості про *боянів*, їхні ймовірні генетичні корені віднаходяться в згадці дослідника про іншого прихильника й популяризатора билинного епосу А. Келтуялі. Він твердив, що «билевий епос зложився ... за столом княжого пиру серед «боянів» – особливого класу співців-поетів, що відокремився з староруської аристократії»¹⁸⁷.

Музика живе в тріаді *творець – виконавець – слухач*. Переконавання про таке поєднання підтверджує висновок історика, що «образ віщого Бояна, змальований «Словом о полку Ігоревім», як він підносить руку над «золотими струнами», вибираючи в мислях своїх тему прославлення котрогось князя чи героїчного діла, ми повинні доповнити, очевидно, збором слухачів, зложеним з таких князів і дружини»¹⁸⁸.

Значення розвинених творчих, зокрема музичних, здібностей, опис процесу компонування бачимо в приверненні М. Грушевським уваги до подробиці, «яка посередньо дає нам зрозуміти, хто був носителем справжньої, високого стилю, героїчної дружинної поезії. Були то самі члени вищої дружини, наділені відповідним поетичним і музикальним хистом і узброєні потрібною технікою. ... Коли Добриня, перебраний за скомороха, приходить на весілля своєї жінки з Альошею і дістає послідне скомороше місце, на печі, він своєю високою грою зараз же дає пізнати присутнім, що перед ними не скоморох, а один з їх же товаришів, з високої дружини»¹⁸⁹. Далі із ширшої цитати стає відомо про певне місце в приміщенні для музиканта, джерела змісту окремих частин його композиції: «Скоморошина тим місцем не погордував, скочив на піч муравлену, заграє в гусельки яровчаті, грає то він Добриня у Києві, а виїгриш бере у Царгороді, а від старого до малого повиграва поіменно (вар.: грає в Царгороді, а на виїгриш бере у Києві. Грає у Києві, співає від Єрусалима. Струну натягнув наче від Києва, другу від Царгороду, третю від Єрусалима, тонці (мабуть, танці? – Б. К.) повів великі, приспівки приспівував з-за синього моря. Перший раз грав від Царгорода, другий раз грав від Єрусалима, третій раз став награвати, все своє походження розказувати). Всі за столом позадумувались, всі тої гри позаслухувались, всі за столом та заговорюють: «Не буде то удала скоморошина, буде то дородний (родовитий) добрий молодець, святоруський могутній богатир»¹⁹⁰. Серед відомостей, отриманих із билинного фрагмента, варто відзначити узвичаєну характеристику інструмента, зміст заспіваного та його джерела, варіанти виконання; розрізнення *грав* і *награвати*. Водночас стає відомо про виділення рівнів майстерності й здатність сприймати давніми слухачами таких відмінностей, силу впли-

¹⁸⁷ Там само.

¹⁸⁸ Там само, с. 82.

¹⁸⁹ Там само.

¹⁹⁰ Там само.

ву музикування на присутніх. Правда, М. Грушевський після цитування опису виступу скомороха в ширшому розтлумаченні дещо уточнює: «Отже, справжній співець високого героїчного стилю, обізнаний з героїчними темами так, щоб оспівати всіх поіменно, – се міг бути тільки один з своїх, з тої ж високої дружини, а не з мандрівної скоморошної братії»¹⁹¹. У подальшому викладі дослідник української літератури наголошує, що «в наших величальних піснях гуслі виступають нерозлучним товаришем старинного князя чи боярина, як бандура подорожняя подругою пізнішого козака. «Княгня Іванко» «на головочці сокол носить, у правій рученці коничка водить, в лівій рученці гусельки носить»¹⁹². Один із улюблених мотивів обрядового величання – се образ «молодця», що сидить в наметі чи в золотій хаті, на золотім кріслі, красно грає, ще краще співає, а деякі варіанти заховують і ту подробицю, що за столиками сидять «панове», «а перед нього ... царева дочка ... свого пана випитується». «Хто його навчив так красно грати, ще краще співати?»¹⁹³. Правда, зауважено, що «образ ослаб, і деталі його потемніли не раз до того, що назва музичного інструмента (віргани¹⁹⁴, китара і под.) у деяких варіантах перейшла в «карти» («у карти грає, красно співає»). Але проте не важко пізнати первісний мотив «молодця», який чи то сам на самоті, як Гомерів Ахіл, чи в товаристві за пировними столами грає і співає, збуджуючи загальний подив»¹⁹⁵.



Дримба (Львів, Старий ринок). XV ст.



Дримби з колекції Л. Кушлика

Фото автора, 2001 і 2009 рр.

¹⁹¹ Там само, с. 83.

¹⁹² Там само.

¹⁹³ Там само.

¹⁹⁴ Мабуть, мовиться про язичково-щипковий інструмент дримбу [121.2], який вважають швидше ідіофоном, аніж аерофоном (європейське *варган*, загальноукраїнське – *орган*, *вігран*, *дримба*); регіональні назви див.: М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*, с. 99–100.

¹⁹⁵ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн 1, с. 83.

Окремі деталі характеристики життя скоморохів, складові змісту їхнього репертуару, обриси ймовірного інструментального супроводу набираються з подальшого викладу літературознавчих студій: «Професійні співці, об'єднані в пізнішій північній традиції загальною назвою скоморохів, переймаючи і популяризуючи сю героїчну дружинну поезію, мовчки признавали, словами вищенаведеної биліни про Добриню, що вони не можуть дорівняти своїм дружинним первовзорам: не можуть утримати дружинний епос на його первісній висоті, широті поетичного і політичного світогляду»¹⁹⁶. Тому дослідник для уточнення запитує: «Що в такому разі понуджувало їх виносити дружинну пісню хоч би в таких недосконалих формах з княжих і боярських дворів і передсінків у широкий світ, між міський і сільський люд?»¹⁹⁷ У результаті, отримуємо таку відповідь: «Очевидно, мотив міг бути подвійний: ці пісні, їх теми і форма цікавили ширші круги людності, котрим княжі пири не були приступні. А друге – скоморохи (чи інакшого імені професіонали) були чим багаті – тим і раді: давали людям той репертуар, який був в їх розпорядженні, а в сім репертуарі дружинний епос був одною з найважливіших складових частей»¹⁹⁸. Далі підтримується думка, що «ватаги сих скоморохів у своїх початках могли бути княжими та боярськими двірськими трупами»¹⁹⁹. Справді, М. Грушевський не погоджувався з тим, що «скоморохи в своїм початку були, власне, театральними трупами, перейнятими у Візантії, відмінно від співців та грачів місцевого походження»²⁰⁰. Водночас він скористався зауваженням стосовно відомостей із московських уставних грамот. Вони

¹⁹⁶ Там само.

¹⁹⁷ Там само.

¹⁹⁸ Там само.

¹⁹⁹ Там само.

²⁰⁰ Там само, с. 84. Про осілий спосіб життя народних музик свідчать топонімічні назви, утворені від основи *скоморох*. До тих найменувань населених пунктів Скоморохи, Скоморошки в Україні, зокрема в Галичині й на Поділлі, що збереглися та наводяться в *Історії української музики* (Л. Корній. *Історія української музики*, ч. I, с. 54–55), додамо ще назви сіл у Галицькому районі Івано-Франківської області – Старі й Нові Скоморохи. На те, що село, де зараз Старі Скоморохи, існувало ще за часів Галицько-Волинського князівства, вказує українська грамота XIV ст. (*Грамоти XIV ст.* / упорядк., вступ. ст., комент. і словники-показчики Марія Пещак [=Пам'ятки української мови]. Київ 1974, с. 38). Наш аналіз розташування утворених скоморохами слобод вказує на те, що ці музики селилися недалеко від тогочасних великих міст, які могли забезпечувати їхній захист і, у свою чергу, скоморохи мали змогу обслуговувати жителів "городів", як запоруку заробітку. Можливо й те, що князі не хотіли тримати в місті скоморохів і виселяли їх на слободи. Свідченням того, що їхні поселення були своєрідними супутниками, розміщеними за валами великих



Гусли, реконструкція за взірцями XIII ст. Григорія Павліченка, фото Олексія Кабанова (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*, с. 516)

не тільки звільняли привілейовані сільські громади від обов'язку гостити й утримувати скоморохів (так само, як і всяких княжих і боярських двірських людей – *прошатаїв*), а й забезпечували «однаково від насильних представлень скоморохів, як і від тих «боярських людей», які приїзять «незвані» до них на пири і братчини (на храм): громадам дається право не приймати ні тих, ні сих і безкарно виганяти їх від себе, або арештувати і відставляти до великокняжої адміністрації»²⁰¹. Покликаючись на виявлені дослідниками документи про боярських скоморохів, які в першій пол. XVII ст. «для свого промислу» мандрували «по світу й заробляли досить великі гроші, як на той час»²⁰², згадано «аналогічні сучасні явища західні: трупу англійського лорда-камергера (до котрої належав Шекспір [1564–1616]) й інших магнатів. Сі трупи для заробітку їздили по містах і селах, користуючи з протекторату своїх могутніх хазяїв, і теж більш або менш «сильно» (силоміць) експлуатували провінційну публіку»²⁰³. На підставі вивчення московських джерел XV–XVII ст. М. Грушевський виводить із них окремі вказівки щодо подібних давньоукраїнських звичаїв.

Функції музикантів і причини потреби в значній кількості виконавців впливають із подальших міркувань історика стосовно правдоподібного перебування на княжих і боярських дворах великої кількості співців-

міст, є розташування, приміром, с. Скомороше Чортківського району Тернопільської області; воно знаходиться приблизно за 18 км від Тербовлі – тогочасного центру одноіменного князівства на південно-східному краю Галицької землі; с. Скоморохи Сокальського району Львівської області – приблизно за 28 км від літописного Белза й ін. (докладніше див.: Б. Кіндратюк. *Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства* / ред. і авт. перед. слова Юрій Ясіновський [=Історія укр. музики. Вип. 9: Дослідження]. Івано-Франківськ – Львів 2001, с. 47–51).

²⁰¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 84.

²⁰² Там само.

²⁰³ Там само.

професіоналів «поруч властивих великих співців – поетів, які засідали на почесних місцях пиру чи трапези, як рівні з рівними, і вели провід в дружинній творчості, давали їй взірці й високі приклади»²⁰⁴. Їх переймали й множили своїми варіантами, популяризували, робили доступнішими для широких кругів менш талановиті професіонали. «Вищі категорії сих професіоналів знаходили місце в високім товаристві князів і бояр, коли не траплялось поета вищепоставленого, або доповняли своїми продукціями їх виступи в програмі пиру. Вони ж помагали князям і боярам заповняти сірі будні їх існування»²⁰⁵. У нудний сльотливий день чи безсонну ніч вони розповідали, співали чи грали на музичних інструментах («ини бають ему или гудуть ему, вар.: инии гудуть, инии бають ему и кощюнять»²⁰⁶).

Мотиви обіймання назвою *скоморохи* різних мистецьких об'єднань, поширення скомороства, склад їхніх жанрових груп і частота виступів стають відомі з подальшого викладу студій М. Грушевського. Подамо розлогішу цитату: «Нижчі категорії сих професіоналів служили таким самим потребам розривки й забави молодшої княжої і боярської дружини, служби і челяді. Кількість такої професійної словесної братії мусила бути велика, більш ніж треба, і цілком природно, що нижчі категорії її з давніх давен шукали «промислишка» в додаток до невеликих приходів, які сі забавники нижчої марки діставали на дворах своїх патронів. Ходили для того в районі власті чи впливів своїх патронів, по містах і селах, звані й незвані з'являлись на пирах і братчинах, на рокових святах, празниках, весіллях і похоронах. Хоч-не-хоч казали слухати своїх пісень і оповідань, дивитись їх штук і випрошували за се різний гонорар в грошах і натурі. Вони зливалися таким чином непомітно з вільними майстрами того ж куншту: штукарями, співаками, ворожбитами і знахарями. Переймали їх репертуар, навзаїм, передавали їм свій, і разом з ними кінець кінцем покрилися спільною назвою скоморохів»²⁰⁷. При цьому вказується на соціально-економічну базу цієї категорії популяризаторів дружинного репертуару – «двори, резиденції, уряди й титули їх патронів, князів і бояр, йменням і котрих вони «прошатали» і змушували слухати свій репертуар, в котрім не дружинним людям, не боярській челяді може й не все було так дуже близьке й інтересне, щоб воно само собою викликало зацікавлення й послух, давало утіху й насолоду»²⁰⁸.

Одним із чинників кращого розповсюдження скомороства й музичних інструментів в Україні можна вважати те, що їх тут менше переслідували в

²⁰⁴ Там само.

²⁰⁵ Там само, с. 84–85.

²⁰⁶ Там само, с. 85.

²⁰⁷ Там само.

²⁰⁸ Там само.

порівнянні, приміром, із Московщиною: «Уже московський стоголовий собор середини XVI в. підніс дуже різко проти них свій голос, століттям же пізніше, в 1640-х рр., прийшла нагінка скоро і немилосердна. Московський уряд наказав скоморохів із домрами [321.-6 ?], гусями, з волинками (козою) і з усякими грами в доми до себе не закликати, з ведмедами і сучками не танцювати..., ніяких бісовських див не творити..., богомерзких і поганих пісень не співати, самим не танцювати і в долоні не бити, і ніякої бісовської гри не слухати, кулачних боїв між собою не робити, на ніяких гойдалках не гойдатись..., «личин» (масок) ніяких на себе не накладати, ні кобилок бісовських і на весіллях безчинства, і поганого говорення не чинити. Де знайдуться домри, сурми, гудки, гуселі, маски («харі») і всякі гудебні бісовські сосуди (інструменти) – ті відбирати й, поламавши ті бісовські гри, палити. А котрі люди від того богомерзкого діла не відстануть і держатимуться далі такого богомерзкого діла, тих нашим указом велено карати: де такі безчинники знайдуться, або на кого таке безчинство буде доведено, тих бити батогами. А котрі (і потім) такого безчинства не відстануть, і знайдуться у них вдруге такі богомерзкі ігри, тих непослушних бити батогами. А котрі від того не відстануть, і виявиться така вина втретє і вчетверте, тих вислати в далекі українські городи»²⁰⁹. Тоді ж і в Україні почали забороняти скомороші спільноти.



Чотириструнна домра-прима (фото з Вікіпедії)

Розповсюдженню музичних інструментів поступово чинився мимовільний спротив. У «міру того, як братський рух, а далі зреформована могилянська єрархія опановували ширші маси, тісно приходилось від нового церковного курсу домородній творчості, в тім і пережиткам старої дружинної традиції тих вільних співацьких дружин. Тим часом як двірські верстви їх вигасали, з тим як останні представники княжих та магнатських родів приймали латино-польську культуру і зневажали останки свійської традиції, вільні дружини рапсодів чи співаки-одиначки, які ще репрезентували старий скомороший репертуар, бачили, що з ним нема де дітись. Не тільки репресії, а й конкуренція інших форм його забавила. З одної сторони, духовні пісні, що користувались протекцією церкви²¹⁰, з другої, –

²⁰⁹ Там само, с. 86. Слово *українські*, певно, означає *окрайні*, вельми віддалені околиці?

²¹⁰ Опис розвою з кінця XVI ст. такого колоритного жанру барокової доби, як духовна пісня, без якої важко уявити українську музичну культуру, див., наприклад: Ю. Медведик. *Українська духовна пісня XVII–XVIII століть* / наук. ред. Юрій Ясіновський [=Історія української музики: Дослідження, вип. 15 / Ін-т українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України]. Львів 2006.

творчість на нові теми, невільницькі і козацькі, котрі знаходили більш інтересу у народу, і по всякій імовірності – більш толерувались релігійними кругами, з огляду на свою чистішу моральність, ідейний аскетизм, котрий відчувався в них, можливо, також не без впливу того ж релігійного відродження»²¹¹.

Цікаві відомості, що стосуються історії дзвонарства, віднайдені серед матеріялу про Добриню-змієборця. Коли його захопила несподівана поява змія, Добриня пірнув під воду. З-поміж варіантів опису подальших перепетій розвитку цієї ситуації, які порівнював М. Грушевський, спільним для них була тільки залишена на березі шапка. Вона нагадувала пізньосередньовічну форму європейського дзвона, яку тоді називали «шляпа», або «колпак землі гречеської», тобто, як зауважує історик, *калічий колпак, колокол*, яким побиває змія²¹².

З давньої літератури довідуємося про малошанобливе ставлення до скоморохів, образ яких частіше всього сприймався в поєднанні з музичним інструментом, а майстерне володінням ним допомагало отримати певні привілеї. У билинному оповіданні *Добриня і Альоша* мовиться про Добриню, який повернувся з-під Царгорода й прибув до Києва та непізнаний приходять до матері й «іменем Добрині велить дати йому калічу одержу і гуслі та йде на весілля своєї жінки скоморохом. Приймають його, як скомороха, неуважливо, але, як знаємо, – своєю грою він добуває місце при столі, при своїй жінці»²¹³. Існування історичного прототипа особи, що серед інших умінь, добре грала на гусях, підтверджує зауваження М. Грушевського стосовно образу *бабського пересмішника*, у якому виступає в билині Альоша. Зауважено, що правдоподібним вважати його образ пізнішою дегенеративною формою, взірцем західних впливів на слов'янську поезію, адже помічено «подібність деяких деталей билини з польськими і моравськими піснями на сю тему (поворотець, прийшовши на весілля скрипачем, дістає місце коло печі; його жінка, пізнавши чоловіка, скаче до нього через стіл»²¹⁴.

Потреби реципієнтів, як кінцевої ланки тріади *творець – виконавець – слухач*, значною мірою обумовлюють відповідну творчість перших двох. Цю думку зміцнює висновок М. Грушевського стосовно того, що «не повинні ми спускати з ока і ті впливи, які мусила наложити на демократичну чи демагогічну закрутку билинних тем зміна скоморошої аудиторії: перехід сього куншту з двірських кругів до демосу»²¹⁵.

²¹¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 87.

²¹² Там само, с. 103. Літописна назва дзвона церковнослов'янською мовою (що згодом перейшла й у російську мову) *колокол* походить від німецького *Glocke*.

²¹³ Там само, с. 106.

²¹⁴ Там само, с. 106–107.

²¹⁵ Там само, с. 117.

Гудзики-ідіофони [112.13 ?] згадуються в билинах так званої Галицько-Волинської групи²¹⁶. У творі про Дуку (Дюку Степановича) мовиться: «Чурило має одягу, строчену на перемену з золотом і сріблом, в гудзики вплетено по доброму молодцю, в петельку вплетено по красній дівиці <...>: по гудзикам поведе: добрі молодці грають на гусях, звеселяють красних дівчат»²¹⁷. У підібраних інших варіантах билин про Чурила, він водить канчуком по гудзикам: пішли ворони, стали погуркувать, і повзе Зміїще-Горинище, починає свистати. Але у Дуки в петельках вплетено по лютій змії, в гудзиках – по лютому звіру і від свисту зміїного, від крику звіриного скільки було народу коло Дуки, всі на землю лягли, а деякі й обмерли»²¹⁸ (водночас такі фрагменти черговий раз переконують у значимості сили різних звуків). Під час опису подробиць билини зауважується, що в Дуки на гудзиках і петельках цар і цариця тримають у руках музичні інструменти й кубки, частуються та грають на гусях²¹⁹.

Про лікувально-оздоровчу функцію музики, яка сприяє, зокрема, вчасному засинанню знову згадано в билині. Тут мовиться про виконання Чурилом обов'язків постельника. Їхнє ретельне виконання, мабуть, і завдяки вмій грі на інструменті, допомогло переведенню епічного персонажа на, безсумнівно, кращу посаду: «Володимир сповняє бажання княгині, щоб Чурило стелив перини пухові, клав зголовицю високу, сидів при зголовиці та грав у гуслі. Чурило сидить при постелі, грає на гусях, спотішає князя Володимира, «а княгиню Апраксію ще й більше». <...> Через те Володимир переводить Чурила в «позовщики»²²⁰.

²¹⁶ Про гудзики-бубенці серед ідіофонів, їхні багаті археологічні знахідки, у тому числі з теренів нинішньої України, написав у окремому розділі праці з історії музики Микола Фіндейзен (1868–1928) (Н. Финдейзен. *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века*, вып. 1. Москва – Ленинград 1928, с. 6–19, 22, 52). Такі гудзики відливалися з хрестоподібним розрізом на кінці, мали в порожнистій частині невелику металеву кульку, що перетворювала їх в особливий дзвіночок. Наші предки, пришиваючи ці гудзики на верхній одяг, перетворювали вбрання на своєрідний ”музичний ансамбль” (докладніше систематизовані відомості про віднайдені археологами в Галичині, на Буковині гудзики, стулки двобічної ливарної формочки для їхнього виготовлення див., приміром: Б. Кіндратюк. *Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства*, с. 114–115). З-поміж багатьох історичних прикладів М. Фіндейзен навів билинну розповідь про бубенці на верхньому одязі галицького богатиря Дюки Степановича, а її переклад сучасною українською мовою подав Степан Пушик (*там само*).

²¹⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 1, с. 129.

²¹⁸ Там само, с. 129.

²¹⁹ Там само, с. 131.

²²⁰ Там само, с. 136.

Відомості про благовісну музику дзвонів, час її виконання є в билинах. Такі закличні звучання повідомляли про початок ранкового богослуження: «Другого дня ранесенько задзвонили до заутрені, пішли князі та бояри до заутрені»²²¹.

Інструментальне виконання та давнє позначення його фрагментів-частин знаходимо серед цікавинок, описаних у билинах. М. Грушевський відзначає, що «одинцем стоїть [билина] з гарною подробицею: Чурило звертає на себе увагу Катерини, загравши проти Бермятиного дому на гусях: «першу дошку грає про Київ город, другу дошку грає про свою поїздочку, третю дошку грає про Бермятин дім»²²². Мабуть, *дошкою* позначали окремі розділи виступу музиканта, який грав на дерев'яному інструменті або тільки на гусях.

Зі згадок у галицько-волинському колі творів про Михайла Потока (з Потоки або Потика, Штука)²²³ теж довідуємося про значиму функцію дзвоніння, особливо, коли вони творяться за допомогою, напевно, найбільшого дзвона чи того, що в головному соборі. В одному з варіантів билини, коли Поток відсікає «голову змієві, мастить жінку його головою, з того вона оживає, а Поток тоді з могили дзвонить у дзвін соборний шнуром, що був прив'язаний до дзвона і впущений йому до могили»²²⁴. Правда, як зауважує М. Грушевський, «у біломорських варіантах Маркова зовсім інакше: се жінка напускає на Потока змію або сама перекидається змією, і Поток її вбиває та каже себе витягнути з могили»²²⁵. Тобто про дзвони й дзвоніння, їхнє значиме звучання чомусь у біломорських творах не згадано.

Про музику, яку виконували для розваг, ідеться в билині *Соловій Будимирович (Гудимирович)*. Вона, як зауважив М. Грушевський, «визначається гарними заспівами. В одному з них: «Морем Чорним випливало тридцять кораблів – один корабель поперед пішов. <...> На тім соколі-кораблі зроблений муравлений чердак, на чердаку бесіда (лавка) <...>. На бесіді сидів «хупавий» молодець (вар.: молодий Соловій Будимирович) із своєю родительською-матінкою, грає на гусях яровчатих, спотішає свою родительську-матінку»²²⁶.

Колоритне звукове доквілля, створене різними музичними інструментами, сила дії їхніх звучань, виконавці, характеристика способу гри на гусях, репертуар музики, змальовані в щойно згаданій билині: «Задзвонили рано до утрени, пробудилася Забава, подивилася через віконечко на

²²¹ Там само, с. 137.

²²² Там само.

²²³ Там само, с. 137–138.

²²⁴ Там само, с. 140.

²²⁵ Там само.

²²⁶ Там само, с. 154.

... свій хороший зелений сад <...>. Кажуть їй її няньки й мамки й красні сінні дівчата: «Подивись сама! Твоє щастя до тебе на двір прийшло!» Тут Забава вбралася й пішла до саду, до теремів. Послухала коло першого терема: там тільки позвонює золота скарбниця Соловієва. В другім теремі тихенько говорять <...>. В третім теремі музика грає. Ввійшла вона, і ноги у неї з чуда підломилися. В теремі сонце, місяць, зорі і вся краса піднебесна. Соловій сидить на золоченому кріслі, гуде на гусях, «танці» грає царгородські, напівки співає ерусалимські»²²⁷. У покликанні до цього фрагмента М. Грушевський пояснює: «Первісний мотив, очевидно, той, що Соловій сам на сам грає собі на гусях. <...> Тоді Соловій догадався, кинув свої звончаті гуслі, підхопив дівчину за білі ручки»²²⁸. Порівняння літературознавцем билин дозволило йому зауважити, що «в деяких інших текстах, навпаки, виразно говориться, що грає дружина Соловієва (сидить Соловій Гудимирович з своїми дружинами хоробрими, сидить забавляється: всі скачуть-пляшуть, пісеньки співають, в музики, в скрипочки виграють»²²⁹. У подальших міркуваннях дослідник доходить висновку стосовно першопочаткового змісту «сеї інтересної билини в її нинішньому вигляді», що «Соловій згідно з весільною співанкою ... на те й грає, щоб привабити до себе дівчину»²³⁰.



Різні за формою інструменти в гусярив на чаші зі скарбу (XII ст., Чернігів) і на браслеті зі скарбу 1903 р. (XIII ст., Київ). (*Історія української культури: у 5 т., т. 1* [редкол. тому П. Толочка (гол. ред.), Д. Козак, Р. Орлов та ін.]. Київ 2001, с. 827, 829). Фото Р. Орлова.

Музичні інструменти й навіююча сила їхніх злагоджених звучань відображені в символіці засватання. Вона представлена як оповідь про

²²⁷ Там само, с. 155.

²²⁸ Там само.

²²⁹ Там само.

²³⁰ Там само, с. 156.

приїзд чужоземного жениха по жінку. «Він просить у її роду вступу до її саду..., ставить там свій двір..., зваблює дівчину, граючи і співаючи».²³¹

Про володіння однією особою грою на різних інструментах розказано в розглянутих інших зразках красного письменства. Тут змальовано билинний образ Соловія, який у теремі серед дівоцького саду *гуде в гуслі*, грає у віргани, китару. Такий образ тлумачиться з погляду, «як не можна ясніше отсею піснею про молодого на заручинах:

А в тому садочку ніхто не бував –
Молодий Івашко в гуслі грав,
І свою Марусю підмовляв²³². <...>
На першій ріжку золотий терем,
А в тім теремці можний панонько
А що ж він робить – в віргани грає...
Ой в ліску, в ліску, в зеленім піску
Стоїть ми стоїть шовковий намет,
А в тім наметі золотий стільчик,
На тім стільчику гордий пан сидить,
Ой сидить, сидить в віргани грає –
В віргани грає, красно співає. <...>

А в тій світлиці гречний пан сидить,
Ой сидить, сидить в китару грає –
В китару грає, красше співає.
Перед ним скаче Подоляночка
Подоляночка, крулева дочка,
Ой скаче, скаче, вихитується,
Гречного пана випитується:
Хто ж тя навчив в китару грати,
В китару грати, краще співати?
Мене навчила ненька старенька»²³³.

Спосіб гри на музичному інструменті став складовою імені або, як помітив М. Грушевський: «Соловій-Гудимир – се, властиво, декоративний епітет молодця, що «гуде», і сею «гудьбою», музикою зваблює дівчину, як птах-самець самиху (соловій – солов'їху)»²³⁴. Літературознавець нагадує, що «Потебня влучно запримітив значення сього «гудіння» як терміна парування в весільній символіці»²³⁵. Віднайдені поетичні взірці інших народів дозволили М. Грушевському відзначити, що в білоруській пісні пояснюється ця символіка: «Пусти, пусти, матінко, гусличок послухати, пісеньок навчитися!» «Не пуцу, дитино! Тебе молоду ті гуслечка з ума зведуть, тебе молоду ті пісеньки постаріють!»²³⁶. У російській «весільній пісні мати радить доньці так само: «Не слухай гучних гуслів, сі гуслі звабливі, ваблять на чужу сторону, до чужого батька!»²³⁷.

Образ сили дії музики на людей, уміщений, мабуть, в імені людини. Про це М. Грушевський так висловився: «Назва: Будимирович, наведена

²³¹ Там само, с. 158.

²³² Там само.

²³³ Там само, с. 159.

²³⁴ Там само, с. 160.

²³⁵ Там само, с. 160. Олександр Потебня [1835–1891].

²³⁶ Там само, с. 161.

²³⁷ Там само.

Кмитою, була затемненням первісного змісту – чудодійних чар музики і співу! Се ж дає нам незвичайно старий і загальний поетичний мотив!»²³⁸.

Серед творів героїчно-епічної та релігійно-легендарної течії є побожні стихи, співані *за пивом, старини*, що виконувалися під час храмового свята. Вони звучали, як переконує дослідник, на «пирах і трапезах, що споряджалися з участю духовенства або під його протектором при різних святочних нагодах»²³⁹. Ця давня і популярна практика була серед характерних явищ тодішнього життя та, безсумнівно, супроводжувалася, якщо не постійно, то хоча б час від часу грою на музичних інструментах. Одним із найбільш поширених «надуживань християнських форм, на котрі вдаряли старі моралісти, були сі п'яні пири і трапези, справлявані під різними побожними претекстами навіть в монастирях, при церквах, у приватних домах з нагоди різних okazji»²⁴⁰. Про такі пири, зауважує літературознавець, знайдено цікаву аналогію в описі давньої англосакської поеми *Беовульф* (кінець VII або VIII в.) де з погляду християнської моралі описано прикладний бездоганний пир: «Арфи дзвеніли і лунав солодкий голос співця; хто вмів, викладав повість про перше створення людей»²⁴¹. При цьому нагадує, що «в нашій моралістичній літературі маємо теж подібну характеристику побожного пиру, тільки держану, в іронічному тоні. По четвертій чаші компанія звичайно тратить охоту до їди, зате виявляється нахил «бесѣды благи бесѣдовати». А «по сьомій чаші звичайно пир тратить усяку моральність, починається «блуд і студь», «гри бісовські, пісні і пляси»²⁴². У таких веселошах, звичайно, важливе місце займали музичні інструменти, якими могли акомпанувати співу, виконувати танцювальний репертуар тощо.

Конкретніше про усталену сукупність творів, що виконувалися на пирах, довідуємося з покликання «на одну пізнішу традицію – билину про Ставра, де сей гусяр-співець, покликаний на Володимирів пир, виконує таку програму: «Сыгриш сыграл Царяграда, тонцы навел Ерусалима, величал князя со княгинею, сверх того играл еврейский стих»²⁴³. Останнє, пояснює дослідник, очевидно, означає духовний стих, як відповідну п'єсу для пиру.

Стосовно опису сукупності творів лірника, то літературознавець помітив, що «новіша збірка лірницького репертуару Слобожанщини, споряджена в 1910 рр. Г. Хоткевичем [1877–1938], спочила так само в актах,

²³⁸ Там само, с. 162.

²³⁹ Там само, с. 180.

²⁴⁰ Там само.

²⁴¹ Там само.

²⁴² Там само, с. 180–181.

²⁴³ Там само, с. 181.

як і старша збірка Манжури. Ми, таким чином, і досі не знаємо докладно релігійно-легендарного українського репертуару ХІХ в. і рухаємось навмання в зв'язаних з ним питаннях»²⁴⁴. На підставі порівняння творів билинної та *калічої* традиції віднайдено факти, як твердив М. Грушевський, що «свідчать про єдиний духовний репертуар каліків, кобзарів і лірників на всім просторі від Карпат до Білого моря»²⁴⁵. Правда, далі він зауважив: «З другого боку, ми спостерігаємо, що наші новіші лірники не раз свідомо стараються підмішувати слов'янський елемент до своїх нинішніх продукцій, щоб надати їм якнайбільше церковного, релігійного характеру. Я певен, що в їх репертуарі, при більшому перегляді, знайдуться варіанти, перероблені під церковнослов'янський стиль на Україні новішими часами. Коли так, то, очевидно, мали шанси захватись церковнослов'янські тексти старших часів»²⁴⁶. З такого висновку дослідника випливають, на наш погляд, перспективи новітніх музикознавчих студій стосовно визначення репертуару згаданих виконавців.

Швидкий відгук людей на музику, її вплив на них змальовано в оповіданні, що висвічує *мотив долею призначеної жінки*. Парубок запитав у дідуся-вістуна: «Як же мені пізнати свою пару?» – «А ось як: як підеш ти на святках у корчму та заграють музики, то вона перше піде в танець – бо вона охоча до музик, – отож твоя й пара». <...> Коли ж скоро заграли музики, аж і вийшла»²⁴⁷.

Сигнальне звучання труби та час її застосування теж описано в билинах про Соломона й Василя Окульевича. Після повернення Соломона додому він довідався, що його жінку вкрали. Тоді мудрець «збирає військо і вирудається з ним до Василевого царства. Підійшовши до його столиці, він велить своєму війську сховатись і чекати, аж він тричі затрубить»²⁴⁸. Правда, після цього М. Грушевський зауважив, що іноді ця інструкція дається ще перед виїздом із дому.



Ріг (М. Гордійчук, Н. Якименко. Народні інструменти, с. 102)

Різні аерофони, розвиток музичної композиції до кульмінації, сила впливу магічних звучань тощо згадані в оповіданні, де мовиться, як у землі Кудріяньській «перед смертю Соломон просить позволення заграти йому в трубу, в турий ріг [423.121.12]* чи в три дудки. Жінка даремно радить Василеві вішати його без

²⁴⁴ Там само, с. 190.

²⁴⁵ Там само.

²⁴⁶ Там само, с. 193.

²⁴⁷ Там само, с. 199.

²⁴⁸ Там само, с. 202.

проволоки, на даючи часу на видумки, – цар Василь дозволяє Соломонові заграти скільки хоче. Ся гра Соломона, як зазначає дослідник літератури, розробляється в різних варіантах із замилюванням і поетичною інвенцією, доводячи до кульмінаційного пункту розвій теми. По першій його затрубленні почала його сила уздати-сідлати добрих коней і від того задрижала земля. Цар Василь питає Соломона, чому земля трясеться; Соломон пояснює, що се від його рогу їде «відзвив», гук по синьому морю до города Єрусалима, а в Єрусалимі у нього сорок тисяч гусів-лебедів ... почули Соломонову гру з-за синього моря. <...> Попросився Соломон заграти другим разом – зачула його сила, стала сідати на коней, стала дрижати земля. Соломон став Василеві толкувати, що се в Єрусалимі сорок тисяч його добрих коней ... почули гру, вискочили далеко в чисте поле»²⁴⁹. Після цього сів на тачку із землею, узяв три сопілки та своє військо, що було одне чорне, а друге біле, третє червоне й звелів завезти його до невірного царевича. Однак правитель наказав повезти Соломона до шибениці, де той попросив дозволу заграти перед смертю. «Як заграв в одну сопілку – ого! біле військо біжить <...>. Як заграв в другу сопілку – червоне військо летить <...>. Як заграв в третю сопілку, чорне військо в одну мить прилетіло»²⁵⁰.

Про поширення церковних і світських дзвонінь, оберегову й цілювальну силу музики згадується в духовних стихах. В одному з них оповідається про Єгорія, якого за наказом Диктиліянища мучать, «але не беруть його ні пили жидівські, ні сокири німецькі, кати вибиваються з сил, Єгорієве тіло сціляється по всіх ранах, він співає стихи херувимські, підносять гласи архангельські. Нарешті саджає його Диктиліянище в глибокий погреб, накриває дошками залізними, засипає пісками рудо-жовтими, затоптує й приказує: «Не бувати Єгорієві на Святій Русі, не бачити світу білого, не чути дзвону колокольного; не чути співу церковного»²⁵¹.

В описі оповідання про хана Батия [1208–1255] і Василя П'ятницю М. Грушевський скористався терміном, що має певний стосунок до характеру виступу скоморохів. Він написав, що ця розповідь більше забарвлена духовною легендою, тим часом у нинішній билині про них «оповідання перейшло в стиль скоморошо-корчемний»²⁵². Зауважимо, що літературознавець ще використав останній термін у характеристиці билини про *Бунт Іллі*. В одній із них підмічено, що виступ проти князя змальовано «не стільки в богатырському стилі, скільки скоморошому-корчемному»²⁵³.

²⁴⁹ Там само, с. 202–203.

²⁵⁰ Там само, с. 204.

²⁵¹ Там само, с. 213.

²⁵² Там само, с. 250.

²⁵³ Там само, с. 115.

Аерофон, звучання якого є засобом скликання війська, згаданий у билині, де розказано про пошук князем Володимиром собі дружини. Йому допомагає висватати велику княжну царя Греції Добриня. Богатир «іде до царя і передає йому лист від Володимира. Цар питає доньку – та здається на його волю, але цар не хоче її видати за Володимира. Посилає на Добриню спочатку 20 воїнів – від них Добриню відбиває кінь <...>. Далі цар «трубочкою» збирає всю свою «несмьтну силу» – Добриня починає її побивати»²⁵⁴.

Значимість скоморохів і музикантів-калік, як носіїв старого епосу, імовірний характер їхнього музикування тощо відзначені в підсумовуванні М. Грушевським одного з етапів свого дослідницького пошуку: «Героїчний епос, представлений в нинішній билинній традиції, в переважній мірі і зложився на Україні, і жив довго в українських землях, складаючися в певні цикли та виробляючи певні загальні, типові поетичні образи, котрими орудувано при різних переробках і відмінах старих поем. Тому в найбільш постійних і типових загальних місцях нинішньої билинної традиції маємо безсумнівно дуже багато такого, що йде безпосередньо від нашого билинного репертуару пізніх княжих часів – а чимало в тім походить і з раніших віків. В пізнішій билинній передачі, на новім, великоруськім ґрунті, в нових скомороших та калічих передачах воно, розуміється, підпало значним змінам: огрубіло, опростилося, звело первісні тонкіші малюнки до більш схематичних, вульгарніших форм»²⁵⁵.

Із привабливим звучанням музичних інструментів, зокрема аерофонів, особливим характером гри на них часто порівнюється мовлення значимих осіб. Коли в Києві на пиру похвалялися чистим сріблом або червоним золотом чи *скатним жемчугом*, то «не золота трубочка затрубила, не срібна сопілочка заговорила, заговорив, – слово князь Володимир стольнокиївський: «Не добре ви, брати, хвалитеся»²⁵⁶. Водночас із цього фрагмента дізнаємося про матеріал, з якого могли виготовляти деякі інструменти, або в цій частині твору відображені асоціації стосовно зовнішнього вигляду згаданих аерофонів.

Трубу, певно, як музичний інструмент, що був із богатирем, часом могли використати для кращого огляду місцевості: «Під славним городом Києвом на тих степах Цицарських [Цисарських] стояла застава богатирська. <...> Поїхав Добриня на гору Сарацинську, подивився з трубочки срібної, побачив на полі чорнину, крикнув-гукнув гучним голосом»²⁵⁷.

²⁵⁴ Там само, с. 274.

²⁵⁵ Там само, с. 289.

²⁵⁶ Там само, с. 298.

²⁵⁷ Там само, с. 299.

Ефективному пошуку органологічних відомостей у творах релігійно-моральної тематики, що відображають християнізацію народного життя, її відбиття в народній творчості, глибшому розумінню функцій музичних інструментів у житті українців допоможе усвідомлення висновку М. Грушевського, що «паралельно з тим як у людей являється пересвідчення про могутню силу різних святих осіб та можливість їх помочі в різних обставинах, їх імення з різними приписаними їм атрибутами вводяться до всяких магічних формул. Приймаються разом із тим магічні формули та молитви, сформовані засобами християнської символіки: – християнські закляття, принесені з Візантії, – що не раз повторюють старі халдейські формули, приправлені апокрифічними християнськими елементами і под., і на взір їх перероблюються більш оригінальні свійські формули»²⁵⁸. Серед них, зокрема з-поміж прикладів замовляння від звірів (занотоване на Чернігівщині), знаходимо відомості про магічну силу закличних звуків труби: «Святий Григорій (!) Побідоносець! Зійди на Осіянську гору, заграй у єгорівську трубу, іззови вовків»²⁵⁹.

Музичні інструменти групи хордофонів, як складова образу свята й запорука створення умов успішного заклику Ісуса Христа, згадувались у давніших піснях. У наведеному поетичному прикладі співається, що

Скрипки, цимбали грають.
Коровайниці короваї бгають.
Ой Спасе наш, Спас,
Ходи тепер до нас²⁶⁰.

Цікавим є виділений анонімний образ космічного трубача чи трубаців, місце прикріплення при носінні інструмента. У записі, зробленому Оленою Пчілкою²⁶¹ на Волині, вони «переймають на себе мотив конкуренції сил і впливів на природу трьох братів-товаришів»²⁶²:

Не темна хмара – овець отара.	Ой як заграє у роговую,
За ними іде гречний молодець,	То радується весь звір у полі,
Золотим поясом підперезався,	А як заграє у мідяную,
Трьома трубами та й обтикався:	То радується риба у морі,
Що одна труба та роговая,	А як заграє у золотую,
А друга труба та мідяная,	То радується весь мир на землі ²⁶³ .
А третя труба та золотая.	

²⁵⁸ Там само, т. 4, кн. 2, с. 9.

²⁵⁹ Там само, с. 10.

²⁶⁰ Там само, с. 12.

²⁶¹ О. Пчілка – псевдонім Ольги Косач [1849–1930], справжнє ім'я Ольга Петрівна Косач, із дому Драгоманова.

²⁶² Там само, с. 17.

²⁶³ Там само, с. 18.

У пісні, що взята М. Грушевським зі збірки Івана Вагилевича [1811–1866], мовиться дещо інакше:

Ой із гір, із гір, а з полонини	Ой як затрубить у роговую,
Вийшло ж ми відти турма овечок,	То чути було аж в Московщину.
Ой за ними три вівчарики,	Ой як затрубить у косяную,
Винесли собі три трубоньки:	То чути було а(ж) в Угорщину.
Ой єдин виніс дай роговую,	Ой як затрубить у золотую,
А другий виніс дай косяную.	То чути було попід небеса,
А третій виніс дай золотую.	Попід небеса – аж на небеса ²⁶⁴ .

З останніх двох фрагментів видно, що труби виготовлялися з кості, рога тварини, золота й міді [металеві пастуші труби – 423.121.12]*. Тому звучали вони, мабуть, по-різному, адже виділені в поезії метафоричні наслідки дії музики були інакші. В іншому варіанті (на жаль, як зауважено, опублікований тільки в уривку) і віднайдений у збірці Зоріана Доленги-Ходаковського [1784–1825]²⁶⁵, молодець грає в рогову трубку [423.111.1]*, й чути було його

на Україну,	Вислухала його Матінка Божа:
Як же заграв на мідяную,	Чий то синонько там виграве? ²⁶⁶

Знову, як впливає із цього фрагмента, звуки різних труб мали інші наслідки.

Привабливий образ трубачів, як помітив М. Грушевський, «не обмірковувався ближче. Веселовський²⁶⁷ бачив в основі таких новоєвропейських трубачів християнський образ архангела, Потебня висловив обережний сумнів: «Чи досить для повстання сього образу самого християнського і так би сказати абстрактного, позбавленого змісту міфологічного настрою, гадки, чи сей образ не притикає до передхристиянських образів небесних музиків і пастухів, от як між іншими Пан, Аполон, інд. Гандаври, що доять небесних корів Ансарас» <...>. Але сам готов був прийняти легендарне толкування сього образу: «Не тяжко припустити, що труба Михайла архангела, з котрою ми стрічаємося в болгарській колядці (святі зібрані на хрестини Христові; не дорахувавшись святого Миколи, послають архангела, аби з Маріїного престола затрубив з свого окованого рогу направо і ліво), серед пастушої людності Карпатів була прийнята як вівчарська труба і сам трубач став вівчарем. Сей мотив міг застати тубильні величальні мотиви, в котрих гукові вівчарської труби признавалось тільки

²⁶⁴ Там само.

²⁶⁵ Справжнє ім'я та прізвище З. Доленга-Ходаковського Адам Чарноцький.

²⁶⁶ Там само.

²⁶⁷ Олександр Веселовський [1838–1906].

те, що вони далеко чутні – себто славні»²⁶⁸. Після викладеного погляду О. Потебні історик звертається до позиції Олени Пчілки й Миколи Коробки [1872–1921]²⁶⁹, які «більш рішуче приймали міфічний, себто космічний, характер нашого прототипу, вважали «гору» і «овець» символами неба і хмар, і, я думаю, що космічний свійський підклад сього образу вповні можливий»²⁷⁰. Тобто, як випливає з цікавих міркувань дослідника, він погоджується з останнім припущенням, тобто слід вважати космічність звучання згаданого інструмента. Водночас із них довідуємося про різні труби, метафоричність їх опису, характеристику славного звучання аерофона; для кращого збереження трубу, виготовлену з рога, оковували, що, мабуть, дещо міняло звучання і т. д.

Стосовно розвитку опису постаті музиканта, значимості його гри на різних трубах, то увагу привертають наступні думки: «У дальшій еволюції величання сей образ одного трубача з трьома трубами перетворюється в образ трьох трубачів – трьох святих, по асоціації з «трьома товаришами», на один бік, а на другий, – сей космічний трубач ототожнюється з молодцем-парубком дому:

Ой в ліску, в ліску, на жовтім піску (2)	Ой як заграє у сребряную,
Семенко ходить, три труби носе –	То чути його по всім світі.
Що одну носе та золотую,	А як заграє у золотую,
А другу носе сребряную,	То чути його до пан(а)-короля.
А третю носе та мідяную.	Пан-король каже: «Коли б я знав,
Ой як заграє у мідяную,	Коли б же я знав, чий то син заграв,
То чути його по всьому лісі,	То я б за нього королівну (од)дав» ²⁷¹ .

Також з аерофонами згадані Бог і християнські святці в кількох наведених варіантах колядок

Три вівчарики, а все святий:	У свою трубу у роговую,
Ой вони ходять: і труби носять,	Гори долини зазеленіють,
А все різні, все голосні:	А як заграє сам Бог небесний
Ой як заграє святий Миколай	У свою трубу у золотую,
У свою трубу у мідяную,	Підуть голоса попід небеса,
Підуть голоса в темні ліса,	(Райські двері одчинилися,
Гори долини та й побіліють.	Ясні свічки засвітилися) ²⁷² .
А як заграє та святий Юрій	

²⁶⁸ Там само, с. 17–18.

²⁶⁹ М. Коробка – історик літератури й етнограф, один із засновників Товариства дослідників Волині.

²⁷⁰ Там само, с. 18.

²⁷¹ Там само, с. 18–19 (записано Іваном Манжурою [1851–1893] на Слобожанщині).

²⁷² Там само (зафіксовано О. Пчілкою на Волині).

Гой за вівцями три пастиречки,
Гой ідуть, ідуть по трубці несуть:
В святого Дмитра трубочка хитра,
А в Ніколая вся й роговая,
Та й у Юрія вся й мідяная,
Та і в Господа щиро злотая.
Та як затрубив пресвятий Дмитро,

Земля замерзла, люд засмутився,
Та як затрубив святий Никола,
А всі ся гори та й забіліли.
Та як затрубив пресвятий Юрій,
А всі ся гори зазеленіли.
Та як затрубив сам святий Господь,
Вдарили голоса попід небеса²⁷³.

Як бачимо, труби виготовлялися з різного матеріялу, а звучання кожної з них має свій ефект. Щоправда, малозрозумілим видається характеристика першої труби – *хитра*. Мабуть, цей епітет свідчить, що вона надзвичайна, така, що має особливу силу впливу.

У подібному фрагменті оповідається про пана, у якого нові доми, тисові столи з білими скатертями:

А по за-стіллю сидять святії,
А в чола стола все три королі:
Оден королю – наш святий царю,
Другий королю – ще й святий Дмитро,
Третій королю – святий Юрію.
Вни сидять собі та й трубять собі,
Вни трубять собі на штири части, –
В нашого Бога трубка золота,
В святого Дмитра трубка срібненька,
В святого Юра з буйного тура.

А як затрубив ще святий Дмитро,
Та й покрит зимков всі гори біло.
Святий Юрія бо як затрубив,
Всю кригу розбив, дерево розвив.
А як затрубив наш святий Царю,
Та й розвеселив він божу землю.
Тоді землиця стала весела,
Та й уродила жито-пшеницю,
Жито, пшеницю, всяку пашницю²⁷⁴.

Після наведених частин різних творів М. Грушевський робить узагальнення стосовно останнього варіанта, у якому «сплітаються кілька мотивів: трубачів трьох товаришів і різдвяних трьох царів»²⁷⁵.

Характеристика звучання труби, трембітання та їхнє сприймання побічно згадані в аналізі того, що діялося на наших теренах із запозиченими мотивами, їхня літературна доля. Зокрема, «історія Пречистої комбінується з різними пісенними мотивами і образами вдови та її сина. <...> Пречиста на небесах слухає трембітання молодця, котрому співається величання, так, як в інших основних варіантах, мати пізнає сина з далекого, сильного голосу його труби: в старому запису Ходаковського (вище) Пречиста обіцяє парубкові-трубачеві дівчину в кріслі і коника в сідлі, як у казках, і под.»²⁷⁶.

²⁷³ Там само, с. 19.

²⁷⁴ Там само.

²⁷⁵ Там само.

²⁷⁶ Там само, с. 32–33.

Про причину сили перетворювального звучання труб, зокрема завдяки грі на них трьох космічних сил, що товаришують, історію трансформації цих персонажів довідуємося з міркувань М. Грушевського стосовно образу птахів-творців: У «нинішніх колядках стоїть незвичайно популярний в нашій поезії (особливо величальних піснях, колядках і щедрівках) образ трьох космічних сил – «трьох братів», або «трьох товаришів» – сонця, місяця і дощу»²⁷⁷. На основі українських і загальних арійських аналогій етнологи вважають, що з місячним світом, у протиставленні сонцю, зв'язувалась ідея холоду, в подальшій асоціації – морозу й зими. Сонце ж відповідає весні, дощ – літу. Студії, проведені в *Історії української літератури*, дозволили її автору підсумувати, що «трьом братам-товаришам, таким чином, відповідає паралельний образ трьох трубачів, які виступають в інших колядках, звичайно, вже в християнізованій формі, як св. Микола (або Дмитро), св. Юрій і св. Петро, або сам Господь»²⁷⁸.

В інших варіантах колядок, як пише дослідник, ці «три святі – три товариші викликають зміни в природі своїм трублінням»:

Три вівчарики, всі три святії
Носять при собі та по трубочці...
Ой як затрубить святий Миколай,
Святий Миколай у мідяную,
Високі гори аж побіліють,
Ой усі пташки позайнімі(ють),
Позалітають, вже не співають.
Ой як затрубить ой святий Петро

Сей святий Петро а в роговую,
Високі гори зазеленіють,
А усі пташки повилітають,
Повилітають, красно співають.
А як затрубив наш святий Царю
Та й розвеселив всю божу землю:
Тоді земля стала весела,
Та й уродила жито, пшеницю²⁷⁹.

Далі М. Грушевський підсумовує: «Звичайно, божа труба викликає великоднє свято, але я вже вказав, що се, очевидно, тільки дальша відміна первісного мотиву»²⁸⁰.

Про дримбу й сопілку сказано у творах із серії божих «мудрувань». Тут оповідається, що на початку світу Бог і Осинавець пастушили. «Бог пас стрижки (вівці), а він мав кози. <...> Бог ходить собі за стрижками: грає собі в сопілку, а той – осина – грає собі в дримбу»²⁸¹.

Серед таких оповідань віднаходиться опис історії виготовлення інструмента, мабуть кози, назви його частин. Так, після того, як Бог виграв заклад і забрав, як було домовлено, кози, три лишилися в скалах. Осинавець випросив собі одне з них, спіймав його й «засилив собі козя ріжками

²⁷⁷ Там само, с. 42.

²⁷⁸ Там само, с. 44.

²⁷⁹ Там само, с. 45.

²⁸⁰ Там само.

²⁸¹ Там само, с. 72.

за черес й імів за задні ноги те козя, і мецькає його, а козя як завекає всіма голосами, а він каже, що то гра у нього, що дудки. Відтак узяв і злупив шкіру з того козяти і приробив ті дувалки й жоломийку і бас, та й ходив собі лісами і грав»²⁸².

Розподіл між мітологічними персонажами виготовлення окремих інструментів, гру на них, їхню значимість, історію створення музики наведено в іншому оповіданні. Коли вже вирости на землі дерева й трави, появилася вода, «Триюда поробив собі вівці та кози, та зробив собі скрипку: він вигадав усю музику, лише фльояру (сопілку) та трембіту вигадав Бог. Бог учув се, приходить до нього та дивиться. Арідник питає: «Що дивишся, побратиме?» – «Дивлюся, розпобратиме, як ти граєш, – я б ту скрипку у тебе взяв». – «Ні, не візьмеш, я не дам», каже Арідник. «Не лиш скрипку, але й вівці б узяв», каже Бог. – «Хіба украдеш, то тобі дарую, а взяти не візьмеш, я не дам», – каже Арідник»²⁸³. У продовженні оповідання мовиться про силу гри на музичних інструментах: «Якось пішов Арідник у ліс з вівцями, сів на вивороти (виверненій смереці) та й грає. Вівці послули, полягали, та й Арідник уснув. Бог підійшов туди, узяв скрипку та й вівці... Пробудився Арідник, а тут ні скрипки, ні овець! Догадався, що Бог йому вкрав, приходить до Бога та й каже: «Чекай, украв ти мені вівці, але я ще таке маю, чого ти мені не вкрадеш!» – «А що ти маєш?» питає Бог. – «Кози», каже Триюда. – «Овва, каже Бог, кози легше украсти!» Та й розійшлися. Арідник став лютий на Бога, він зробив собі дудку, забрав кози та й пішов у ліс. Грав на дудці, кілька грав, приперся до вивороти та й задрімав. А Бог прийшов, ухопив дудку, приніс соли та й загулив кози сіллю за собою»²⁸⁴.

Часом у народних оповіданнях згадується звучання неозначених інструментів. Вони подаються як *музика*. Із розповіді про боротьбу зі злим елементом і Сатаніїла, дізнаємося, що він сидів довіку в аді. Іноді виривавсь звідтіля, тоді наставала буря. Мовиться, що коли «Алей-божий на твердо всне, що його розбудити не можна. Від того буває багато шкоди: багато людей, худоби забере плова (злива), позавалює хати, понесе, а він у тумані, у тьмі, музика грає – страх!»²⁸⁵.

Про розміщення дзвонів і згадка про їхнє звучання перед богослуженням указані в колядці, у якій співається про побудову собору св. Софії в Києві. На початку світу три ангели будували церкву «з трома верхами». У першому з них, що був «на схід соненька», «дзвононьки дзвонять, /

²⁸² Там само, с. 73.

²⁸³ Там само.

²⁸⁴ Там само.

²⁸⁵ Там само, с. 90.

В другім вершочку служба ся править, / В третім вершочку світлонько горить»²⁸⁶.

Далі в цікавих із мистецького погляду варіантах розповідається, що музика ідіофонів звучала на честь доброго газди:

Дзвоньки звонять за господаря,
Служба ся править за господиню,
Світлонько горить за всю челядку²⁸⁷.

Пропаганді серед християн значимості в прославі Бога музичних інструментів сприяє Біблія – основне джерело віри. Тут особливе значення посідає 150-й псалом – своєрідний гімн звучним знаряддям. М. Грушевський подав записану на Канівщині розповідь, у якій ідеться, що «колись цар Давид кінчав Псалтир, та не знав як закончати: і на умі вертиться, та не згадає, бо жаби клекотять і мішають. Давид думав-думав, а послі і наляв, каже: а, прокляті жаби, мовчіть, не мішайте. А жаби кажуть: що ти нам загадуєш мовчати? всяке диханіє да хвалить Господа! – А справді, справді, – каже тоді Давид да й закінчив псалтир цими словами, а жаб поблагословив»²⁸⁸. Як бачимо, народний геній мудро пояснив завершення Псалтиря закликом до восхваляння Господа різними засобами, у тому числі й музичними інструментами.

Іншу історію про постання Псалтиря, його святість довідуємося з оповідання, занотованого Степаном Руданським [1834–1873] на Поділлі. Після того, як Давид навернувся до Бога (*став християнином*) «все бувало тільки й робив, що писав святії пісні та грав їх на гусях; і писав він та й писав, і як списав уже цілую книгу, то і розрізав листи та й кинув на море. Ті листи, що були не святі, то ті потонули, а ті, що були святії, ті плавали собі по морі. Ото ангели і зібрали ті листи та й понесли до Бога, а Бог їх перечитав та й казав передати людям. От звідки то почалась наша Псалтир»²⁸⁹.

У таких оповіданнях, як зазначається, є фрагменти апокрифічної повісті про Псалтир, але різним способ позмінювані. Вони відомі, як встановив історик, у південнослов'янських списках уже від XIV ст., у східнослов'янських – від XVI в. «Наші опубліковані Франком і Перетцом з кількох галицьких текстів XVII в.»²⁹⁰. У наведеному в перекладі одного із цих текстів теж розповідеться про Давида, якому заважали жаби писати

²⁸⁶ Там само, с. 99.

²⁸⁷ Там само, с. 100.

²⁸⁸ Там само, с. 117–118.

²⁸⁹ Там само, с. 118.

²⁹⁰ Там само. Володимир Перетц [1870–1935].

псалтир. Після залагодження конфлікту з ними «проговорили всі жаби «рівно». Тоді Давид написав: «Всяко диханіє да хвалить Господа!»²⁹¹.

Значимість псалмів, а отже, й описаних тут музичних інструментів, згадана в іншому цікавому західноукраїнському фрагменті. З нього довідуємося про те, що «списав Давид Псалтирю: всіх псалмів 365, і залив псалтир оловом і кинув у море, рече: «Коли се слово праве, нехай вийде з моря, коли зле – там загине і лишиться». По смерті Давидовій закинув Соломон мережу в море, витяг олово і знайшов псалтир, і знайшов всіх псалмів 151. І то проповідав мирові, і наповнився мир пісень псалтирних»²⁹².

Музика, як неозначений і особливий інструмент, зауважена серед дорогоцінних речей у варіантах оповідань про Соломона. Після того, як йому вдалось уникнути смерті й вирости серед пастухів, він приходив із «різними дорогоцінними речами (перстеном, дзеркалом, музикою і под.) до своєї матері... Цариця-мати конче хоче випросити від нього ті чудесні речі»²⁹³.

Магічна сила звучання музичних інструментів, виготовлених із дерева, його характеристика, згадані серед комплексу мотивів про Соломона та його маму. У легенді вона «закляла Соломонові, щоб він був німий, поки дерево не промовить. Він зараз зробив гуслі, чи скрипку і заграв, – отже, дерево промовило під його рукою, мова вернулася до нього»²⁹⁴.

Важливість володіння грою на музичному інструменті, що може виручити в скрутній ситуації, відзначена в одній із найкращих з літературного боку, на переконання М. Грушевського, переробок тем Соломонового циклу²⁹⁵. Коли «привели його у столицю та й знову сажають у тюрму. Через який час приходять старший і розпитується, хто за що сидить. От оден каже: «Мене, каже, пан злий бив і жінку одняв у мене, так я терпів, терпів, та й посадив його на вила, то мене оце сюди й посадили». Підходить до другого: «А ти, пита, за що?» – «У москалях, каже, був, та мене били та нівечили, що не вмю на трубі грать, так я і втік, а мене оце й піймали»²⁹⁶.

Дзвони й дзвоніння закономірно відображені серед деталей і поетичних засобів народних легенд про Христове Різдво й Хрещення. У регіо-

²⁹¹ Там само.

²⁹² Там само.

²⁹³ Там само, с. 119.

²⁹⁴ Там само, с. 120.

²⁹⁵ Історія Соломона, якого вигнали з царства, давно була, як встановив М. Грушевський, «на іудаїстичнім ґрунті. Справедливо помічено, що «Еклезіаст», написаний, як приймають тепер, приблизно за два століття до Хр., вкладає свої афоризми в уста Соломона як бувшого царя єрусалимського» (там само, с. 126).

²⁹⁶ Там само, с. 128.

нальних варіантах колядок музика цих інструментів є складовою магічних обставин свята:

Самі двері одчинилися,
Сами дзвони задзвонилися,
Самі свічі запалилися (Чернігівщина)²⁹⁷.

У величанні, записаному в Західній Україні, благовісна музика дзвонів згадана на початку колядки:

У Єрусалимі рано задзвонили,
Рано задзвонили, усіх побудили²⁹⁸.

Подібна роль дзвонінь у надзвичайно популярній темі надання імені Христові. В одному із різновидів західноукраїнської колядки співається:

Як принесли під церковцю,
Самі дзвони задзвонили,
Сама церков відчинилась²⁹⁹.

В іншому фрагменті повідомляється, що після того, як Діва Марія Сина родила,

В Єрусалимі рано дзвонили.
Щоб зібралися усі старії,
Усі старії, святці святії³⁰⁰.

Дзвоніння згадані серед прикладів цікавих взірців синкретичного оброблення заспівів:

Пречиста Діва дитя зродила.
Ой в понеділку та й пораненьку
У Вифлеємі рано дзвонили³⁰¹.

При перегляді цих текстів, як зауважив М. Грушевський, «упадає в око стягнення, конденсація образів релігійної легенди і та невимушена легкість, з котрою пісенна творчість комбінує їх з різними обрядовими, величальними мотивами»³⁰². Серед них значиму роль, як бачимо, відведено церковним дзвонінням.

Мальовничий етнографічний опис, як результат щирого захоплення М. Грушевським віртуозністю народного письменницького колективу, що

²⁹⁷ Там само, с. 138.

²⁹⁸ Там само.

²⁹⁹ Там само, с. 139.

³⁰⁰ Там само, с. 140.

³⁰¹ Там само, с. 144–145.

³⁰² Там само, с. 140.

розпоряджає міфічним матеріалом, «раз прийнявши його в оборот свого обряду: за якою зручністю він приладжує його до своїх старих обрядових мотивів, і навпаки – свої старі поетичні образи вводить у форми, дані новою легендою. Перечитуючи сі взірці (не раз, на жаль, сильно покалічені при передачі й записуванні), маємо часто таке враження, наче слухаєш який конкурс співаків-поетів на задану тему, котру вони стараються варіювати без кінця»³⁰³. Дослідник помітив прагнення до оновлення традиційного репертуару й намагання «здивувати слухачів якоюсь несподіванкою, я і тут готов покласти не одно на умисну віртуозність старих і нових співців-аранжерів, котрі справді свідомо старались дати можливо оригінальні і несподівані варіанти традиційним мотивам. Сі варіанти, котрі тепер, під пошукуваннями етнографів, обзиваються на різних кінцях нашої землі, ... являються красномовними свідками довгої, вікової й дуже ефектної в своїх вислідах анонімної поетичної праці, яка дає дуже високе свідоцтво поетичному генієві сього народного колективу. Досі се оброблення легендарного матеріалу мало звертало на себе увагу, але воно дає дуже багато цікавого і з естетичного, і з історично-культурного погляду»³⁰⁴. Ці думки дослідника підкреслюють значимість органологічних відомостей, почерпнутих із таких колективних творів, актуальність зібраного матеріалу, його неперехідну вартість.

Певно, що згадки про музичні інструменти, зокрема характерне звучання голосних дзвонів, з'являються в народних і духовних піснях та допомагали створенню цілого комплексу образів, яскравих моментів. Вони вражають чуття й уяву, «збираються до купи, сплітаються, притягаючи аналогічні поетичні образи з пісень, з обряду, з легенди, обмінюються з ними різними деталями <...>. Твориться ряд тем, які раз у раз покривають одна одну, своїми певними частями переходять одна в одну, запозичуються одна в одній. Той самий мотив виступає раз у тій темі, раз у другій, в комбінації з іншими мотивами»³⁰⁵. Прикладом цього можуть слугувати фрагменти пісні про Пречисту, де в описі пошуків нею свого Сина згадані музичні відомості:

Пішов же він на монастирі,	Самі му свічи та загоряли,
Самі му врата ся створили,	Свічи згаряли, ангели грали» ³⁰⁶ .
Самі му дзвони передзвонили,	

У подібних мотивах ясна зірничка відповідає Пречистій:

³⁰³ Там само, с. 144.

³⁰⁴ Там само, с. 144–145.

³⁰⁵ Там само, с. 147.

³⁰⁶ Там само, с. 159.

Ой я видала, ой я слыхала
Твого синопька, ей Іванопька: «Йому Свашкове в лісі пташкове,
Йому музики – в лісі словики»³⁰⁷.

Причину звучання дзвонів пояснює один із мотивів колядки, узятий зі збірки І. Вагилевича. Тут демонструється оброблення народною творчістю Христових мук і смерті. У колядці, зокрема, співається, що

Де кровця капне, церковця стане, Де очі впали, там книги стали,
Де плечі впали, престоли стали, Де личка впали, образи стали,
Де руки впали, там свічки стали, Де зуби впали, дзвоньки стали³⁰⁸.

Дзвінок використовували подорожні в темну пору доби. Про таку функцію цих ідіофонів дізнаємося з оповідання, пов'язаного з Христом та його апостолами. Тут розповідається про жінку, яка вночі поверталася з корчми: «Аж чує – вже йде, і має дзвінок у руках»³⁰⁹.

Результати наукових пошуків М. Грушевського проливають світло на значення мандрівних музикантів у створенні нових варіантів творів. Він, зокрема, покликається на міркування Михайла Драгоманова [1841–1895], який «висловив гадку, що може сей сам лірник доперва переложив під склад стихів церковний переказ про Григорія. Але, навпаки, судячи з різних недоречностей, видно, що він, чи той, від котрого пішов сей варіант у сім вигляді, забув стих і незручно доштукував його наздогад, не знаючи добре змісту самої легенди»³¹⁰.

Образи різних труб і сила їхньої дії згадані в поезіях, фрагменти яких подані в підрозділі, присвяченому св. Юрію, *Історії української літератури*. Як помітив М. Грушевський, у сучасних йому величальних піснях із замилюванням розроблено «мотив, де Юрій виступає вісником-трубачем весни. Вище ми бачили, як старший тип, де анонімний молодець, гонячи отару овець, трубить в три труби, радуючи весь мир, був заступлений новішими варіантами, де трубачами виступають святі або святі й Бог. Найбільш календарно логічні, чи симетричні, ті варіанти, де

³⁰⁷ Там само, с. 159.

³⁰⁸ Там само, с. 166.

³⁰⁹ Там само, с. 183. У Галичині був звичай, коли в темну пору доби до смертельно хворого йшов священник, якого супроводжували із дзвінком; ним час від часу давали знати про це. Така традиція згадана у повідомленні 1648 року, коли «хтось із членів Львівського Ставропігійського братства був хворим при смерті; до нього запрошений священник ніс св. Дари при свічках і дзвіночок» (А. Петрушевич. *Дополнения к сводной галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год изданной во Львове 1874 года*. Львов 1891, ч. I, с. 266). Навіть виготовлялися ліхтарні з дзвінком. Вона є, приміром, у колекції народних музичних інструментів Л. Кушлика.

³¹⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 2, с. 187.

трубачами виступають св. Юрій як вістун весни, св. Петро, як вістун літа, і св. Дмитро, як вістун зими. Але всі комбінації часто не витримуються й мішаються:

<...> Гой за вівцями три пастушечки, Гой ідуть, ідуть, ідуть по трубці несуть. В святого Дмитра трубочка хитра, А в Николая вся роговая, Та й у Юрія вся мідяная» ³¹¹ . Та як затрубив пресвятий Дмитро,	Земля замерзла, люд засмутився. Та як затрубив святий Микола, А всі ся гори та й забілілі; Та як затрубив пресвятий Юрій А всі ся гори зазеленіли» ³¹² .
--	---

Подібне описується в іншому фрагменті, узятому з праці *Гуцульщина*:

За овечками три пастерочки, Ой ходять, ходять три трубки носять: Одному ймячко святий Дмитричко, Другому ймячко святий Никола, Третьому ймячко святий Юричко. Ой як затрубив пресвятий Дмитро, Гори-долини засмутилися.	Ой як затрубив святий Никола, Гори-долини забілілися, Ой як затрубив пресвятий Юрій, Гори-долини звеселилися, Ліс ся ввеселив та й садок зацвів, Та й садок зацвів, ягідки зродив» ³¹³ .
---	--

Ті ж образи вівчарів (всесвятого Юрія, святого Петра й Господа), які несуть уже інші інструменти, знаходимо в більш модернізованому, як зауважив дослідник літератури, гуцульському варіанті:

Та й ідуть собі та й несуть собі По сопілоньці по трембітоньці. В святого Юра все листовая,	В святого Петра все цвітова, В Бога святого все золотая» ³¹⁴ .
---	--

Про узвичаєні на Гуцульщині терміни, що використовуються для позначення гри на трембіті, її місцеву назву й магичний вплив звучання дізнаємося з подальшого викладу. Тут співається, що в неділю святі зняли на небеса радитись, у який день вівці мішати:

«Ой із царини все в полонини Будем мішати та й трембітати». Так Господь мовить: «Тромбечи, Юре, В свою трембітку у голосную, У голосную, у листовую!» Пішли голоси по всіх низинах, По буковинах по всіх річинах. Усі низини зазеленіли,	Буковини й зашарілися, Та зозулечки повилітали, Повилітали, защебетали, І всі ся річки порозмерзали. Всі ся кірнички повиповняли, Пообцвітали все лотадами Та всі овечки та заблеяли, Всі ся вівчарі ізрадували.
---	---

³¹¹ У поклику зауважено, що «тут зайвий стих: Та й і в Господа щирая злотая» (*там само*, с. 200).

³¹² Там само.

³¹³ Там само.

³¹⁴ Там само.

Та Господь мовить: «Тромбечи, Петре,
В свою тромбітку у голосную,
У голосную, у цвітовую».
Як затромбітав всесвятий Петро,
Пішли голоса по полонинах,
По всіх царинах та й по всіх садах,
По виноградах, по пасіченьках.

Всі полонини у цвіту стали,
Та й усі сади, та й виногради,
Зродило цвіту по всьому світу.
А пчілоньки ся да й ізроїли,
Та й на цвіт спали, медок зібрали,
Жовтий вощечок, солодок медок³¹⁵.

Причини відсутності дзвіниці й дзвонів у Києво-Андріївській церкві, особливості великодніх дзвонінь, характер їхнього творення описані в



Києво-Андріївська церква
(Україна : фотоальбом
[общ. ред. Леонид Кравчук,
сост. Анатолий Брежнев].
Москва 1986, с. 116).

легендах тематики *Море під Києвом*³¹⁶. Вони взяті автором *Історії української літератури* з переказів І. Трусевича з його збірки київських переказів (видана російською та польською мовами в 1866 і 1870 рр.). Оповідається, що коли св. Андрій прийшов до Києва і поставив хрест на горі, де тепер стоїть Андріївська церква, то море, яке займало місце Дніпра й Полтавської губернії, «сплило на низ. Одначе частина його зосталась і сховалася під Андріївською горою. Коли потім збудували тут церкву, то під престолом відкрилося джерело. Тепер щороку дають зі скарбу багато тисяч рублів – купувати клоччя і смолу, і ним затримують воду, що тече відти. Кожне найменше зрушення збільшує натиск води відти. От чому в Андріївській церкві нема дзвонів: при першій ударенні вода залила б не тільки Київ, а й усю Полтавську, Київську і Чернігівську губернію»³¹⁷. В іншому варіанті, наведеному там же, зауважено: «Нехай би тільки поставили дзвіницю та

³¹⁵ Там само, с. 200–201.

³¹⁶ Храм без дзвонів – одна з цікавих особливостей перлини архітектурної спадщини Києва – Андріївської церкви (1747–1753 рр.) архітектора Франческо-Бартоломео Растреллі [1700–1771]. Вона будувалася палацовим, домовим храмом для однієї з російських цариць і, як усі подібні сакральні споруди, не потребувала скликання дзвоном парафіян на багослуження. Це незвичне явище звернуло на себе увагу ще сучасників будівництва (М. Дегтярьов, В. Корнеєва. *Андріївська церква* [Нац. святині України]. Київ 1999, с. 42). Тільки 1858 р. в покоях фундамента, як повідомив нам Роман Захарченко, влаштували зимовий храм із малим дзвоном. Див. ще працю Ігоря Нетудихаткіна *Андріївська церква в Києві...*

³¹⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т.4, кн. 2, с. 205.

задзвонили – от, наприклад, як дзвониться на «Христос Воскресе», то скрита вода залляла б не тільки сам Київ, а й усю Полтавську губернію, – бо від першого зрушення уся б гора трісла»³¹⁸.

Про дзвіницю XVIII ст. Київської лаври, а також чудеса, що супроводжували побудову цієї споруди для дзвонів та її оздобу золотом розказано в легендах, пов'язаних із Печерським монастирем. Найбільш популярний, як пише М. Грушевський, переказ про будову Лаври. Він подав матеріал у перекладі: «Дванадцять братів, скінчивши церкву і всі монастирські мури, багато літ мурували високу лаврську дзвіницю. При тім було їм особливе чудо Боже: скільки вимурують за день, за ніч іде під землю, так що й риштувань, як роблять мулярі, не треба їм було, і вони, стоячи на землі, виробляли всі ті ступи (стовби), що бачиш під самим верхом. Так от одної ночі з'явилася старшому братові Мати Божа і сказала, що вже годі стіни класти – «виведи, каже, верх та обкуй чистим золотом, і хрест постав теж з чистого золота». Сказала й зникла в небі. Старший брат устав, помолився Богові, розбудив братів і стали до праці. Скоро виведено верх, оковано золотом і хрест поставлено з чистого золота. Тільки все було скінчене, дзвіниця раптом вийшла з землі й стала як от тепер»³¹⁹.

Музика дзвонів згадана серед чудес (самі дзвони дзвонять, самі свічки засвічуються) у характеристиці *Виравського образу* (ця малярська робота походила нібито від святого Євангеліста Луки, або була копією його твору). За спостереженням дослідника, подібні дивні події – це «загальне місце нашої легендарної поезії»³²⁰. Така обставина трапилася, коли при Вираві святій образ намалювали й понесли його у храм:

А так вони далі ішли,	Дзвони самі задзвонили,
Аж ік святій церкві прийшли.	Свічки самі ся зажжали ³²¹ .

Мовиться про музикування в характеристиці М. Грушевським культу П'ятниці. Літературознавець установив, що в етнографічних матеріалах, де записані тексти співанок, до однієї з них є «пояснення: Співанку співають жінки, як прядуть в Пилипівку і зимою. Терлички, котрих не годиться співати в п'ятницю, – се пісні, що чоловіки співають на весіллі або музиках»³²². Тобто йдеться про те, що не всі пісні можна виконувати в цей день, зокрема ті, що звучать під час розваг.

Скоморох, як персонаж повісті, відображений у *Слові про 12 п'ятниць*. Щоправда, невідомо, розповідається про музиканта, танцюриста чи

³¹⁸ Там само.

³¹⁹ Там само, с. 216.

³²⁰ Там само, с. 219.

³²¹ Там само.

³²² Там само, с. 222.

лицедія. Дослідник тільки зауважив, «що в українській усній традиції затрималась ся повість в своїм юмористичнім, травестованім варіанті, в котрім вона звісна також на Заході»³²³.

Лірники тримали в пам'яті чимало різноманітного етнографічного матеріалу. Завдяки цим носіям скарбів усної народної творчості її дослідники занотовували пам'ятки саме від таких музик. Підтвердженням цього є зауваження М. Грушевського: «Дальший рахунок розходить ся більше: різні варіанти рахують п'ятниці перед Петром-Павлом або св. Іваном, Іллею, Успенією, Головосіком, Першою Пречистою, Чесним Хрестом, арх. Михаїлом, Різдом, Єрданом. Стих, записаний в 1880 р. В. Боржовським від лірників схід. Поділля, вчисляє їх так»³²⁴. Ще одне підтвердження значимості лірників, як оберігачів фольклору, знаходимо в характеристиці одного з найпопулярніших, найбільш улюблених творів релігійної та моралістичної поезії, розповсюдженого на всьому ареалі українських земель, *Пречиста просить за грішні душі*. «О. П. Косачева, видаючи свої записи колядок з Волині, гарно описала, яке сильне враження се на неї зробило як вияв одноцільності українського життя, коли переїхавши з глибокої, східної Полтавщини на Волинь, так, на око, глибоко відрізнену зверхніми польсько-католицькими впливами, вона з уст місцевого лірника почула сю дуже їй звісну з дитинства колядку»³²⁵.

Образи ангелів і святого, які, мабуть, грають на музичних інструментах, віднаходяться в колядках зі збірки Я. Головацького. У занотованому на Сяніччині творі про це так співають:

Ой в раю, в раю ангели грають,
Лем святий Петро такой не грає³²⁶.

Дзвінки, як відгомін їх узвичаєного використання в богослуженнях, згадані в гуцульському тексті колядки:

Коло престола святий Николай
Гой ходить, ходить, дзвіночком дзвонить³²⁷.

Трубіння часто-густо є значимим моментом у народних творах про кінець світу. «Потому повіє вітер і зрівняються гори з долинами. Тоді затрублять ангели і кожний мертвий буде вставати на Страшний Суд»³²⁸. Про його початок, що повідомляється аерофоном, сказано в іншому тексті

³²³ Там само, с. 228.

³²⁴ Там само, с. 229. Мабуть, мовиться про етнографа й історика Валеріана Боржовського [1864–1919].

³²⁵ Там само, с. 244. О. П. Косачева – О. Пчілка.

³²⁶ Там само, с. 243.

³²⁷ Там само, с. 250.

³²⁸ Там само, с. 255.

вірша: «А затрубить ангел а в ангельську трубу: «Уставайте, мертві, до Страшного Суду!»³²⁹. Тут аерофон виступає з епітетом, похідним від назви того, хто буде грати на інструменті.

Фрагменти ікони Страшного Суду (кін. XVI – поч. XVII ст.).
Львівський музей історії релігії



Страшносудні сурмачі.



Музиканти (їх інструменти автор ікони позначив) із дудою (козою) та хордофоном акомпанують танцівникам.

Фрагмент пояснює одну з причин, за які грішники попадають у пекло (на іконі ще зображено чоловіка, який спить, коли дзвонар благовістить дзвоном Службу Божу).

Світлина автора, 2015 р.

³²⁹ Там само, с. 257.

Про трубу, зокрема, згадується в багатьох інших піснях, де мовиться про Страшний Суд. В одній із них аерофон застовується музикантами за Божим наказом:

Рече Господь, рече Христос	Затрубіте у трубу,
Святим божим ангелам:	Ви збудіте, пробудіте
«Ви, ангели, архангели,	Усіх мертвих у гробу» ³³⁰ .

Прагнення людей сприймати красу звучання музики, зокрема співу в супроводі гусел, використання її як засобу виманювання віднаходиться в старих Патериках. Тут оповідається, як «ангели, послані по душу праведного бідака, не важаться вжити яких-небудь насильних способів: вони кличуть душу з тіла, а коли вона не слухає, питають Бога, що їм робити. Тоді посилається з неба Давид з гусями і небесні співці, і коли душа виходить послухати райського співу та сідає ангелам на руки, вони беруть і несуть її з радістю до неба»³³¹.

Давній звичай повсюдного застосування дзвонів перед недільним богослуженням і швидке поширення новини як їхнього звучання метафорично відображені в пісні з підрозділу, де розглянуто мотив *Невдячні діти (вдова і три сини)*:

Ой у неділю в воскресний день у всі дзвони дзвонять –

То не дзвони дзвонять, а то вдовині вдовиченки у своєї матери извиненія просять³³².

Образ биття в дзвони, призначення цієї дії та час дзвонінь згадані в тій частині праці М. Грушевського, де написано про відображення мотиву *Горе без роду*. Серед прикладів поезій перші рядки пісень починаються з подібних переносних значень:

³³⁰ Там само, с. 259.

³³¹ Там само, с. 261. Ангели склали незриму канву малярських композицій. Прикладом таких ікон галицько-волинської традиції княжого часу є *Архангел Михайл у діяннях* із церкви св. Миколая в Стороні (XIV ст.), *Стрітення з євангельськими сценами* із собору Йоакима й Анни в Станілі (XIV ст.) (В. Свенціцька, О. Сидор. *Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова*. Львів 1990, табл. 4–6). На іконах цього періоду бачимо ангелів. Традиційно вони тлумачаться як посланці богів, носії Божої волі та її здійснення на землі (Дж. Холл. *Словарь сюжетов и символов в искусстве* / пер. с англ. и вступ. ст. Александр Майкапар. Москва 1997, с. 60). Ще в V ст. ангелів поділили на дев'ять чинів (або хорів), що групувалися в три ієрархії. До останнього належать ангели, які «подаються в сюжетах християнського мистецтва, не пов'язані безпосередньо зі Святим Письмом: посланці, музиканти» (там само, с. 62).

³³² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 4, кн. 2, с. 299.

В неділю, раннею зорею, до божих церков задзвонено,
Як у новім дворі раніш того говорено³³³;
Ой у неділю барзо рано пораненьку та то ся в усі дзвони дзвонили:
Як у крайньому домі отець і мати говорили³³⁴.

Зрештою, феномен дзвонів і їхніх звучань, знайшов широке відображення в піснях – цікавому явищі української літератури, став характерним образом, притаманним фольклорним жанрам і відбиває традиції християнського світобачення.

Методологічне новаторство М. Грушевського дозволило реконструювати прадавній стан народної творчості, розпочатий у першому томі, що допомагає вивчити розмашисте побутування в ній музичного інструментарію. Дослідження епіки Київської Русі сприяє кращому баченню його місця в житті українців, сили впливу музики на них, специфіку музичного виконавства. Люди цієї доби завжди прагнули сприймати красу її звучань і доцільно його використовувати в буденному й небуденному житті, зокрема певним чином діяти на членів громади. Тому інструменти й музичні твори цінувалися, а збереженню відомостей про музичне мистецтво допомагали впливові соціальні групи.

У пропаганді значимості в прославі Бога музичних інструментів значну роль відігравала Біблія. У літературі добре відображено тяглість біблійних мотивів, запозичення сюжетів, тем, функцій музичних інструментів, зокрема *трубного гласу*. Знаходиться чимало яскравих згадок про складові дзвонарської культури, церковне й світське використання дзвонів.

Викликають загальне захоплення когорта обдарованих співців-поетів, їхня творчість. Разом із ними на дворах вельмож перебувала велика кількість менш талановитих співців-професіоналів, які доповнювали своїми композиціями виступи в програмі пиру вельми обдарованих творців, популяризували, множили своїми варіантами окремі взірці й робили їх доступнішими для широких кругів. Із праці М. Грушевського стає відомо про джерела змісту окремих частин композиції музиканта, позначення її фрагментів, змальовується відгук людей на музику, її вплив на них. Він подає цікаву характеристику окремих деталей життя та мистецтва скоморохів, зокрема джерел їхньої творчості й змісту репертуару. Ці професіонали часто виступали персонажами літературних творів, де їх образ переважно подавався з музичним інструментом, а майстерне володінням ним допомагало отримати певні привілеї. Поряд із популярністю скоморохів, ватаг пілігримів, розповсюдженням їхнього мистецтва такі спільноти поступово заборонялися.

³³³ Там само, с. 301.

³³⁴ Там само, с. 302.

Значиме місце у фольклорі займають образи різних аерофонів, опис сили впливу їхніх звучань. Трубіння часто є значимим моментом у творах, де згадано Страшний Суд. Цікавим є виділений образ космічних трубачів, його еволюція. Водночас трубами подавали сигнали для управління військом. Між незвичних інструментів виділяються гудзики-ідіофони, з ними одяг набуває функції своєрідного ансамблю.

Музичні інструменти займали важливе місце на пирах, у веселощах, акомпануванні співу, виконанні танцювального репертуару. Серед широких функцій музикантів і причин потреби в значній кількості менш відомих виконавців окреслюється їхня розважальна та лікувально-оздоровча роль; вони допомагали князям і боярам заповняти сірі будні життя, вчасно заснути. Стимулювало добросовісне виконання таких обов'язків, зокрема вдосконалення гри на інструменті, переведення музик-постельників на кращі посади.

Із творів народної творчості стало відомо про матеріал, з якого могли виготовляти деякі інструменти чи оковували їх, певний розподіл праці при цьому. Відповідно вони звучали по-різному й іншими були метафоричні наслідки дії. Чимало стає відомо про узвичаєні на Гуцульщині терміни, що використовуються для позначення гри на трембіті, її місцева назва й магічний вплив звучання, місце прикріплення інструментів під час носіння.

Фігурували не тільки узвичаєні характеристики інструментів, варіанти виконання, а й розрізнялися способи гри, виділялися рівні майстерності й здатність сприймати давніми слухачами таких тонких відмінностей, відзначення реципієнтами розвитку музичної композиції до кульмінації. Завдяки цьому краще усвідомлюємо силу впливу музикування на присутніх, їхні ймовірні мистецькі уподобання, делікатні смаки тощо. Народний геній добре відобразив значимість творчих, зокрема музичних здібностей, важливість володіння грою на різних музичних інструментах, її захисну функцію; вагомим було навіть уміння свистіти, вчасно подати таким способом потрібний звуковий сигнал. Опановуванню музичним мистецтвом сприяло відповідне навчання. Це й потреба постійного музикування спричинили невіддільність окремих інструментів від образу князя чи боярина, пізнішого козака.

Сприяла збереженню в народній пам'яті образів осіб, які добре грали на музичних інструментах, наявність історичних прототипів. Виділяється роль мандрівних музикантів у створенні нових варіантів творів і фіксації етнографічного матеріалу. Серед причин поступового гальмування розвитку окремих узвичаєних жанрів, тяглості у використанні деяких музичних інструментів могли бути не тільки репресії, а й конкуренція інших форм музичної творчості.

Згадки про музичні інструменти й гру на них дали українській літературі чимало узвичаєних епітетів стосовно їхнього звучання, гарних мотивів, влучних метафоричних висловлювань. Із привабливим звучанням музичних інструментів, особливим характером гри на них часто порівнюють мовлення значимих осіб. Спосіб гри ставав складовою імені.

Студіювання томів *Історії української літератури*, де викладається характеристика фольклорних творів, викликає ряд дослідницьких питань, що потребують подальших студій, передусім вивчення церковнослов'янських текстів, опису сукупності творів лірника для підтвердження єдиного духовного репертуару калік-музикантів, кобзарів і лірників на всьому просторі українських етнографічних земель. Важливим органологічним джерелом бачаться духовні пісні, ікони Страшного Суду.

Розділ 2. ІНСТРУМЕНТОЗНАВЧІ ВІДОМОСТІ В ПИСЬМЕНСТВІ УКРАЇНСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ³³⁵

2.1. Згадки про музичні інструменти в літературі Київської Русі

Цікаві музичні відомості є в другому томі *Історії української літератури*, де розглядаються твори красного письменства українського середньовіччя – періоду Київської Русі. Поділ матеріалу давньоруської доби обґрунтовано з урахуванням головних моментів розвою українського життя та історії давньої словесності³³⁶. Цей вияв соціального й культурного процесу України має «чотири цикли книжної літератури: перед'ярославський, часи київського розквіту, золотий вік староруської літератури і доба галицько-волинська»³³⁷. Безсумнівно, що важливе місце тут зайняло прийняття християнства.

Вивчення писемних джерел, іконографічних пам'яток і матеріалів археології дало музикознавцям підстави твердити, що в період XI–XIII ст. значно розширюється сфера інструментального музикування – при княжих дворах, війську, у міському середовищі. Водночас інструменталь-

³³⁵ Раннє середньовіччя в Україні, як і загальноєвропейське, це майже один час, приблизно з VI–VII ст. до перелому X – початку XI ст.; розвинене середньовіччя у Європі, та великою мірою і в нас вважають XI–XIII ст. (початок позначається не тільки економічним піднесенням біля 1000-го року, а й розповсюдженням християнства на Східну Європу та Скандинавію), а його кінець для Київської Русі умовно позначають 1132 роком; період політичної роздробленості – від цієї дати до 1470 року. Заключний етап середньовіччя в Україні нині приймають від останньої чверті XV ст. до середини XVI ст. (перехід від середньовіччя до ранньомодерної доби відносять до 60–80 років XVI ст.). Переломний момент історії України – це Полтавська битва 1709 року, адже потім, «особливо після жорстоких репресій щодо української книги в 1720–1721 роках, українська культура набуває колоніального статусу», пережитки якого відчутні й досі (Я. Ісаєвич. Княжа доба і Середні віки: наскільки співпадають ці визначення // *Княжа доба: історія і культура* [відп. ред. Ярослав Ісаєвич] / Ін-т українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України. Львів 2007, вип. 1, с. 9–11).

³³⁶ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 2, с. 56. Одним із вагомих доказів побутування докирилівського письма вважають віднайдення в Києво-Софійському соборі давньої азбуки. Вона складалася з 27 літер, із них 23 літери – з грецького алфавіту, решта – спеціальні букви для передання слов'янських звуків: б, ж, ш, щ. Цю азбуку вважають перехідним варіантом від грецького алфавіту до кирилиці (*Історія України*, с. 73).

³³⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 2, с. 61.

на музика істотно змінюється. «Східний скіфо-сарматський тип інструментарію та форми музикування звужуються. Падіння давніх східних цивілізацій сповільнило й урешті-решт призупинило тривалий процес притоку східного інструментарію в Україну, форм його побутування та репертуару. Останній великий відгомін цієї традиції спостерігається у Візантії, де у придворному й міському побуті знаходили собі пристанище гурти східних музик-гістріонів. Імовірно, один із таких гуртів з оточення візантійського імператора змальовує знаменита фреска Софії.



Фрагмент фрески XI ст.
Софія Київська (*Національний заповідник «Софія Київська»* / [авт.-упоряд.: Жанна Арустамян, Лариса Виноградська, Ольга Дивавіна та ін.]. Київ 2004, с. 73).

Підупадають і пізньоантичні традиції інструментального музикування, з якими в безпосередньому контакті перебувала Україна-Русь через Північне Причорномор'я³³⁸. Одночасно саме в Галицько-Волинському князівстві міцніють культурні зв'язки із Західною Європою. Це вплинуло й на формування нового типу інструментальної культури. Хоч абсолютно ясно, що в XIII–XIV століттях сама Західна Європа була ще дуже молодою з огляду світської інструментальної музики й проходила етап активного засвоєння східного інструментарію та форм музикування, переважно з арабо-мусульманського світу. Як слушно відзначав Василь Витвицький [1905–1999], «наші землі були ланкою на шляху, яким знання і вживання музичних інструментів ішло зі Сходу на Захід. Відомо, що гра на інструментах на близькому Сході під кінець першого тисячоліття нашої ери була досить розвинена, щойно звідти інструментальна музика просякала в західну Європу. Шляхи цього просякання були Іспанія, Італія, Балкани й Україна»³³⁹.

³³⁸ Ю. Ясіновський. Музична культура Галицько-Волинського князівства // *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, т. V. [redak. Leszka Mazepy]. Rzeszów 2000, с. 14–15.

³³⁹ В. Витвицький. Український музичний Львів // *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії* / [ред. Олег Купчинський,

У княжу пору відвідувачі собору св. Софії в Києві бачили на фресці XI ст. типовий інструментальний ансамбль з оточення константинопольського імператора. Серед артистів, зафіксованих візантійськими майстрами на стіні південної вежі храму, музики з флейтою, тарілками, сопілками чи дудками, багатострунним щипковим інструментом, органом, ручними дзвонами, барабанчиками, трапецієподібною арфою³⁴⁰. Мабуть, ці інструменти використовували інтернаціональні гурти, які час від часу навідували столичний Константинополь³⁴¹. Усе це відлунювалося в літературі.

Символічно, що біблійний образ Страшносудної труби згадано в Слові *О Законі і Благодаті* (воно, як писав М. Грушевський, правдоподібно належить Іларіону, який творив не пізніше 40-х років XI ст., тобто в часи князя Ярослава [бл. 978–1054])³⁴². Тут у похвалі його батькові – князеві Володимирові [†1015] мовиться, що «апостольская труба и евагельский громъ вся грады огласи <...>, де й твоє мужественне тіло лежить, чекаючи архангелової труби!»³⁴³. Звук цього інструмента був, за словами М. Грушевського, тогочасним ходячим образом. Виклавши один із панегіриків Володимиру, дослідник уподібнює кінцевий поклик автора *Слова* з гучністю архангелової труби й цитує: «Встань, чесна главо, з гробу свого, встань, отряси сон!»³⁴⁴. У подальшій характеристиці твору, високо оцінюється майстерність його автора. Він свої виважені думки (витриману *мисль*), «мов бездоганну музичну фугу, виплітає се мисленне плетиво <...> через тріумфальний гімн християнізації Русі і похвали його героєві Володимирові <...> до властивої мети сього панегірика – похвали Ярославу»³⁴⁵. Серед доречно використаної дослідником музичної термінології в характеристиці творів історії української літератури віднаходимо цікаві відомості про узвичаєне застосування образу звучання аерофона.

Юрій Ясіновський]. Львів 1996, т. 232, с. 208–216; його ж. *За океаном*: зб. ст. [ред.-упоряд. Юрій Ясіновський]. Львів 1996, с. 9.

³⁴⁰ Б. Фільц. Музична культура східних слов'ян, с. 143–144.

³⁴¹ Про поширення різноманітної інструментальної музики у Візантії див., приміром: E. Wellesz. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej* / [przeł. Maciej Kaziński, red. Małgorzata Pasicka]. Kraków 2006, с. 110–113.

³⁴² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 2, с. 63.

³⁴³ Там само, с. 68. Подібним висловом один із авторів Галицько-Волинського літописного зведення в Похвалі володимирсько-берестейському князеві Володимиру Васильковичу [† 1288] підсилює його значення словами: «І де також мужне твоє тіло лежить, ждучи труби архангелової» (*Літопис руський*, с. 445), тобто Страшного Суду. У його іконографії не обходилося без зображених ангелів із сурмами (В. Свенціцька, О. Сидор. *Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова*, табл. 18).

³⁴⁴ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 2, с. 68.

³⁴⁵ Там само, с. 71.

Чимало органологічних відомостей, їхніх джерел уміщено в поданих М. Грушевським фрагментах морально-дидактичної літератури княжої доби, зокрема у творі *О Законі і Благодаті*. Він припускав, що «початкова основа цього «слова» була така загальна, зложена з самих текстів св. Письма, переткана тільки переходовими фразами українського, чи полуднево-слов'янського книжника»³⁴⁶, а «головний інтерес і популярність йому здобули додатки з конкретнішими вказівками на пережитки поганства, пороблені на східнослов'янським ґрунті, теж у дуже ранніх часах, XI–XII вв., і потім розширювані новими подробицями»³⁴⁷. До них, мабуть, відносяться ті, що стосуються використання музичних інструментів: «І коли в кого з них буде брак, творять його з бубнами, сопілями і з різними чудами бісовськими... І се не брак, а ідолослуження, пляска, гудьба, пісні мирські, сопілі, бубни і вся жертва ідольська, як моляться огневі»³⁴⁸. У фрагменті бачимо узвичаєний опис тогочасного ансамблевого (?) застосування аерофонів (певно, мали різні розміри) і мембранофонів.

Згадується било³⁴⁹ та спонукальна функція музики серед повчань, імовірно, Теодосія Грека, ігумена Києво-Печерського монастиря (1142–1156 рр.): «Коли било б'є, не гарно лежати, але встати на молитву <...> та мати в гадці й говорити Давидове слово: "Готове серце моє, Боже, готове!" І як буде кінчатися друге kleпання, тоді приготовмо ноги свої на хід до церкви, маючи згадки не понурі, а веселі»³⁵⁰. Отже, серед дорогоцінних подробиць тогочасного монастирського побуту, де була сприяли строгій регламентації життя ченців, довідуємося не тільки про використання такого ідіофона, а й про різні сигнали, що ним подавалися, і думки, що мали при цьому збуджуватися.

³⁴⁶ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 2, с. 74.

³⁴⁷ Там само.

³⁴⁸ Там само.

³⁴⁹ З погляду органології било [111.221] – це ударний ідіофон трьох видів: ксилофон (дерев'яний), літофон (кам'яний), металофон (металевий) (М. Есипова. Било в традиціях древніх релігій: християнство і буддизм // *Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад*: матер. Междунар. науч. конф. (Москва, 15–19 мая 2000 г.) / ред. Ирина Лозовая [=Гимнология, кн. 3]. Москва 2003, с. 91). Дерев'яні біла невеликих розмірів, виготовлені з бруска, тримали однією рукою на середині й ударяли молотком, або великим цв'яхом, більші – підвішували за шнури чи ланцюги. Зображення дерев'яних і металевих бил (останні ще називають синантроп, kleпало) див., приміром: Б. Кіндратюк. *Дзвонарська культура України*, с. 182, 307, 626, 631.

³⁵⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 2, с. 76.



Б'ють у било. Викопують моці препод. Феодосія [бл. 1009–1074]. Мал. із Київського ілюстрованого літопису за Радзивілівським списком XV ст. (*Радзивіловская летопись*: в 2-х томах, т. 1: Факсимил. изд. миниатюр / [отв. ред. Маргарита Кукушкина]. Санкт-Петербург – Москва 1994, арк. 121 зв.).

Характеристику виконавських способів гри на музичних інструментах і наслідки її дії відшукуємо серед повістей про Печерський монастир (написані, на думку М. Грушевського, колективом авторів, які залишились анонімними³⁵¹): «І сказав один з бісів, ніби то Христос: "Візьміть сопілки, і бубни, і гуслі, і утніть – нехай нам Ісакій потанцює!" І втяли в сопілки, в гуслі і бубни і почали ним гратись»³⁵². Одночасно з фрагмента бачимо негативне ставлення духовенства княжої доби до згаданого музикування.

Про військову музику, її відповідне сприймання згадано в Старому київському літописі, що містив, як вважає історик, відгомони поетичної творчості передволодимирової доби: «Коли за Дніпром дружина почала трубіти, печеніги думають, що се йде князь»³⁵³. У наступному літописному оповіданні знову читаємо про використання аерофона: «Яко бысть

³⁵¹ Там само, с. 100.

³⁵² Там само, с. 86. На трипільських селищах у Тернопільській області знайдено «два порожніх, сполучених із собою вальці, т. зв. "біноклі" <...> Коли на них натягнути було зверху тонку шкіряну оболонку, – писав Я. Пастернак, – вони правили за бубни [211.2], необхідні ще й досі при всіх ритуальних танцях примітивних народів» (цит. за: Б. Водяний. До витоків народної інструментальної музики Західного Поділля // *Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель* : матер. / [ред.-упоряд. Богдан Луканюк]. Львів 1993, с. 67).

³⁵³ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 2, с. 138.

заутра, всѣдъше въ лодыи противу свѣту и въструбиша вельми. И людѣе въ градѣ кликнуша»³⁵⁴. Ці лаконічні рядки добре змальовують досвітню ситуацію, коли сильні звуки труб викликали крики міщан. Також музикою цих аерофонів повідомляли про укладання миру, що підтверджує малюнок Київського ілюстрованого літопису.



Мир Ярополка Володимировича (1132 р. успадкував київський стіл) зі Всеволодом Ольговичем [† 1146]. Мал. XIII (XV) ст. (Радзивилівська летопись, арк. 144 зв.; Літопис руський, с. 191).

Значимість мистецько обдарованої особи в житті людей княжого часу відзначена між аналізом поетичних творів Володимирового циклу. Тут звернуто увагу на вступ оповідання, що інтерпретовано «як поклик на поетів-співців (відущі – грецькі «аойди»: співці-поети, буквально те саме, що «відущі»)»³⁵⁵. Із такого розтлумачення М. Грушевського випливає їхня прогностична функція в житті людей. Ще одна характеристика майстерності музикантів княжої доби витікає з поданого ним припущення, висловленого учасником полеміки навколо імені автора *Слова о полку Ігоревім*. У ній один із його дослідників образно твердив, що «Боян творив гусями, а не пером»³⁵⁶. Тобто устами знавця тогочасної літератури мовиться про можливе одночасне компонування й виконання подібних масштабних творів.

Слушні твердження вважати *Слово* також певним джерелом музики XII–XIII ст. знайшлися серед матеріалів полеміки стосовно належності цього твору до київської школи³⁵⁷. Водночас тут змальовано важливі

³⁵⁴ Там само, с. 139.

³⁵⁵ Там само, с. 142.

³⁵⁶ Там само, с. 168.

³⁵⁷ Там само, с. 162–171.

відомості про функції музики дзвонів, її розповсюдженість, гучність і символіку: «Комони ржуть за Сулою, / Звенить слава вь Кыевѣ»³⁵⁸; «Тому вь Полотскѣ позвониша / Заутренюю рано у Святяя Софеи в колоколы, / А онъ в Кыевѣ звонъ слыша»³⁵⁹. Вважаємо, що в першому фрагменті автор *Слова*, як добрий знавець минувшини, або прямо вказує на дзвоніння, або це метафора, та, у кожному разі, він хотів показати, що дзвін, дзвоніння в той далекий час сприймали як обрядове, урочисте, прославляюче дійство: «Коні іржуть за Сулою – дзвенить слава в Києві»³⁶⁰. У другій виписці М. Грушевського зі *Слова*, де мовиться про звучні дзвони Полоцька, що гучали Всеславу у святій Софії, описано їх узвичаєне використання під час богослужень у храмах Русі-України.

Окрім ідіофонів, уже в заспіві *Слова* повідомляється про гру на хордофоні, як звичну справу: «Боян же, браття, то не десять соколів на стадо лебедів пускав, а свої віщі персти на живі струни покладав – і ті самі князем славу рокотали!»³⁶¹. Одне речення, а як багато музичних відомостей: і про музиканта – майстерного виконавця, і про прийом його гри й порівняння звучання гусел зі швидкими десятьма соколами, а струн – ніби живих, що прославляли своїм характерним тембром правителя князівства.

Чимало відомостей про духові інструменти, їхні функції є в поданому дослідником наступному фрагменті перлини словесності княжого часу: «Труби трублять в Новгороді, стоять стяги в Путивлі. Ігор жде милого брата»³⁶². Серед слів його відповіді віднаходиться образна характеристика ще однієї ролі аерофонів – їхня звитяжна значимість: «А Куряне мої – кмети відомі: під трубами повиті, під шоломами виколисані, з кінця списа вигодувані»³⁶³.

Дзвоніння та його синонім згадані літературознавцем після зауваження, що в *Слові* опис бою переривається «сумною ремінісценцією давніших усобиць (Можливо – се уривок-парафраза з Боянових пісень)»³⁶⁴, і далі переповідаються рядки зі *Слова*: «Той Олег мечем коромолу ковав <...>. Ступав в золоте стремено в граді Тмуторокані, а вже чув звін його

³⁵⁸ Там само, с. 154. На думку дослідника, цими рядками закінчуються «заспіви в стилі Бояна, і далі автор вже від себе продовжує оповідання про виступ Ігорового війська» (там само, с. 172–173).

³⁵⁹ Там само, с. 155.

³⁶⁰ *Слово о полку Ігоревім* / вступ, ред. текстів, ритмічний пер. «Слова» і прим. Леонід Махновець. Київ 1970, с. 25.

³⁶¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 2, с. 172.

³⁶² Там само, с. 173. Ігор Святославич – новгород-сіверський князь [1151–1202].

³⁶³ Там само.

³⁶⁴ Там само, с. 174.

[стремена] давній великий Ярославів син Всеволод. А Володимир з раннього ранку уха затикав у Чернігові»³⁶⁵. У покликанні праці дається тлумачення фрагменту: «Образ такий: <...> Ще тільки в Тмуторокані Олег збирався в похід, а вже Всеволод, що займав його батьківщину, полошився, а син його Володимир боявся навіть слухати того звону»³⁶⁶. У цьому поясненні маємо образ сили звуків металевого стремена, що дзвенить. Про подібне звучання мовиться в сумному висліді Ігоревої битви, коли він завертав полки: «Що ж то шуміло, що ми дзвеніло вчора рано перед зорями?»³⁶⁷.

Образ прославної музики дзвонів майнув у сні київського князя Святослава [942–972] і його *золотому* слові. Тут знаходимо метафоричне відлуння князівських перемог, коли полки тільки з ножами кликом одолюють ворога, «звонячи в прадідівську славу»³⁶⁸.

Аерофони згадані в пісні про Всеславичів і Всеслава [бл. 1029–1101]: «Засумували голоси, поникло веселіє! Трублять труби городенські!»³⁶⁹. Мабуть, мовиться про збір за допомогою сигнальної музики війська в похід. Там же знаходимо образ голосних церковних дзвонів, поданих раніше: «В Полоцьку йому звонили рано заутреню, а він у Києві дзвін чув»³⁷⁰.

У різнорідній співучій музикальності викладу *Слова* (автор *Історії української літератури*) покликався на цей вислів Миколи Полевого [1796–1846]), наповненості фрагментами пісень, зокрема похоронних голосінь бачать певну мистецьку цінність пам'ятки³⁷¹. Не випадково М. Грушевський вважав, що воно спочатку співалося, подібно до Боянових пісень. Адже «образ Бояна, як він покладає свої віщі персти на струни, оспівуючи князів, трудно вважати чистою артистичною метафорою. Перед нами таки дійсно співець, який дійсно співає перед князями, акомпаніюючи свій спів пригравкою»³⁷² (її вважаємо назвою не просто акомпанементу, а, мабуть, ширших інструментальних вставок між частинами словесного твору). При ритмічній рецитації *Слова*, як зауважено далі, «хто зна, чи автор його теж не вважав потрібним чергувати місця з сильнішим і слабшим ритмом і відповідним музичним супроводом»³⁷³. На доказ цього

³⁶⁵ Там само.

³⁶⁶ Там само.

³⁶⁷ Там само, с. 175.

³⁶⁸ Там само, с. 177.

³⁶⁹ Там само, с. 179.

³⁷⁰ Там само, с. 180.

³⁷¹ Там само, с. 185.

³⁷² Там само, с. 188.

³⁷³ Там само.

подано ряд аргументів, серед яких привернення уваги до оригінального ритму у фрагменті *Слова*, що починається зі слів «Помняшеть бо [рече] първыхъ временъ усобиць» до згадки про гру на гуслах: «Но своя вѣщія прѣсти на живая струны вѣскладаше, / Они же сами княземъ славу рекотаху»³⁷⁴. Дослідник помітив, що на «початку першої пісні скандування виступає спочатку дуже слабо» (зі слів «Почнемъ же, братіє, повѣсть сію» і до згадки про музичні інструменти:

Звенить слава въ Кыєвѣ...
Трубы трублять въ Новѣградѣ³⁷⁵).

У подальшому аналізі поетичного характеру *Слова* історик продовжує щедро послуговуватись іншими музичними термінами, приміром, зауважуючи, що в деяких фрагментах автор переходить від маестичного епічного тону «до різких, урваних звуків тріумфальної фанфари [423.111.2]. <...> Співець різкими урваними фразами, супроводженими, очевидно, відповідними акордами, віддає напружену енергію щасливого моменту»³⁷⁶. У наступному місці викладу: «По паузі, вже в іншому тоні сумний кінцевий акорд»³⁷⁷. На підтвердження поетики *Слова* й модерності його стилю та манери подано фрагмент, що починається вже цитована нами характеристика курян, які «подъ трубами повити»³⁷⁸.

Музикальність *Слова* і, відповідно, обдарованість його автора давно стала предметом уваги дослідників. Мабуть, біля основ такого вивчення були студії М. Грушевського. У його характеристиці твору зауважимо те, що стосується звуків: «темна ніч, повна незвиклих пташиних і звірячих голосів», «рип половецьких возів серед ночі»; «лунають вісники біди, перехідні тони до “трудної повісті”»; «земля дуднить, стяги тривожно шамотять», «гремлеши о шеломы мечи», плач Ярославни, яка «зозулею кичучи»³⁷⁹. У подальшому описі фатального для русичів третього дня історик зауважує, що «співець представляє його образ в виді далекого відгомону, який долітає до нього з глибини степу до стольного Києва: «Что ми шумить, / что ми звенить»»³⁸⁰. Ці малі епічні штрихи давали читачеві (чи слухачеві) краще стежити, як писав дослідник, за розвитком подій. Водночас знову маємо доречний приклад звернення уваги мисте-

³⁷⁴ Там само, с. 189.

³⁷⁵ Там само, с. 189–190.

³⁷⁶ Там само, с. 191.

³⁷⁷ Там само.

³⁷⁸ Там само, с. 194.

³⁷⁹ Там само, с. 195–196.

³⁸⁰ Там само, с. 196.

цько обдарованих людей до різнобарвних звуків середовища, уміле послуговування такими образами у квітчатому полотні літературного викладу.

Цікаві органологічні відомості є серед аргументів, які використовує знавець української літератури для переконання в оригінальності *Слова*. Для його порівняння з іншими подібними творами подано з них такий фрагмент: «Рати бо належаши и трубѣ воињстѣй трубящи... за тшюю славу»³⁸¹. Тобто вже тоді цей аерофон згадувався з епітетами *воињствующій* і таким, що прославляє. З інших прикладів довідуємося про використання творцем *Слова* багатьох готових взірців, прецедентів у репертуарі дружинної поезії, узвичаєних висловів, загальноприйнятих, "утертих" символів і "образових виразів"³⁸². Серед них знаходимо ті, що стосуються музики: *трублять труби* (як зауважив М. Грушевський, на знак жалоби – «трембітають»), *позвонити мечами*³⁸³ [111.1 ?]. Це знову показує часте послуговування давніх авторів органологічними термінами.

Фрагмент, у якому «Звенить слава в Києвѣ, / Трубы трублять въ Новѣ-градѣ»³⁸⁴, використано як приклад для підтвердження тези про часте чергування через вірш або паралельні двовірші, тривірші. Дзвеніння знову згадано в прикладі про застосування тавтології: «Что ми шумить, / Что ми звенить?»³⁸⁵.

У підсумку міркувань стосовно належності *Слова* до творів часу Київсько Русі подано фрагменти поеми тієї доби, вставлені в похвали Романові Галицькому [1201–1264] з Київського літопису³⁸⁶. Серед них виділено рядки, у яких згадано гудця Ора, його місію з євшан-зіллям³⁸⁷.

У творах письменства періоду Київської Русі віднайшлося чимало музичної термінології, інструментознавчих відомостей. Передовсім згада-

³⁸¹ Там само, с. 205.

³⁸² Там само, с. 209.

³⁸³ Там само.

³⁸⁴ Там само, с. 213.

³⁸⁵ Там само.

³⁸⁶ З поеми, де в переказі згадані хан Отрок, євшан-зілля та музика Ор, починається Галицько-Волинський літопис (його механічно свого часу приєднали до Київського зводу). Водночас у вираженому тут авторами історичних пам'яток учергове переконуємося в глибокій емоційності, чутливості до всього прекрасного. Особливо це помітно в порівнянні з літописами Московської Русі, мова яких "суха".

³⁸⁷ Там само, с. 216–217. З метою підтвердження міркування про використання в той час музичних творів як важливого засобу комунікації, О. Ліхачова, покликаючись на працю Д. Ліхачова [1906–1999] *Русский посольский обычай XI–XIII вв.*, слушно пояснює місію Ора, який, як і в дописемний період, був посланий не з грамотою, а з усним повідомленням, у даному випадку – зі співом (*Галицько-Волинская летопись*, с. 568).

но образ Страшносудної труби, її легендарна гучність. У чернечому побуті сприяли регламентації життя монахів різні сигнали бил; така музики клепання мала свою спонукальну функцію. Подано опис виконавських способів гри на інших музичних інструментах і результати її дії. Поміж указівок на пережитки дохристиянства мовиться про бубни, гусла, сопілі та сопілки й узвичаєний опис тогочасного ансамблевого застосування ідіофонів [1], мембранофонів [2], хордофонів [3], аерофонів [4]. Водночас згадано негативне ставлення духовенства до народного музикування. Продовжувала зміцнюватися давня важливість звичайної військової музики та її належне сприймання. Вагомі й інші відомості про духові інструменти, їхні функції. Також значиме місце в княжу добу займають мистецько обдаровані особи, виділяються поети-співці, їхні важливі місії та прогностична функція композицій. Чимало органологічних відомостей віднайшлося в *Слові о полку Ігоревім*, зокрема про творчість Бояна, його різнобічну обдарованість. Музикальність викладу *Слова*, наповненість фрагментами пісень підкріплює особливу мистецьку цінність пам'ятки. Воно спочатку, певно, співалася, а процес виконання, як вважають, перемежовувався ширшими інструментальними вставками між частинами словесного твору. Окремі розділи могли мати відповідний музичний супровід. Серед усталених образних висловів *Слова* чимало музичних. Тут майстерно подано церковнослов'янською мовою сутнісні відомості про функції музики дзвонів, її розповсюдженість, гучність і метафоричну символіку, мальовничі згадки про вмілу гру на хордофоні, виконавські прийоми тощо.

2.2. Образи музичних інструментів в оригінальному письменстві XII–XIII ст.

У третьому томі *Історії української літератури*, який включає опис розвою книжної словесності й письменства XII–XIII ст., уміщено, зокрема, дружинні повісті про Ізяслава [1024–1078], погром Києва 1169 року й убивство князя Ігоря та ін. Розглянуто тексти релігійної літератури того часу й проаналізовано історію створення та зміст *Галицько-Волинського літопису*, *Слова о погибелі Руської землі*, *Моління Данила* тощо.

Важливі музичні відомості є передусім серед повістей *Київського літопису*, який М. Грушевський вважав збірником. У вступі до продовження розгляду *Оригінального письменства XII–XIII ст.* зауважено, що дружинна повість не виступає «скільки-небудь яскраво в нашій уяві. Видобути її з сього занедбання і неуваги і представити в відповідній перспективі, дати пізнати її з усіма цінними, оригінальнішими прикметами – се завдання історика нашої літератури»³⁸⁸. Слушно віднести це зауваження дослідника до проблеми пошуку й уважного опрацювання названих ним джерел, відомості з яких доповнили б історію української музики.

Про захоплення дзвонів згадано в описі трагічного моменту в житті Києва XII ст. У стриманому за характером, як помітив дослідник, оповіданні про взяття об'єднаною військовою потугою під управлінням Андрія Суздальського [бл. 1111–1174] і погром нею міста 8 березня 1169 року сказано: «Взяли майна множество, обголили церкви з ікон, книг і риз, дзвони всі позносили»³⁸⁹. Як бачимо, ці дорогі в усі часи ідіофони займали важливе місце серед здобичі завойовників.

Такі інструменти, як бубни й труби, мали особливе значення у військовій музиці, де ними подавали різні сигнали. З літописних дружинних повістей, фрагменти яких історик використовує в різних місцях праці як аргументи для обґрунтування своїх міркувань, довідуємося про військові сигнали вдосвіта, «як зорі почали займатись»: «Переже въ Дюргя въ бубны в полку и в трубы въструбиша, полци же начаша доспѣвати, такоже у Вячьслава и у Изяслава и у Ростислава почаша бити въ бубны и въ трубы трубити, полци же начаша доспѣвати»³⁹⁰ («наперед у Юрія в полку в бубни [вдарили] і в труби затрубили, і полки почали доспівати»³⁹¹),

³⁸⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3 / упоряд. Василь Яременко; приміт. Станіслав Росовецький [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1993, с. 5.

³⁸⁹ Там само, с. 24.

³⁹⁰ Там само, с. 36.

³⁹¹ Там само, с. 51.

водночас у війську інших князів «почаша бити въ бубны и въ трубы трубити»³⁹². Відомості про інструменти, що мали неабиякий потенціал гучності, уміщені в цитаті, використаній для аргументації про драматизм оповідання, як особливу прикмету *Повісті про Ізяслава* (назва М. Грушевського), вибір літературних засобів для цього, зокрема, будову фраз і їхнє повторення, координацію речень, розміщення слів тощо.

Усвідомленню значимості музикальних відомостей серед фрагментів повістей Київського літопису, вибраних дослідником, сприяє його увага до таких розповідей. Вони не тільки служать єдиним у своїй детальності джерелом для пізнання цієї критичної в історії української державності й культури доби, а й дають «незрівнянний образ сучасного українського життя: княжо-дружинної верстви, її інтересів, провідних ідей і настроїв сього маленького світу»³⁹³.

Про військові сигнали відзначено в інших фрагментах літопису: «А так полки, приїхавши до містка, кликнули і затрубіли в труби. Борис же, почувши се, втік з Білгорода»³⁹⁴. Треба підмітити таку цікаву деталь, що автор літопису спершу занотував *кликнули*, мабуть, кричали, звали, а потім подали звуковий сигнал за допомогою однієї чи декількох труб (як правило, у таких згадках про кількість інструментів не написано).

Характерні звукові деталі бою віднаходяться в барвисто змальованих письменниками минулого битв княжих полків: «І було велике замішання, гук і крик великий, і дивні гуки», «гучала зброя»³⁹⁵; «ломъ копѣйный и звукъ оружийный»³⁹⁶. Звичайно, у подальшому музиканти намагались якось це відобразити у своїх композиціях, оздобити їх різними змістовими й виконавськими прийомами.

Музичні інструменти згадані в релігійній літературі XII–XIII ст., зокрема в наведених М. Грушевським фрагментах творів турівського владика Кирила [бл. 1130 – після 1182] (його навіть називають *руським Златоустом*). При цьому аналізуються джерела, у яких дійшли до нас фрагменти творів владика, згадуються дослідники, які їх вивчали. У характеристиці Послання (1180-ті роки) до печерського ігумена Василя, яке можна вважати «певним твором Кирила»³⁹⁷, відзначено, що в пошуці паралелі духовному оновленню у весняній онові природи, автор розгортає ряд гарних, поетичних за змістом і формі збудованих образів. Серед них

³⁹² Там само, с. 36, 51.

³⁹³ Там само, с. 37.

³⁹⁴ Там само, с. 45–46.

³⁹⁵ Там само, с. 58.

³⁹⁶ Там само, с. 68.

³⁹⁷ Там само, с. 82.

згадано про свірелі [421.112.12]³⁹⁸. Такі образи літературознавець пропонує «вважати за одну з окрас нашого письменства»³⁹⁹, а «щоб не затемнити своєю парафразою чисто словесних прикмет сього риторства»⁴⁰⁰, подає в оригіналі: «Нынѣ новорожаєміи ягнци и унци⁴⁰¹ / быстро ... скачють, ... да и пастыри свиряюще⁴⁰² веселіємъ Христа хвалять»⁴⁰³. Звучання аерофонів разом зі співом теж його прославляє: «Най зійде Бог в восклицновенні / і Господь в голосі труб!»⁴⁰⁴. У Слові на Пасху Кирила зустрічаємо згадку про іншу гру: «Уже пастух і волопас приладжують сопілки, награваяють пастушу пісню і веснують в лісах і на скалах»⁴⁰⁵. Мабуть, саме ця категорія людей використовувала гру на сопілках, а щоб проявити тут майстерність, треба було інструменти *приладити*, розігратися; такі мелодії за їхній характер виконання на цьому аерофоні могли називати *пастушими піснями*, або йдеться про конкретний жанр чи вокальний твір, який, певно, просто награвали.

Своєрідне інструментальне й вокальне музикування згадано серед анонімних творів, які, на думку М. Грушевського, характеризують риторично-поетичний церковний стиль, правдоподібно, XII–XIII ст. У розглянутій київській похвалі св. Климентові I [† 97/99, 101, 102]), патронові старої катедрі – Богородиці Десятинної (тут поклали його кості, привезені Володимиром Великим із Корсуня), панегірист на початку твору звертається до киян і, прославляючи їхнє місто, зауважує, що воно справді найславніше серед усіх *городів* і «маючи [у себе] всечесне твоє тіло, весело грає і хвально співає!»⁴⁰⁶.

³⁹⁸ Уже в пізньому палеоліті кроманьйонці використовували музичні інструменти на взірць "флейти Пана". У Подністров'ї подібні "флейти" з рогу й кісток знайдено в сьомому–десятому горизонтах мадленського часу в Молодове V (*Археологія Української РСР: у 3-х томах*, т. 1. Київ 1971, с. 58). Чотири кістяні дудочки, мабуть, як припускав Ігор Свешников [1915–1995], залишки музичного інструмента на зразок "флейти Пана", знайдено на теренах Волині при розкопках чоловічих і жіночих захоронень бронзового віку біля поясних хребців (И. Свешников. Новые погребения культур шнуровой керамики на Волыни // *Археологические открытия 1970 года*. Москва 1971, с. 241–242).

³⁹⁹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 83.

⁴⁰⁰ Там само.

⁴⁰¹ Бички (тлумачення М. Грушевського).

⁴⁰² Граючи на свірелях (так само пояснення історика).

⁴⁰³ Там само, с. 84.

⁴⁰⁴ Там само, с. 89.

⁴⁰⁵ Там само, с. 93.

⁴⁰⁶ Там само, с. 100.

У поширенні відомостей про музичні інструменти значиму роль, на наш погляд, відігравав *Печерський Патерик*⁴⁰⁷. Збірник, як ніякий інший твір, особливо з початком друкарства, твердив М. Грушевський, з усієї нашої старої писаної літератури залишався в «постійній пам'яті, уживанні і лектурі не тільки чернечій, а й світській»⁴⁰⁸. Звичайно, як слушно помітив при цьому вчений, «були в старій літературі далеко цінніші від сеї книги і корисніші речі, але обставини так зложились, що не вони, а вона залишилася спадщиною старої Русі»⁴⁰⁹. Певно, що завдяки цьому розповсюджувались органологічні відомості в легендах «по всім просторі України і навіть Східної Європи, а передусім сумежних українських країв»⁴¹⁰. Адже *Патерик* і *Кобзар*, як відзначено, «се були дві найпопулярніші українські книги»⁴¹¹. У першій із них помічено результати обопільних впливів двох сфер: християнізація «героїчних образів, переданих дружинною творчістю репертуарові професіоналів (котрі виконували, очевидно, п'єси з обох циклів поезії), і вплітання героїчних мотивів до тем релігійної легенди»⁴¹². Опрацювання повістей *Патерика* сприятиме, на наш погляд, кращому визначенню репертуару музикантів княжої доби⁴¹³.

Про різне призначення музичних інструментів і заборону на їхнє «тріховне» використання згадано в невеликому слові Георгія, чорноризця Зарубської печери (колишнього монастиря, що стояв над Дніпром, коло Терехтемирова, тепер Монастирець). Воно вміщене в одному збірнику слів Єфрема Сиріна [306–373], який зачисляють до XII або початку XIII ст. У цьому поученні духовному синові старець радить остерігатися *лихого сміха*, «веселих людей: «скомороха... и гудця и свирця не уведи в дом свой глума ради»! Бо то диявольські прислужники, і хто любить «глум»,

⁴⁰⁷ Його склали в XIII ст. на основі переписки володимиро-суздальського єпископа Симеона [† 1226] і печерського монаха Полікарпа, його Послання до ігумена Києво-Печерської обителі (1219–1235) Акіндіна. З XV ст. редактори *Патерика* до його складу додають окремий самостійний твір, датований кінцем XI ст., – *Житіє Феодосія Печерського*, яке приписують Нестору [бл. 1056 – бл. 1114]. Окрім того, у складі пам'ятки є оповідання, як вважає історик, вибрані з Київського літопису (*там само*, с. 109). До збірника долучаються й інші статті (А. Гончаренко. Найменування предметів одягу в тексті Києво-Печерського патерика // *Мовознавство*. Київ (2016/1), с. 56).

⁴⁰⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 104.

⁴⁰⁹ Там само, с. 105.

⁴¹⁰ Там само.

⁴¹¹ Там само, с. 106.

⁴¹² Там само, с. 103.

⁴¹³ *Патерик Києво-Печерський* / упоряд., адаптувала укр. мовою, склала додат. і приміт. Ірина Жиленко. 2-е вид. Київ 2001.

той поганин і з християнами честі не має: «то єсть краса и радость бѣсящихся отрокъ, а крестьяньски суть гусли прѣкрасная доброгласная псалтыря, єюже присно должьни єсмы веселитися къ пречистому владыцѣ милостивому Христу Богу нашему»⁴¹⁴. Водночас М. Грушевський подає переклад частини фрагмента українською мовою: «Християнам найкращі гусли – доброгласна псалтирь, котрою ми повсякчас повинні себе звеселяти, співаючи її Богові»⁴¹⁵. Певно, тут мається на увазі, що з Псалтиря треба виконувати пісні. Чи це назва музичного інструмента?

Значимі музичні відомості є в *Галицько-Волинському літописі*, якому надано найвищої оцінки, адже з доби розвою, як написав історик, *Галицько-волинської України*, де «з руїною і занепадом Подніпров'я, концентрувалось політичне, державне і культурне життя України, центральною пам'яткою являється Галицько-волинська літописна збірка, зложена в 1280-х рр.»⁴¹⁶. Вона, «з огляду на яскраве відбиття сучасної культури, ідеології й класових настроїв, також на вдатні і мальовничі малюнки старого життя ... заразом являється одною з цінніших людських документів європейського середньовіччя взагалі, не кажучи вже про першорядну вартість як історичного джерела»⁴¹⁷. Серед цієї низки аргументів про джерелознавчу вагу Літопису слід умістити зауваження його значимості для історії музики⁴¹⁸.

Передусім із фрагментів зводу, відзначених М. Грушевським, довідуємося про «словутнього п'вца Митусу, древле за гордость не восхотѣв-

⁴¹⁴ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 131.

⁴¹⁵ Там само. У тлумаченні фахівцями 150-го псалма стверджується, що він нагадує про потребу вихваляння Господа за допомогою музичних інструментів. У третьому стиху закликається величати Бога всіма музичними знаряддями – сурмами, псалтирем [31.-5 ?] (подібний до ліри чи цитри [31.-5 (-6) ?]; зображення трикутного псалтеріума див. у сцені *Наруга* із розписів каплиці Святої Трійці в Люблінському замку) і гуслеми. У наступному стиху пропонується брати для хвали тимпан (нагадує малий барабан) [211.212.1-921+111.142]* і хоровий спів, виславляти Його на струнах і органах (у християн Східного обряду вважають музичними знаряддями сили людського тіла й духу, якими, відповідно до Нового завіту, треба Його возвеличувати). Відповідно до п'ятого стиха, то Бога слід оспівувати з гармонійними кимвалами (тут, мабуть, мовиться про цимбали, а не маленькі мідні тарілкоподібні диски [111.142]*), що голосять радість, адже «все, що живе й рухається, має хвалити Господа».

⁴¹⁶ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 132.

⁴¹⁷ Там само, с. 164–165.

⁴¹⁸ Про музичне мистецтво Галицько-Волинського князівства див. докладніше: Ю. Ясіновський. Музична культура Галицько-Волинського князівства; Б. Кіндратюк. *Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства*.

шу служити князю Данилу»⁴¹⁹. Митець, завдяки творчому хисту, високо-розвиненим музичним здібностям, певно, сам складав і виконував інструментально-вокальні композиції, а згадка про нього презентує наявність багатьох подібних осіб у той час на українських землях⁴²⁰.

Серед образів звуків бою один з авторів Літопису теж дещо перебільшено подав звучний тріск списа: «Копьем же изломившимся яко отъ грома трясновение бысть»⁴²¹.

Про місто Звенигород, як певне відлуння наповнення *городів* і сіл музикою, зокрема церковними й світськими дзвоніннями, згадано у виділених дослідником фрагментах історичної пам'ятки⁴²². Адже князі дбали про будівництво нових і відновлення раніше зведених церков, їхнє оздоблення⁴²³ й оснащення богослужбовими книгами та дзвонами. Про останні написано, що одні Данило вилив у Холмі, а інші – приніс із Києва⁴²⁴. Про їхнє виготовлення з міді може свідчити зауваження в літописі про те, що їх «огонь попалив», адже коли горіли храми в Холмі, то «мідь пливла від огня, як смола»⁴²⁵.

⁴¹⁹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 147. Історик припукав, що Митуса «був тільки сьпівак, і то, мабуть, церковний» (його ж. *Історія України-Руси*: у 11-ти томах, 12 книгах, т. 3. Київ 1993, с. 453).

⁴²⁰ Див., приміром: Б. Кіндратюк. Літописний Митуса: переосмислення усталеного образу // *Галичина* [голов. ред. Микола Кугутяк]. Івано-Франківськ (2002/8), с. 147–152. Справді, вважати Митусу гусярем, як твердять (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)*, с. 107; його ж. *Микола Будник і кобзарство*, с. 132), мабуть, немає достатніх підстав, адже про це в Літописі не сказано. Звичайно, цей обдарований музикант міг акомпанувати собі на гусях; могло бути, що він одночасно чи в певній послідовності виконував різні соціальні ролі – співця, церковного співака, дяка та ін.

⁴²¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 150.

⁴²² Там само, с. 154. Тільки на Тернопільщині Звенигород є в Бучацькому й Борщівському районах. Стосовно першого ойконіма вважають, що його, мабуть, «треба ідентифікувати зі *Звенигородом Червенським*, згаданим у літописі 1086 р. Топонімічні аналоги відомі на Київщині, а також у Болгарії, Польщі, Росії» (С. Вербич. Ойконімікон України: минуле й сьогодення (на матеріалі Тернопільщини) // *Мовознавство* (2016/1), с. 38–39). Відомі літописний Звенигород між Серетом і Збручем, а також село з такою назвою в Пустомитівському районі Львівщини. Найбільш слушною є версія про мотивацію ойконіма *Звенигород* значенням «місто, де дзвонять, оповіщаючи поселян про наближення ворога» (*там само*, с. 39). Чимало найменувань географічних об'єктів утворені від дієслівної основи *дзвен-* // *дзвин-* <*дзвеніти* // *дзвинчати* (М. Габорака. *Топонімія Покуття та деяких прилеглих територій*. Етимологічний словник-довідник. Івано-Франківськ 2013, с. 215).

⁴²³ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 166.

⁴²⁴ Там само, с. 169.

⁴²⁵ Там само.

У цьому Літописі є згадки про пири, весілля⁴²⁶, де, як правило, не обходилося без музик; віча⁴²⁷, що, зазвичай, скликалися дзвонами. Їхнє відливання з часом усе більше вдосконалювалося. Можемо припустити, що на XIII ст. припадає поширення на Волині винайденої людвисарями нової форми цього ідіофона, так званої *готичної* (вона, в основному, збереглася донині). Це забезпечило багатшу палітру звучання нових дзвонів. Підтвердженням нашого припущення є літописні рядки з Похвали князю Володимиру Васильковичу, у яких згадується серед його меценатських заслуг виготовлення цих ідіофонів: «Дзвони вилив, дивні на слух – таких не було в цілій землі»⁴²⁸. Водночас подібні записи підтверджують тонкий музичний слух у людей того часу, міцне закріплення у свідомості деяких із них звучання дзвонів, їхню диференціацію відповідно до призначень тих або інших.

Биття в біла й дзвони регламентувалося богослужбовими книгами. Серед їхньої збірки, яку допомагав переписувати князь Володимир Василькович⁴²⁹, могли бути ті, де були згадки про подібні ідіофони⁴³⁰.

Ширший перелік музичних інструментів, що використовувались у княжу добу, тогочасні епітети до них, спосіб виконання є в найбільш автентичному серед вступів до *Моління Данила* – популярній писемній пам'ятці XIII ст. Уже в її початкових рядках, як своєрідній прелюдії до свого послання, Данило Заточник, перефразувавши псалми, метафорично мовить: «Вострубимъ, братіє, аки въ златокванную трубу въ разумъ ума своего. Начнемъ бити въ серебряныя органы⁴³¹ и возвѣмъ мудрости своея. И ударимъ въ мысли ума своего, поюще въ богодухновенныя свѣрили [421.112.12] <...>. Востани, псалтырю и гусли»⁴³².

⁴²⁶ Там само, с. 158, 169.

⁴²⁷ Там само, с. 158.

⁴²⁸ Там само, с. 183.

⁴²⁹ Там само.

⁴³⁰ Про розгалужену сітку релігійно-культурних центрів Південної Русі, майстерні-скрипторії, де створювалися богослужбові книги, особливо після падіння Києва, див. докладніше: Ю. Ясіновський. *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* [=Історія української музики. Вип. 18: Дослідження / Ін-т українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України]. Львів 2011, с. 107. Про скрипторій Володимира Васильковича див.: там само, с. 62, 71, 80, 85.

⁴³¹ Ударні ідіофони [11 ?].

⁴³² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 205. Знаємо три «типи гусель: а) найдавніші крилоподібні; б) шоломоподібні (гуслі-псалтир) і в) столо- або клявіроподібні. Інколи наближений до тамбуроподібних інструментів продовгуватий тип малострунних (т. зв. "археологічних" гусел, названих так на противагу "етнографічним" із більшою кількістю струн) відносять до ок-

Образ гри на струнному інструменті та її функція, спосіб видобування звука, його магічність віднаходяться в рядках надзвичайно цікавого й поетичного твору, як називає М. Грушевський *Слово Адама в аді до Лазаря*, або *Повість о Лазаревім воскресінні*. Насправді, цей твір, як зауважено, ще більше позбавлений указівок на час і місце свого написання, аніж *Моління Данила*. У *Повісті*, зокрема в *Пісні про убитого Лазаря*, мовиться: «Коли пророк Давид доторкався перстами до живих струн, вони самі славили велич Божу»⁴³³.

Про спосіб гри на гусях, майстерність виконавства зустрічаємо у фрагменті *Повісті*:

Рече Давидъ въ преисподнемъ адѣ сѣдя,
накладая очитыя персты на живыя струны
и удари в гусли и рече⁴³⁴ <...>.
«Уже бо слышю пастыри –
свируютъ⁴³⁵ въ вертепѣ»⁴³⁶.

Зауважено, що І. Франко «припускав тут інверсію, перестановку, і починав з дальших слів «Удари Давидъ в гусли»⁴³⁷. На противагу цьому М. Грушевський вважав «власне дуже зручним той порядок, який маємо в сих двох копіях: слова Давида служить немов другим заспівом слова, подібно як ми то бачимо в «Слові о полку Ігореві»⁴³⁸. Подальша фраза, як побачив історик у виписках із джерел, «читається в копіях дуже неоднаково: Удари Давидъ в гусли, въскладывая прѣсты своя на живыя струны а сѣдя в преисподнемъ аде а рече»⁴³⁹. Порівняймо: «Удари рече Давидъ в гусли, възложи персты своя на живыи струны иныи накладая а седя в преисподнемъ аде»⁴⁴⁰; «Єму же глаголаше Давидъ во преисподнемъ адѣ сѣдя, накладая очитыя персты на живыя струны»⁴⁴¹.

Пояснення образу молоточків, якими вдаряють по струнах гусях чи цимбал, і вмілих пальців гусяра чи бандуриста знаходимо серед аргументів у продовженні полеміки з І. Франком стосовно тлумачення «очитыя персты». Вони, як зауважує М. Грушевський, «здались Франкові неправ-

ремого розряду ”інструментів типу гудка”» (М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*, с. 107).

⁴³³ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 213.

⁴³⁴ Там само, с. 215.

⁴³⁵ Це слово М. Грушевський пояснює як грають (*там само*, с. 216). Хоч могло мовитися про гру саме на свірелі.

⁴³⁶ Там само.

⁴³⁷ Там само, с. 215.

⁴³⁸ Там само.

⁴³⁹ Там само.

⁴⁴⁰ Там само.

⁴⁴¹ Там само.

доподібністю. Але Потебня, на мій погляд, вповні правдоподібно і гарно умотивував сей епітет у своїм коментарі до заспіву «Слова о п. Іг.»; я позволю собі навести тут сей влучний коментар: «І досі на молотках стрічаються образи очей, останок вірування, що молоток бачить і знає, куди бити. Се вірування занадто натуральне, аби ставити здогади, нібито воно занесене до Європи з середньої Африки, де воно існує в більшій свіжості, або навпаки. Порівн. серб.: «сабля са очима». ... Природно також, незалежно від якого-небудь переказу, дивуватись явищу, яке звертає на себе увагу психологів, що привичні пальці самі знають, котру струну рушити. Відси: «вѣщія персты», т. зв. знаючі, досвідні, зручні, не конче «чародійні», бо дивно було б думати, що «оживити струну, як то робив Боян, було ділом вищим від людської мудрості» ... або здавалось таким зовсім не наївному (як то признає і В. Міллер) авторові «Сл. о Полку». Персти б'ють «сь налету», а тому людині, ознайомленій із соколиними ловами і вживанням інструментів, такими як гуслі або бандура⁴⁴², коли навіть вона і не читала в книзі про «многочитые персты», що Давид накладає на «живі струны», можна було порівняти їх з десятьма бистроокими соколами (Слово о полку Игоревѣ)»⁴⁴³. У цих зауваженнях М. Грушевський укотре постає як знавець багатьох літературних джерел і влучних висловлювань стосовно пошуку істини в дискусійних місцях. Їхнє тлумачення допомагає краще побачити давнє розуміння оздоблень на молотках для гри на гуслах, її техніку, традиційні погляди стосовно неї.

Хордофони ще згадані в *Повісті* у такому контексті:

А Давида ты, Господи,
самъ прославиль еси на земли,
и даль еси ему царствовать надъ многими,
а той съставиль псалтырь и гусли,
то что той, Господи, съгрѣшилъ есть?
А и той здѣ же с нами мучится въ адѣ семь⁴⁴⁴.

⁴⁴² Розвій із XVII ст. кобзарського мистецтва, як одного з найцікавіших феноменів музичного життя нашої нації, здебільшого пов'язують із центральними й східними областями України. Саме там сформувалися «три основні регіональні школи, а відповідно, типи гри на бандурі: харківська (зінківська), київська (чернігівська) та полтавська. Вони різнилися між собою способами тримання інструмента, гри на ньому, а також репертуаром» (В. Дутчак. *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття*: монографія. Івано-Франківськ 2013, с. 55). Більше уваги генезі цього хордофона, як кобзарського інструмента, «приділяється у фундаментальній праці Ірини Зінків *Бандура як історичний феномен*, де зібрано й проаналізовано майже всі відомі гіпотези концепції походження та еволюції бандури» (М. Хай. *Микола Будник і кобзарство*, с. 40).

⁴⁴³ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 3, с. 215–216.

⁴⁴⁴ Там само, с. 219.

Із цього викладу стає зрозумілішою доля Давида, який зображений зачинателем-творцем, майстром володіння музичними інструментами (подамо фрагмент ще в перекладі історика):

А Давида ж ти, Господи, сам прославив еси на землі – дав йому царство над многими,	і він зложив псалтир і гуслі – що ж той, Господи, согрішив? А й він з нами мучиться в аду ⁴⁴⁵ .
--	--

Водночас ці рядки можна тлумачити як возвеличення значимості володіння грою на музичних інструментах, що сприяє захопленню людських душ.

Про музичні інструменти, спосіб і характер гри, очевидно, як супровід співу, знаходимо відомості в іншому фрагменті *Повісті*, яку слід за її поетичні вартості розмістити, на думку М. Грушевського, «між найвизначнішими пам'ятками староруської доби»⁴⁴⁶. Для підтвердження мистецьких цінностей твору, кращого їхнього відчуття, дослідник подав свій дещо вільніший переклад:

«Заспіваймо, дружино, нині веселих пісень, плач відложім та потішимися», рече Давид, в преісподнім аді сидючи, персти очиті на живі струни покладаючи.	Вдарив в гуслі й рече: «От врем'я веселе настало, от прийшов день визволення! Чую я вже пастирів, як загравають у вертепі» ⁴⁴⁷ .
---	---

Артистична гра на хордофоні згадана серед доказів стосовно самостійності й оригінальності *Повісті*. Їхній пошук допоміг досліднику віднайти в похвалі твору одного з його списувачів наведений заспів у «таких виразах: «Давидъ сѣдѣй накладая очитыя персты на живыя струны, – мы же пріємше трость скорописную съ черниломъ и бумагу, накладаємъ письмена»⁴⁴⁸.

З-поміж поданих фрагментів писань церковних єрархів українського походження або виховання порівнюється з биттям у било пустослів'я *клеплютъ*⁴⁴⁹. Тобто вже тоді був розповсюдженим цей метафоричний вислів, що допомагав доступніше висловлювати думки, зокрема в одному

⁴⁴⁵ Там само, с. 224.

⁴⁴⁶ Там само, с. 222.

⁴⁴⁷ Там само.

⁴⁴⁸ Там само, с. 225.

⁴⁴⁹ Там само, с. 235. У прислів'ї, занотованому в Галичині, мовиться: *Язиком клепай, а руки при собі тримай* (*Галицькі приповідки і загадки*. Зібрані Григорієм Ількевичем: Репринт. відтвор. з вид. 1841 р. / ред. Ніна Бічуя; післямова Роман Кирчів. Львів, 2003, с. 113. Тобто іноді мовлення людини порівнювали з клепанням: *Язиком клепай, а рукам волі не давай* (*Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру* / упоряд. Михайло Пазяк [=Укр. нар. творчість]. Київ 1990, с. 248.

з творів колишнього києво-печерського ігумена Серапіона [† 1275] у зверненні до *чад*.

Письменство XII–XIII ст. відкриває важливі відомості для опису складових історії української музики, віднайдення значної кількості органологічних даних. Передовсім ідеться про неабиякий потенціал гучності бубнів і труб, що широко застосовувався військом. Згадки про них допомагали давнім письменникам надавати драматизм оповіданню, урізнобарвлювати образ тогочасного княжо-дружинного життя. У писемних творах їх автори вміло послуговувалися характерними звуковими деталями для мальовничого описання битв княжих полків, що відлунювалося, певно, в подальших музичних композиціях, зокрема потребувало відповідних виконавських прийомів. Літописна згадка про захоплення дзвонів завойовниками Києва вчоргове підтверджує важливе місце цих дорогих у всі часи ідіофонів. Вагомі органологічні дані є релігійній літературі XII–XIII ст., де розгорнено цілий ряд поетичних за змістом і формою образів, зокрема звучання свирелі разом зі співом. Важко переоцінити значимість музичних відомостей, почерпнутих з однієї із центральних пам'яток княжого часу – *Галицько-Волинського літопису*. У ньому віднаходимо згадку про гордого «словутнього п'вца Митусу», що презентує наявність таких осіб у той час на українських землях. Тут, подібно до *Слова о полку Ігоревім*, уміло змальовано розповсюдженість дзвонарства, звуки бою. У Літописі згадано про богослужбові книги, як основу церковного співу й канонічних дзвонів, мовиться про полювання, пири й весілля, що не обходилися без музики. Її утвердженню в побуті допомагала значна кількість пастухів. Вони, завдяки найпростішим сопілкам чи іншим легким у виготовленні інструментів, розмальовували музикуванням свій час. Музичні інструменти мали різне призначення, а використання окремих із них, зокрема гудцями й свирцями підпадало під заборону Церкви. При цьому для християн найкращими гулами вважалася доброгласна псалтирь. Саме нею треба було возвеличувати Господа й звеселяти себе. Потупово репертуар професіоналів включав християнізовані героїчні образи та їхнє вплітання до тем релігійних легенд. Згадки про характерне інструментальне й вокальне музикування використовували для возвеличення особи чи міста.

Перелік музичних інструментів княжого часу, тогочасні епітети до них, образ гри на струнному інструменті та її функція, спосіб звукодобування, характер виконання, його магічність, майстерна гра є взірцями послуговування давньоукраїнськими літераторами цими поняттями. Передусім маються на увазі популярні писемні пам'ятки XIII ст. авторства Данила Заточника чи приписаних йому та *Повісті о Лазаревім воскресінні*.

Важливе місце в розповсюдженні на теренах Східної Європи музичних відомостей церковнослов'янською мовою займала друкована продукція Києво-Печерської лаври, зокрема *Києво-Печерський патерик*.

Завдяки порівняльним студіям М. Грушевського, як знавця багатьох літературних джерел і влучних висловлювань, отримуємо пояснення стосовно специфічного образу "очитих" молоточків, якими майстерно б'ють по струнах гусел чи цимбал, і вмілих пальців музиканта. Підтверджується значимість володіння грою на музичних інструментах, яка сприяє захопленню людських душ. Водночас переклади літературознавця допомагають краще сприйняти подані відомості, глибше розуміти їхню значимість.



Дзвін 1341 р. (заввишки 85 см із короною, нижній діаметр 71 см, вага 415 кг)

Львівського собору св. Юра, відливник Яків Скора.

Пізніше виготовлене велике окуття над інструментом полегшувало його розгойдування.

Нині б'ють у дзвін тільки за допомогою язика (била, серця).

Світлини автора, 2001 р.

Розділ 3. МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У ЛІТЕРАТУРІ XV–XVI СТОЛІТЬ

Глибшому сприйняттю органологічних відомостей у контексті літературного повідомлення, причин згадок про функції музичних інструментів у творах Першого відродження 1580–1610 років сприяє оцінка М. Грушевським змін в економічному житті, у соціальних відносинах і політичних формах тогочасної бурхливої доби. Тоді відбувався переворот у настроях, поглядах і переконаннях громадянства. «За різними наведеннями <...> можемо здогадуватися, більш менш певно, про ті інтелектуальні, моральні й естетичні течії, які пройшли над нашою письменною верствою, і мусили викликати в ній певні рефлекси!»⁴⁵⁰.

Скупі відомості про музичні інструменти в літературі кінця XVI – початку XVII ст. можна пояснити, мабуть, важкими місцевими переживаннями, які дослідник позв’язує з крахом давнього соціального, національного й культурного життя, з одного боку, а з іншого – моральними, літературними, релігійними течіями в сусідів, коли ще раз піднялася містично-аскетична хвиля. Вона була освітлена опозицією до пануючих соціальних, державних і церковних форм. Свого найвищого прояву, за спостереженням науковця, вона набере в обставинах відродження наприкінці XVI ст. у творчості найбільшого письменника цієї доби І. Вишенського. Паралельно з пропагандою релігійного квієтизму і *пустинного виховання*, як запізним відгуком Середньовіччя, наростав раціоналістичний рух, протест проти церковщини, ієрархії, її прагнень, потяг до освіти й громадянського будівництва. Принципово протилежні течії, як підсумовується далі, у реальності не раз рухаються в одному напрямі, знищуючи ветхі звичаї й готуючи основу під впливи німецької реформації XVI ст., відродження 1580-х років. У цьому великому часі, як зазначає історик, довершиться попередній культурний і релігійний рух. «Без зрозуміння його різнорідних складно переплітаних течій не можна відповідно оцінити, як переломлювалися в нашій призмі реформаційні впливи і як вони замість реформації дали в кінцевім рахунку тільки церковну православну реакцію, схоластику і ієрархізм»⁴⁵¹. Такі міркування М. Грушевського, на наш погляд, корисні для опису історії української музики того часу, зокрема наявності в літературі органологічних відомостей.

⁴⁵⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1: Культурні і літературні течії на Україні в XV–XVI вв. і перше відродження (1580–1610 pp.) / упоряд. та приміт. Станіслав Росовецький [=Літературні пам’ятки України]. Київ 1995, с. 6.

⁴⁵¹ Там само, с. 7.

Впливати на сприймання назв музичних інструментів у давній літературі може й те, що рукописи середини XV віку написані практично «виключно молодшим півуставом, майже зовсім відмінним від старшого і від нього незалежним»⁴⁵².

Глибшому дослідженню можливих змін у регламентованому застосуванні дзвонів, еволюцію кампанологічної термінології допоможе вивчення діяльності церковних реформаторів (митрополитів Кипріяна [1336–1406], Григорія Цамблака [бл. 1364–1419/1420]. Передусім мається на увазі їхній вплив на переписування богослужбових книг. Відомості про їхні твори є в підрозділі *Середньоболгарські впливи. Відродження містики та її можливі відбиття на Україні* книги першої п'ятого тому праці М. Грушевського⁴⁵³. Тут подано запис про те, що один зі Служебників XV ст. має занотування свого оригіналу: «Сій служебникъ преписа отъ греческихъ книгъ на рускій языкъ рукою своєю Кипріанъ сміреный митрополит кievскый і всея Руси»⁴⁵⁴. Спостереження за гимнологічними творами (канони, акафісти, молитви) його сучасників – патріархів царгородських Філофея [бл. 1300–1379] (висвятив Кипріяна на митрополита) й Ісидора [† 1462], що внесені до московських збірок, дозволили зауважити тут аналогічну примітку: «Потруженієм Кипріяна смиренаго митрополита кievскаго и всея Росіи»⁴⁵⁵. Це може означати, як думається, що основи регламентованого використання дзвонів на східноєвропейському просторі закладалися в Києві. Адже за цим митрополитом визнають «справлення тексту деяких служебних книг, заведення нового, поправнішого тексту літургії, виданого в середині XIV ст. константинопольським патріархатом, і прийнятого ним же єрусалимського церковного уставу для всіх інших відправ, замість студійського, котрого трималися на Русі від XI віку. В основі всього цього лежить докладніше не в'яснена, але очевидно досить визначна робота, проведена чи то самим Кипріяном, чи то по його вказівкам над церковними текстами і церковною літературою»⁴⁵⁶.

Зміцнює погляд на *Печерський патерик* як важливе джерело історії музики, зокрема ілюстроване, таке зауваження дослідника: «Печерський патерик пильно перероблявся, доповнявся різними писаннями, які мали якийсь зв'язок з описаними в нім особами і подіями (писаннями з іменами Феодосія, Нестора⁴⁵⁷, літописними оповіданнями тощо), різними мораліс-

⁴⁵² Там само, с. 8.

⁴⁵³ Там само, с. 7–26.

⁴⁵⁴ Там само, с. 16.

⁴⁵⁵ Там само.

⁴⁵⁶ Там само, с. 16–17.

⁴⁵⁷ Розширені відомості про музичний світ літописця Нестора, зокрема церковний спів за його писаннями, значення Києво-Печерської лаври як одного із найбільших центрів літургійного співу на Русі див. докладніше: Ю. Ясіновсь-

тичними додатками, систематизувався, у зв'язку з цим скорочувався й доповнявся»⁴⁵⁸.

Цікавою для культурологів може бути цитата з підрозділу, присвяченому відгомону в українській літературі західного покаяництва. Його настрої, писалося в одному із західних документів початку XIII ст., полонив усіх. Лихварі, злодії, розбійники каялися, повертали награване, мирилися з покривдженими. «Затихла музика і любовні пісні, чути було тільки понурий спів покаянців по містах і по селах»⁴⁵⁹. Як думається, така ситуація була малосприятлива для розвитку різних жанрів інструментального мистецтва.

Про причини широкого використання музики дзвонів у православних братствах, зокрема львівському, збір коштів на звучніші ідіфони, відливання яких потребувало чимало дорогих у всі часи міді й олова⁴⁶⁰, можна дізнатися з результатів дослідження М. Грушевським розвитку церковних об'єднань. Адже їхні члени прагнули за допомогою музики, зокрема культивування виконання пісень, створювати атмосферу святковості, урочистості: «Деякі братства займаються спеціальним розробленням пісень на честь Марії і святих, співають їх по церквах і перетворюються фактично в братства співочі (laudesi). <...> В усіх визначне місце займають урочисті похорони братчиків»⁴⁶¹. При цьому, як відомо, значиму роль відігравали похоронні дзвоніння, узвичаювалася плата за них⁴⁶².

Дзвони широко застосовувалися в бичувальній практиці, яка із середини XIV ст. широко впровадилася в західноєвропейських країнах, зокрема тих, що межували з галицько-волинськими землями. У середині квітня 1349 року зафіксовано перший прихід бичівників (flagellantes, Geissler) із Чехії до Магдебурга; інша велика ватага в травні приходить до Вюрцбурга з Польщі; за кілька місяців усю Німеччину наповнили покаянницькі ватаги, що йшли далі за її межі, до Данії й Англії. «Коли ж вони хотіли «каятись», як вони звали своє бичування, і робили це щонайменше два рази

кий. Музичний світ літописця Нестора // *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство* / на пошану д-ра мистецтвозн., проф. Карась Ганни Василівни. Івано-Франківськ (2015/32), с. 98–105.

⁴⁵⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 29.

⁴⁵⁹ Там само, с. 43.

⁴⁶⁰ Див. більше: В. Карпович. Дзвони церкви Успенія Пр. Д. Богородиці // *Збірник Львівської Ставропігії: минуле і сучасне. Студії, замітки, матеріали*. Львів 1921, т. 1, с. 160–184.

⁴⁶¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 45–46.

⁴⁶² Ширше про похоронні дзвоніння у Львівському братстві, відстоювання права на них, плату за подзвінне тощо див.: Б. Кіндратюк. *Дзвонарська культура України*, с. 317–319, 321, 347–349.

денно, перед полуднем і по полудні, то вибирали для цього якесь просторе місце – цвинтар або царину, і йшли туди в тім же святковім порядку, як при вході до міста, при дзвонах і співі тієї ж псалми»⁴⁶³. Ця ж музика лунала при їхньому поверненні до міста, де відправлялася молитва в монастирі⁴⁶⁴. У цьому розділі праці історика знову згадано дзвони, правда, уже серед ознак упадку покаяництва: «Але нарешті запал і заінтересування простигло; процесіям перестали дзвонити, покаяників все менше запрошено в гостину, все менше жертвовано їм грошей»⁴⁶⁵.

У студіях М. Грушевський час від часу з допомогою музичної термінології дохідливо викладає свої міркування, образно змальовує ситуацію в літературному процесі, що сприяє кращому його розумінню: «Порушувати всі струни, які могли відізватися в душі»⁴⁶⁶; «проти вживання німецької і латинської мови в діловодстві замість польської дійсно відчуються суголосні з гуситством ноти»⁴⁶⁷.

Про музику, як одну з важливих тогочасних ”семи вільних наук”, згадано в підрозділі *Писання філософічні: Річи Мойсея Єгиптянина* (ці твори подекуди називали *Словесницею* або *Лоїкою*). Як зазначено, це скорочений переклад трактату Мойсея Маймоніда [Мойсей бен Маймун, 1135–1204]. Праця відома в латинських перекладах за назвою *Логічні терміни*. В її оригіналі трактувалися не тільки чисто логічні дефініції, а й філософські⁴⁶⁸. Завдання твору, який, окрім іншого, привертав увагу до вивчення музики, щоправда, тільки вокальної, викладене в передмові: «Пыталъ мя панъ единъ премудрый рѣчникъ арапскій о премудрости словесной, нарицаемая лоика, абыхъ ему расказалъ слово странныхъ, иже прислухають въ лоицѣ премудрымъ людемъ, языкомъ короткимъ, не преволокая, о всѣхъ словесѣхъ странныхъ, нижли збудить сердце учениково до премудростей седми и до великихъ книгъ лоичныхъ, иже они суть судно всѣмъ тѣмъ мудростямъ седмимъ»⁴⁶⁹. Підручник, на думку М. Грушевського, мав служити першим ступенем до повного викладу логіки (*Великих книг лоичних* або *Довгої логіки*), що є базою «седми премудростей» – середньовічного тріувіма і квадривіума, «семи свободних наук» (у «закінченні трактату: «А первая отъ седми мудростей численая (арифметика), вторая мѣрилная (геометрія), третія спѣвалная (музика), четвертая небесная (астрономія), пятая свѣтская (а тая на четверо: первое водити душу

⁴⁶³ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 47–48.

⁴⁶⁴ Там само, с. 50.

⁴⁶⁵ Там само.

⁴⁶⁶ Там само, с. 63.

⁴⁶⁷ Там само, с. 74.

⁴⁶⁸ Там само, с. 91.

⁴⁶⁹ Там само, с. 92.

свою, 2 – домъ свой, 3 – вести ся государю великому, 4 – водити землю и суды ея), шестая о прироженіи всего свѣта (а тыхъ десять книгъ, и мудрость лекарская подъ нею же) седьмая мудрость божественная (метафізика) – она есть всѣмъ глава седьмыма и ядро, и статочное, занеже ея оживеть во вѣки душа челоуѣческая»⁴⁷⁰.

Відкривала доступ до музики, як однієї із ”вільних наук”, філософська пропедевтика Маймоніда. Її характеристику подано М. Грушевським у підрозділі *Писання космографічні*⁴⁷¹.



Фрагмент сцени *Наруга над Христом* із стінописного циклу Страстей. Виконаний 1418 року майстрами перемишльського кола, яких запросив польський король Ягайло [† 1434] для розписів каплиці Святої Трійці Люблінського замку. Малярі відтворили «середньовічний ансамбль музикантів із тогочасними популярними інструментами: малим барабанчиком, шалмаєм – язичковим духовим інструментом, лютнею, ребеком – одним із попередників скрипки, трикутним псалтеріумом і половинним рогом»⁴⁷². У поясненні до згаданої фрески в роботі А. Рожички-Бричек *Bisantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*⁴⁷³, як і книзі Володимира Овсійчука, Дмитра Крвавича *Оповідь про ікону* деякі із цих інструментів названі по-іншому: бѣбен, mandol, harfa (барабан, мандоліна, арфа)⁴⁷⁴.

⁴⁷⁰ Там само.

⁴⁷¹ Там само, с. 95–96.

⁴⁷² Л. Садова. Зображення музичних інструментів на українській галицькій середньовічній іконі XV–XVI ст. // *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології /примітив, фольклор, аматорство, кітч... /* Колект. дослідж. / [відпов. ред. Михайло Селівачов]. Київ 1995, с. 301.

⁴⁷³ А. Różycka-Bryzek. *Bisantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*. Warszawa 1983, s. 77.

⁴⁷⁴ В. Овсійчук, Д. Крвавич. *Оповідь про ікону*. Львів 2000, с. 316.

Серед ознак духовного руху на переломі XV і XVI ст., що мали, на наш погляд, неабиякий вплив на розвиток музики, відзначено два явища. Їх зауважили «вже в цім часі, хоча свого розвитку доходять тільки в XVI в. Одне – се змагання громадянства (передусім, розуміється – його провідних верств, аристократичних вершків) добути вирішальний голос у справах церкви; друге – це організація братств»⁴⁷⁵. Для налагодження діяльності таких громадських об'єднань православного міщанства, культивування в них музики, її вивчення значимими були давні італійські статuti. Окремі їхні принципи подані в *Історії української літератури*. Тут «знаходимо ті ж обов'язки чесної, християнської поведінки для членів, <...> періодичні сходи в братському домі для релігійних відправ (часто з бичуванням, у наших братствах не практикованим) і особливо – культ братських похоронів і поминальних відправ, що займають таке важливе місце в наших братських практиках»⁴⁷⁶. М. Грушевський помітив, що подібна «львівська акція має характер цілком православний, церковний, консервативний навіть, – хоча і орудує засобами революційними. Вона організує львівське владництво як вповні канонічну українську єпархію – вікаріат київської митрополії; під його фірмою хоче провести відродження національної культури, фундує свою друкарню і школу»⁴⁷⁷. Як відомо, для розвитку музики, зокрема дзвонів велике значення мала друкарня та школа Львівського братства. Адже завдяки швидшому розповсюдженню друкованих богослужбових книг, у частині яких мовилося про уставні приписи церковних дзвонів, усі школярі не тільки краще вивчали практику богослужень, опановували їхніми піснеспівами, а й за чергою піднімалися на вежу Корнякта⁴⁷⁸ для виконання канонічних приписів биття у дзвони⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 107.

⁴⁷⁶ Там само, с. 109.

⁴⁷⁷ Там само, с. 110. Більше відомостей про значення братств у розвої музики шук.: Ю. Ясіновський. Успенське братство в історії давньої музики Львова // *Успенське братство і його роль в українському національно-культурному відродженні*. Львів 1996, с. 60–67; Я. Ісаєвич. Братства й українська музична культура XVI–XVII століть // *Καλοφωνία*. Львів (2002/1), с. 8–18.

⁴⁷⁸ Костянтин Корнякт [1517–1603] не тільки пожертвував кошти на зведення дзвіниці львівської церкви Успіння пресв. Богородиці (за уточненими даними Володимира Вуйцика [1934–2002] ця споруда для дзвонів зводилась упродовж 1572–1578 років), а й дав гроші на виготовлення для храму дзвона *Кирило* (його після переливань ще наприкінці XVIII ст. вважали найбільшим у Галичині).

⁴⁷⁹ Саме в історії Львівського братства добре видно різні функції, які виконували дзвонарі, високі вимоги до них, регулярна винагорода за працю, шанобливе ставлення до цих церковних музикантів, їх освіченість. Тут дзвонар був важливою фігурою в адміністрації братства. Він не тільки мистецьки творив різні музичні композиції з допомогою дзвонів і доглядав за ними й

Вивчення становлення української органологічної термінології, укладання її словника потребує дослідження давніх текстів. У цьому пригодається спостереження М. Грушевського за еволюцією мови: «Уже старі церковні устава в цім характеристичні: вони говорять короткою, лапідарною мовою законів, а не риторичними плетіннями старого літературного стилю. Процес формування цієї нової мови від записів *Руської Правди* через грамоти Володимира Васильковича і Мстислава Даниловича [1264 – † після 1292] 1280-х рр. (заховані для нас списателем останнього волинського літопису), через договірні, надавчі, купчі, межові грамоти XIV в., в доволі значній кількості заховані з Галичини й Волині, підводить нас до сього моменту, коли ця нова мова починає вживатись у книжності, – власне, в часах гуситських впливів. У чотирьохвіковій історії свого розвитку, задокументованій писаними пам'ятками, вона все більш розгублює елементи староболгарської книжної мови (котрою списані договори з греками

дзвіницею, а й переписував церковні книги, торгував ними, співав із них як дяк під час богослуження. Важливість у цьому братстві дзвонаря та тієї особи, яка завідувала дзвіницею, пояснюється також тим, що вони передавали в касу значні доходи за подзвінне; дзвонар видавав гроші на всякі церковні потреби. Не випадково Богдан Януш (псевдонім Василь Карпович) [бл. 1889–1930] не лише занотував високу освіченість дзвонаря як ще один доказ певного рівня культури наших предків, а й висловив сумнів, що навряд чи десь у Європі побутувала в той час «подібно зорганізована справдішна інституція дзвінників» (В. Карпович. Дзвони церкви Успенія Пр. Д. Богородиці, с. 178). Окрім плати грошима чи книгами, дзвонарю видавали продукти, кошти на одяг і взуття. У західноукраїнських церковних братствах про важливіші збори, що відбувалися раз на місяць, повідомляли братчиків засобом обнесення *знаку*. У Львівському братстві спеціальний символ (його називали *братська ціха*), що підтверджував повноваження запрошувати особу на збори, спочатку розносив спеціально призначений хлопчик, а пізніше цей обов'язок поклали на дзвонаря. Сприяли підготовці дзвонарів братські школи. Тут малі музиканти жили при бурсі навчального закладу, а за спів і дзвоніння під час церковних відправ отримували харчі й одяг, навіть деяку плату (П. Козицький. *Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування*, с. 30, 33; О. Цалай-Якименко. *Київська школа музики XVII століття*. Київ – Львів – Полтава 2002, с. 31). У Львівській братській школі дохід від половини подзвінного виділяли для учнів, які допомагали при дзвоніннях. Серед обов'язків її вчителя співу в кінці XVII ст. було визначення черговості учнів до биття у дзвони (Розпорядження вчителів Львівської братської школи Теодорові Ружкевичу / [пер. і підгот. до друку Ю. Ясіновський] // *Καλοφωνία* (2006/3), с. 171). Розширенню кола тих, хто опановував мистецтво дзвоніння у цьому навчальному закладі сприяло залучення за чергою до них не просто вибраних підлітків, а всіх учнів школи (докладніше про функції дзвонарів у Братстві та стимулювання їхньої праці див.: Б. Кіндратюк. *Дзвонарська культура України*, с. 472–476).

X в.), зближається з живою мовою, з одного боку, з другого – поступово переходить через офіційні впливи чеські, польські і білоруські – в залежності від мови і термінології діловодства державних установ»⁴⁸⁰.

Глибшим студіям побутування музичних інструментів, вивчення шляхів завезення нових, їхніх функцій у житті людей, які населяли терени України, допоможе оцінка М. Грушевським комплексу «течій і впливів, що на переломі XV і XVI вв. утворили перші підстави для пізнішого відродження – підогрітого і прискореного потім, від середини XVI в., реформаційним рухом. В основі лежать корінні економічні зміни – заміна аристократичної верстви (остаточно погромленої в 1430-х роках) верствою міщанською: хоч якою ефемерною, але все-таки озброєною новими засобами і ресурсами, завдяки переходу від чисто натурального, княжо-боярського господарства до грошового: від поміщицького села до міщанського міста (другий розвій експорту і фінансового капіталу). А упадок старої церкви та ієрархії і приплив нових культурних та інтелектуальних течій із Заходу полегшує ідеологічні зміни в соціальній та культурній надбудові нашого суспільства і приготує літературний рух кінця XVI в. («перше відродження»)⁴⁸¹. З урахуванням загальної ситуації в охарактеризованім вище комплексі нових течій і тенденцій знаходять своє місце й пояснення ті – часом дуже фрагментарні та відокремлені літературні факти кінця XV – поч. XVI ст., до аналізу яких переходить дослідник і серед них усе таки віднаходяться музичні відомості. Мабуть, у цьому їхнє особливе значення.

Про гру на гудку довідуємося з фрагмента популярної в середніх віках ірландської повісті *Книга о Таудале рицери (Visio Tundali)*. Її, як пише історик, склали латинською мовою в середині XII ст. і включили до відомого корпусу *Speculum Historiale* Вінцентія з Бове [XIII ст.]; твір став відомим у багатьох німецьких, скандинавських, романських, слов'янських переробках. Для встановлення точної назви згаданого струнного інструмента варто взяти до уваги численні чехізми в тексті перекладу кінця XV або початку XVI ст. білорусько-українською мовою із чеського оригіналу, дуже близького до латинського тексту редакції Вінцентія з Бове. У поданому прикладі взірця мови й змісту повісті віднаходяться органологічні відомості: «До церкви також не ходяше, а нищихъ ненавидяше пред собою, але играемъ а пистцом, а гудцом выдалъ есть, что мѣль»⁴⁸².

⁴⁸⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 111. Про масив середньовічних актових джерел цього ареалу України та висвітлення їх автентичності див.: О. Купчинський. *Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть. Дослідження. Тексти*. Львів 2004.

⁴⁸¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 115.

⁴⁸² Там само, с. 121.

Образ музикантки, її одночасну гру на гуслах і спів як акомпанемент до танцю, уважних реципієнтів майстерно виконаних музичних композицій та винагороду за це змальовано в розповіді про Бово в романі північнофранцузького походження. Твір, де зустрічається давня органологічна термінологія, на переконання М. Грушевського, норманські співці перенесли до Англії і там він набрав англійського забарвлення. У другій половині XIII ст. чи на початку XIV ст. роман став відомим у північній Італії, де його передали у віршованій формі. Цей італійський (венеціанський) варіант, певно, був перекладений сербською мовою, що полишила, як встановив дослідник, разом з італізмами, деякі сліди й у тогочасному українському перекладі. У викладі теми повісті головний персонаж Бово здобуває своє рідне місто, де хоче одружитися з Малгарією, яка приходить «на весілля під виглядом скоморошки з двома своїми синами»⁴⁸³ (вони грали роль танцюристів). Із фрагмента оригіналу твору виберемо місця, де є тогочасні музичні поняття: «Бово почал приправлятися кь веселю, хочечи єє (Малгарью) поняти за себе. ... Друженна почала у гусли грати велми пекне, а єє два сина танцовали. И почала Друженна припевати ..., а витези и юнаци слухали до конца, што она припевала. ... Коли Бово тые пѣсни порозумел, пришодшы к ней и рече: «Пани, поведай ми, што за пѣсни?» И она опяť почала прыпевати. И рече Бово: «У злый час єсми рожен, што тая скоморошка, ходячы по городам, прыпеваеť о мнѣ и о Друженне». Рече: «Пани, прыди сюды к нам, маешь быти чествована и добре дарована». Коли пани то познала и не хотѣла болшеи играти»⁴⁸⁴.

У сфері *Ревізії та видання біблійних текстів* увагу історика привернули передусім заходи стосовно виправлень слов'янських текстів за допомогою єврейського тексту Старого Завіту⁴⁸⁵. Певно, що переклади «на посполиту мову» допомагали кращому розумінню тексту, глибшому сприйманню музичних відомостей. Дослідник літератури відзначив, що є такий переклад *Пісні пісень* «письма кінця XV або початку XVI в., дуже близький до чеського і з сильно визначеною тенденцією до "простої" мови»⁴⁸⁶.

Чимало музичних, зокрема органологічних відомостей віднаходиться в друкованих книгах Франциска Скорини [1486–1551] з Полоцька. Його

⁴⁸³ Там само, с. 129.

⁴⁸⁴ Там само.

⁴⁸⁵ Там само.

⁴⁸⁶ Там само, с. 135. Детальніше про органологічні відомості в Старому й Новому Завіті див. ще: Е. Коляда. *Библейские музыкальные инструменты в музыкальной практике и книжной традиции: Интерпретация библейского инструментария в истории переводов Священного писания*: дис. ... доктора искусствозн. спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва 2004; М. Дешиця. *Біблійний музичний довідник*. Львів 2007.

М. Грушевський вважав передусім діячем Білорусі й водночас трактував типовим репрезентантом «того спільного «західноруського», як-то називали, чи українсько-білоруського тогочасного культурного руху, що характеризує однаково і життя білоруське, і українське, а празький період вважаю спеціально тісніше зв'язаним з життям Західної України, ніж Білорусі»⁴⁸⁷. Серед видань Ф. Скорини, що мали б привернути увагу музикологів, названі «Псалтир (датований 6 серпня 1517)⁴⁸⁸, Йов (10.X), Притчі Соломонові (6.X), Премудрість Сирахова (5.XII), Екклезіаст (2.I. 1518), Пісня пісень (4.I), Премудрість Соломонова (19.I), Царств чотири книги (10.VIII), Ісус Навін (20.XII), Юдіф (II.9.1519), П'ять книг Мойсеєвих, Плач Єремії, Даниїл, Есфір, Руф (1519 без ближчих дат), книга Суддів (5.XII.1519)»⁴⁸⁹. Частина видань, як зауважено, мали ілюстрації. Їхнє вивчення, безперечно, розширить органологічну іконографію.

В аспекті свободи композиторської, виконавської та музикознавчої творчості, цілеспрямованого тогочасного музичного виховання, зокрема військових, вельми цікавими є подані М. Грушевським погляди Ф. Скорини на право, як підставу суспільного ладу, висловлені в його передмові до Повторення Закону: «Законъ или право различно ся от людей называеть. Єдино посполитое ... яко мужа и жены почтивоє случение, детей пилное выхование ..., *равная свобода всемъ, общее именование всехъ*. <...> Некоє же право рицерское или военное, еже на войне соблюдаемо быветь – яко справовати полки, знати своя места, розумети гласъ трубъ»⁴⁹⁰.

Укріплює віру в значимості Святого письма, як давнього засобу розповсюдження музичних відомостей і педагогічних основ їхнього засвоєння привернення уваги до перекладацької праці Ф. Скорини, зокрема видрукування Біблії (слухно вважав її енциклопедією всього людського знання): «Святое письмо все иные науки превышает, понеже еда бываеть чтено, подъ простыми словы замыкаеть тайну, и тако младеньцемъ и людемъ простымъ есть наука, учителемъ же и людемъ мудрымъ подивление. ... В сей книзе всеє прироженое мудрости зачало и конецъ – Богъ вседержитель познавань бываеть. <...> Все законы и права, ими же люде на земли справоватися имають, пописаны суть. <...> Все лекарства душевные и телесные зупольне найдете. Ту навчение философии добронравное

⁴⁸⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 140. На думку дослідника популярність перекладів Ф. Скорини в Галичині теж підтверджує, «що його празька робота стояла в ближчій зв'язку із Західною Україною, і тут його празькі друки були особливо відомі й цінені» (*там само*, с. 147).

⁴⁸⁸ Першим виданням Ф. Скорини церковнослов'янською мовою був Псалтир, зрозумілий для «людей простих» (*там само*, с. 146).

⁴⁸⁹ Там само, с. 138.

⁴⁹⁰ Там само, с. 141.

<...>. Ту справа всякого собрания людского и всякого града, еже верою, соединениемъ ласки и згодою *посполитое доброе* помножено бываеъ. Ту научение седьми наукъ⁴⁹¹ вызволенныхъ достаточное: Хочеши ли умети граматику или по-рускы говорячи – грамоту, еже добре чести и мовити учить, – знайдеши в зуполной Библии Псалтыру – чти еє! Пак ли ти ся любить разумети лоику <...>. Аще ли помыслиши умети риторику, еже естъ красномовность, чти книги Саломоновы <...>. Восхощеш ли пакъ учиться музыки, то естъ певници, – премножество стихов и песней святых по всей книзе сей знайдеши. Любо ли ти естъ умети аритметику, ... геометрию, ... астрономии или звездочети. <...> А то суть седмь наукъ вызволенныхъ. Аще ли же кохание имаши ведати о военных и о богатырских делехъ. <...> Пак ли же вократце сведати хоцещи много тысящей летъ лѣтописецъ, чти книги Паралипомена: тамъ, поченши от Адама, даже до Седехии, остаточного царя іудина, роды положены суть. Потребуеш ли науки и мудрости добрыхъ нравовъ⁴⁹², – часто прочитай книги Ісуса Сирахова а Притчи Соломоновы. Надо все надъ то мы християне, ведаючи все науки быти минущие, потребуемъ речи вечное – душного спасения»⁴⁹³. Певно, у цьому суть прагнення Ф. Скорини «дати Біблію загальноприсутну і зрозумілу для «простого і посполитого чоловіка»⁴⁹⁴.

Водночас критичному ставленню до перекладу Ф. Скориною Святого письма допомагає емоційне зауваження, що з висот свого гуманізму він «непомітно для себе спадає на рівень звичайного староруського книжника. Та треба сказати, що він взагалі і не відмежовує себе від тієї Старої Русі. <...> Не дбає і про наукову рецензію біблійного тексту: без різниці йде то за латинською Вульгатою, то за церковнослов'янським текстом, так що з цього погляду стоїть нижче тих незвісних нам спорядчиків перекладів з єврейської, а наближається до учасників Фіолевого [приблизно 1460-го – 1525/1526] діла. Все новаторство його, властиво, обмежується бажанням зробити біблійний текст загальноприсутним і зрозумілим, можна ще додати до цього його намір дати Біблію якповнішу (доповнити слов'янські тексти тими книгами, яких їм бракувало) і зробити загальноприсутною – спопуляризувати як могутній в його очах засіб не тільки релігійний, а й просвітний»⁴⁹⁵.

Серед інших перекладів Ф. Скорини виділено *Малу подорожну книжку* (видана у Вільно); окрім Псалтиря, вона містить *Часословець ім'я*

⁴⁹¹ У поклику розтлумачується: «Тривіум (граматика, логіка, риторика) і квадрівіум (музика, арифметика, геометрія і астрономія)» (*там само*, с. 142).

⁴⁹² Чеське замість нравов (*там само*, с. 142).

⁴⁹³ Там само, с. 141–142.

⁴⁹⁴ Там само, с. 143–144.

⁴⁹⁵ Там само, с. 142–143.

нощную и дневную службу по уставу Єрусалимское церкви и прочих восточных обителей (в опублікуванні Фіоля: *Часословець имѣя и нощную, и дневную службы по уставу, иже и в Иерусалимѣ великыя Лавры иже въ святыхъ отца нашего Саввы*), акафісти й канони, календар із руськими святими⁴⁹⁶. Тут, на нашу думку, є чимало музичних, зокрема кампанологічних відомостей.

Виокремлювачам музикальних даних із перекладацьких публікацій, що відображають тогочасну вимову й написання, треба пам'ятати заувагу історика: «Одні книги Скорина друкує в традиційнім церковнослов'янським тексті, додаючи тільки на берегах пояснення незрозумілих слів – так виданий був у Празі Псалтир, у Вільні Апостол – у цілості, а в інших книгах цю методу Скорина практикує в тих розділах, які бере з церковнослов'янського тексту. Інші він більш вільно виправляє в самім тексті, вважаючи на чеський переклад 1506 р. Найбільш вільно і зближено до розмовної мови, розуміється, випадають ті книги, для котрих Скорина не мав зовсім церковнослов'янського тексту. З тих книг, що заховались до нашого часу, як видно, бракувало йому цілком оцих чотирьох книг: Пісні пісень, Премудрості Соломона, Юдіфі, Руфі, – у їх перекладі він ішов за чеським текстом, і мова цих книг часто має досить вільний, «простий» характер – відрізняється в тім від Геннадієвих перекладів, які дуже буквально йдуть за латинською Біблією. Часами Скорина дозволяє собі і деякі – незначні, розуміється, – додатки, головно, на підставі коментарів Лірана. ... А місцями навпаки – він не тільки затримує тридиційні церковнослов'янські фрази, але й сам пробує складати свої фрази в граматичних слов'янських формах, не дуже при цім вдало»⁴⁹⁷.



Клепачка, калаталка ("бузюк").
Фото Дмитра Кіндратюка,
2016 р.

У простеженні формування дзвонарської термінології, фіксуванні видозмін приписів стосовно використання бил, клепал [111.221], дзвонів і дзвінків у церковних обрядах, сприяє віднайдення й вивчення богослужбових книг, надрукованих до осені 1491 року церковнослов'янською мовою в краківському видавництві Швайпольта Фіоля⁴⁹⁸. М. Грушевський знав про п'ять збережених на час XX ст. таких книг⁴⁹⁹. Він зауважує, що «звичайне коло богослужбових книг таке: Требник або Молитовник

⁴⁹⁶ Там само, с. 143.

⁴⁹⁷ Там само, с. 144–145.

⁴⁹⁸ Там само, с. 154.

⁴⁹⁹ Там само.

(Молитвослов), Часослов, Служебник або Літургіарій, Псалтир, Євангеліє, Апостол, Октоїх, Мінея загальна (обща) і Мінея місячна, Тріодь, Ірмолой, Типікон (Устав)»⁵⁰⁰, у частині яких, за нашим переконання, згадано була, клепала, клепачки й дзвони та подані конкретні приписи їхнього застосування.

Дослідників дзвонарської культури України, зокрема розвитку уставних засад церковних дзвонів, вивчення практики складання пожертв на виготовлення дзвонів, будівництва споруд для них, зацікавлять міркування М. Грушевського стосовно малодослідженого внутрішнього «життя українсько-білоруської церкви в другій половині XV і в першій половині XVI в. ... Відомості про нього дуже бідні. Бачимо боротьбу за автономію – проти претензій московських митрополитів, з одного боку, проти занадто широкого тлумачення великокняжого і королівського патронату – з другого. Бачимо <...> маневрування між тенденціями того ж великокняжого уряду до церковної унії і рішучою неохотою до неї місцевих громадських кіл і церковного зверхника – царгородського патріархату. Нема сумніву, що громадянство відзивалося на різні перипетії цієї боротьби доволі активно і енергійно Безсумнівно також, що воно не зоставалось пасивним супроти великих змін у культурнім житті, викликаних упадком Царгороду, тіснішими зв'язками з італійськими краями та з тамошнім культурним рухом, династичною унією Польщі з Чехією та Угорщиною наприкінці XV в. і подібним. Не було байдужим, певно, і до зусиль православних церковних кіл до направи церковних відносин, що сильно потерпіли від усяких несприятливих обставин цього століття»⁵⁰¹.

Доброму розумінню психології частини людей того часу, зокрема вивчення їхнього ставлення до музичного мистецтва допомагають подальші забарвлені емоціями міркування М. Грушевського, у яких, між іншим, згадано основи зародження широкої традиції офірувати на купівлю дзвонів: «Але в цій свіжості нового соціального елемента, що забезпечувала йому тріумфи в практиці життя, залягали також і слабкі сторони його акції. Цим людям вчорашнього дня, практикам життя, доробкевичам, котрим тяжкими трудами довелось взяти за барки фортуна, бракувало традиції, інтелектуальної культури, освіти і ширшого погляду на речі. Видряпавшись на соціальну поверхню і почувавши на собі обов'язок зробити щось для своєї нації, «для доброго посполитого», вони через малу свою освіченість, через вузький практицизм і недостачу ширшої ідеології, дальше ідучих перспектив, не зорієнтувалися ніскільки в нових течіях життя і можливостях, котрі воно відкривало, а хопилися пережитків старого, що вросли були в їх сільський чи дрібно-містечковий побут: інтересів церкви,

⁵⁰⁰ Там само, с. 155.

⁵⁰¹ Там само, с. 158–159.

обряду, ієрархії як національної святості. Цілком так, як у недавно минулому, амбітний лавочник, розбагатівши, зачинав від купна нової корогви або нового дзвона до церкви, не маючи поняття про якийсь інший пункт амбіції»⁵⁰².

Про ймовірний час заснування львівського братства, пояснення суті його діяльності, значення в ній лункої музики дзвонів дізнаємося з подальшої різнобічної майстерної оцінки тогочасності: «Коли українська громада Львова почала підійматись, її свободна енергія звертається на опіку над церквою Успенія, що стояла в центрі ”Руської вулиці” як її моральний, національний і релігійний осередок – єдина майже маніфестація українського життя, що своїми дзвонами, дозволеними до вжитку в межах українського гетто, нагадувало ”столичному місту Русі”, що ця Русь іще жива. Найбільш активні й перейняті релігійно-національною свідомістю («руська віра» ж була тоді маніфестацією «руської нації» – першою і для багатьох єдиною!) українські одиниці цієї ділянки становили братство церкви Успенія. Коли це братство організувалось або востаннє реорганізувалось перед відродженням тутешньої громади, зостається невідомим; традиційна дата якогось нібито затраченого королівського привілею братству – 1439 р. – досі не потверджена документально, і в нині відомих актах воно під іменем братства виступає тільки в XVI столітті»⁵⁰³.

Музичні відомості є в названих М. Грушевським компілятивних писемних пам’ятниках, передусім у складеному на початку XV ст. зі старих творів Симона й Полікарпа особливої редакції *Києво-Печерського Патерика*⁵⁰⁴. У творі редакції 1462 року, фрагмент якого подається істориком, зустрічаємо згадку про метафоричне уподібнення мовлення звучанню аерофонів: «Въ лѣто 6599 [1091] събрашася пречистыя Печерскыя Лавры множество иночествующихъ ..., единовравнѣ съвѣтъ сътвориша, еже принести мощи Феодосіа преподобнаго. ... Єже бо отца пѣсенное вѣщаніе събывыше есть на васъ реченіе: «Се коль добро и что красно, еже быти братіи вкупѣ», – вѣстинну добръ съвѣтъ же вашъ, отци, велегласнѣйши трубы, гласъ вѣщаній вашихъ <...>. «Възъемъ честныя мощи любимаго отца нашего Феодосіа – вѣсть бо намъ лѣпо пастыря лишенными быти, ни пастырю подобно есть своихъ, Богомъ порученныхъ овецъ оставляти, да не дивый зверь пришедъ распудитъ стадо Христовыхъ словесныхъ овецъ, но да приидеть пастырь в свою ограду и духовною цевницею вѣструбить, да пастырьскаа сопль отгонитъ звѣря мысленаго нападеніе»⁵⁰⁵.

⁵⁰² Там само, с. 177.

⁵⁰³ Там само.

⁵⁰⁴ Там само, с. 182.

⁵⁰⁵ Там само, с. 184.

У разі глибшого вивчення окремих сторінок історії української музики, зокрема дзвонарства, органологічної термінології стає в нагоді опрацювання іншого колективного твору XV ст. – *Літопису Великого князівства Литовського* (ВКЛ), що «захоплював сили широкого кола письменників і книжників і був утвором далеко складнішим, ніж наш печерський легендарій»⁵⁰⁶. Правдивому тлумаченню отриманих фактів сприяє зауваження М. Грушевського стосовно характеру цього зводу: «Він не має такого виключного консервативного характеру, як сей [*Києво-Печерський Патерик*]. Не старається стояти обома ногами на ґрунті старої літературної традиції, а сплітає цю традицію з пробами літературного оброблення історії нової політичної системи – т. зв. Князівства Литовського, що робилися перами не церковних книжників, а канцеляристів, політиків і дипломатів сеї нової держави. Сплітає досить механічно, тому пізніш уступає місце новим, більш суцільним і одностайним переробкам цього історичного матеріалу, зробленим у XVI віці, із становища аристократичної верстви в. кн. Литовського. Але нам сею своєю механічністю, сею позицією на роздоріжжі між старими і новими течіями, між кругами церковними і світськими, вона власне цінна й цікава як характеристика тодішнього літературного життя. На жаль, вона так само слабо вистудійована досі, незважаючи на свою історичну і літературну вартість»⁵⁰⁷. Далі зауважується про перипетії видання зводу, зокрема, що «тільки 1907 року, в XVII т. Полнаго Собранія Русскихъ Лѣтописей петерб. Археографічної комісії, вийшла збірка головніших текстів»⁵⁰⁸, названо дослідників історії літописів ВКЛ, їхніх джерел. Серед цікавих фактів, поданих літературознавцем у характеристиці *Літопису ВКЛ*, згадано оповідання про з'їзд європейських монархів 1429 року в Луцьку, де із цієї вікопомної нагоди часто, очевидно, звучала різна музика⁵⁰⁹.

Місто Звенигород, певно, з Північної України, назване у викладі фрагмента *Літопису ВКЛ* – оповіданні про Скиргайла [1354–1397]. У ньому розповідається, що навесні 1394 року «князь великий Витовть

⁵⁰⁶ Там само, с. 185. Окреслюючи складові дзвонарської культури України, ми вперше використали так звані білорусько-литовські літописи, однак не скористалися *Літописом Великого князівства Литовського* (див.: Б. Кіндратюк. Літописні джерела до історії дзвонів і дзвонінь у Київській Русі // *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство* (2003/V), с. 3–11).

⁵⁰⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 185.

⁵⁰⁸ Там само.

⁵⁰⁹ Спробу реконструкції музичної культури Волині часу зібрання європейських монархів у Луцьку див.: Б. Кіндратюк. Музичне мистецтво Волині в XIV – початку XV ст. // *З'їзд європейських монархів у Луцьку в 1429 році*. Луцьк (2009/2), с. 66–70.

[бл. 1350–1430] поїде на Подольську землю, а князю Скиргайлу повелейти ис Києва ко Черькасомь и ко Звенигороду. Князь же Скиргайло Божиєю помочью и великого князя Витовта повелениемъ взя Черкасы и Звенигород»⁵¹⁰. Тут, як бачимо, назва міста, чомусь дещо відмінна. Можливо, це описка?

Мисливські лови за Дніпром, де звучала, мабуть, спеціальна музика (її могли творити за допомогою аерофонів), і пир, що, певно, не обійшовся без музик, згадані в подальшому викладі фрагмента Літопису⁵¹¹.

У підрозділі *Інші взірці стилю і літературної справи другої половини XV і першої половини XVI ст.* дослідник подав старе київське рукоположення, написане 1562 року. Тут, серед багатого за змістом повчання священнику сказано, що він мав би діяти серед пастви, як «ангель Господень, труба Божія»⁵¹².

Отже, зміни в соціально-економічному житті бурхливої доби XV–XVI ст. зумовили побутування різних музичних інструментів і рефлексії їх образів у літературі як своєрідного органологічного джерела. У рукописах середини XV ст. помічається еволюціонування інструментознавчої термінології. Серед духовного руху відзначено два явища, що певною мірою сприяли розвитку музики (змагання провідних верств громадянства отримати вирішальний голос у справах Церкви та організація братств). Значимим для налагодження життя таких церковних об'єднань став гуртовий спів і дзвоніння, урочисті похорони їхніх членів, а плата за подзвінне – важливим джерелом доходів громад. Тож виділяється когорта освічених дзвонарів, розширюються їхні функції. В опануванні музикою важливу місію відводили друкарні й школі. Школярі не тільки вивчали практику богослужень, церковні піснеспіви і, відповідно, уставні приписи дзвонінь, а й за чергою їх виконували. Завдяки розповсюдженню друкованих богослужбових книг швидше унормовувалася практика застосування дзвонів, узвичаювалася нова відповідна термінологія. Друкування богослужбових книг у Києві й Львові було запорукою того, що приписи канонічного використання дзвонів на східноєвропейському просторі закладалися в Україні. Водночас студіювання літератури доповнює відомості про інші складові дзвонарської культури, зокрема вивчення практики складання пожертв на виготовлення дзвонів, будівництво споруд для них. Віднайдення богослужбових книг, надрукованих у той час церковнослов'янською мовою, сприятиме глибшим дослідженням відносно становлення кампанологічної термінології, фіксування видозмін стосовно приписів церковного використання бил, клепал, дзвонів і дзвінків.

⁵¹⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 1, с. 195.

⁵¹¹ Там само.

⁵¹² Там само, с. 219.

Прагнення діячів культури друкувати загальноприступну й зрозумілу Біблію для *простого й посполитого чоловіка* стали запорукою швидшого поширення музичних відомостей, зміцненню педагогічних основ відповідного виховання. Водночас його цілеспрямованості допомагала поява писемних пам'яток, що розвивали свободу композиторської, виконавської та музикознавчої творчості. Запорукою кращої освіченості в цих сферах було друкування перекладної літератури, компілятивних писемних пам'яток.

Друковані літературні твори створили основу ширшого доступу до вивчення музики, особливо вокальної, як однієї з тогочасних *седми премудростей* – середньовічного триувіма й квадривіума. Водночас переклади *на посполиту мову*, рух до "простої" мови допомагали кращому розумінню тексту, глибшому сприйманню музичних відомостей. Особливо їхньому засвоєнню сприяли ілюстровані книги, що розширює потенціал органологічної іконографії.

Глибшому вивченню окремих сторінок історії української музичної медієвістики, зокрема дзвонарства, органологічної термінології сприятиме опрацювання колективного твору XV ст. – *Літопису Великого князівства Литовського*. Важливим джерелом для історії музики, зокрема ілюстрованим, також є *Печерський патерик*.

У справі вивчення формування термінології інструментознавства, укладання його словника допоможуть спостереження М. Грушевського за еволюцією мови, привернення уваги до давніх текстів, оцінка загальної ситуації в охарактеризованім комплексі течій і впливів, зокрема загальноєвропейського реформаційного руху.

Завдяки відгомону в українській літературі західного покаянництва дізнаємося про затихання розповсюдження розважальної музики, поширення характерного співу покаянців у містах і селах. Водночас широко застосовувалася в бичувальній практиці музика дзвонів.

Згадані суспільні рухи, об'єднання людей, соціальні інституції, де звучала музика та завдяки яким вона отримувала певне спрямування для свого подальшого розвою. Написано про мисливські лови та пири, що, очевидно, не обходилися без спеціальної музики. Навіть назви таких міст, як Звенигород, відображали наповненість дзвінками звуками тогочасних поселень. Голос музичних інструментів узвичаєно метафорично уподібнювався людському мовленню, а особлива діяльність священиків порівнювалася зі звуками й значимістю "Божої труби".

У літературних творах постає не тільки гра на гудку, а й чи не вперше змальовано образ музикантки. Вона одночасно володіє грою на гуслах і співає. Таке музикування мало не тільки уважних слухачів, а й служило добрим акомпанементом до танцю. За майстерне виконання музичних

композицій артистка отримувала винагороду. Разом із тим викладені міркування М. Грушевського допомагають краще розуміти психологію частини людей того часу, зокрема їхнє ставлення до музичного мистецтва, сприяють правильному тлумаченню отриманих фактів. Перекладацькі публікації на теренах України теж добре відображають тогочасну вимову й написання. Це допомагає не тільки краще простежити еволюцію музичної термінології, а й повноцінніше сприймати нюанси духу давніх часів.



Український дудар. Німецький малюнок 1494 року
(A. Poliński. *Dzieje muzyki Polskiej w zarysie*.
Warszawa 1907, с. 36)

Розділ 4. ОРГАНОЛОГІЧНІ МАТЕРІЯЛИ В КРАСНОМУ ПИСЬМЕНСТВІ ПЕРШОГО ВІДРОДЖЕННЯ 1580–1610 РОКІВ

Друга частина п'ятого тому праці М. Грушевського присвячена одному з найцікавіших періодів історії української літератури середньої доби. У кінці XVI – на початку XVII ст., відбиваючи ріст національного й релігійного самоусвідомлення, вона переживає фазу стрімкого розвитку, який приніс, окрім інших здобутків, чимало перлин світового письменства (твори Івана Вишенського, Герасима Смотрицького [† 1594], «Клірика Острозького», Іпатія Потія [1541–1613] та ін.)⁵¹³. У книзі зібрано все найяскравіше, що характеризувало громадський, церковний і письменський рух. Літературознавець назвав його «нашим першим відродженням, – як предтечу другого, глибшого й сильнішого відродження XIX віку»⁵¹⁴. Закономірно, що в ній віднаходяться потрібні матеріяли про історію української музики.

Згадки про сприйняття характерностей давніх звучань музичних інструментів, зокрема труби, часто використовуються для метафоричних висловлювань. У вступній частині *Реформаційні імпульси* розділу *Перше відродження* (1580–1610), атестуючи діяльність Станіслава Оріховського (Orzechowski) [1513–1566], який провадив життя вільне, світське, випустив кілька публіцистичних брошур, М. Грушевський подав її образну оцінку: «Сурмив у воєнну сурму, кликав у похід на турка»⁵¹⁵. В іншому місці опису розуміння тогочасного літературного життя дослідник знову послуговується музичною термінологією: «Се провідна нота діалогу, що кілька разів повторюється в захованім фрагменті»⁵¹⁶, або: «Як малі наші відомості про ту широку гаму мотивів, порушуваних реформаційною агітацією, що раз у раз мусила вдаряти в тони, суголосні нашому громадянству!»⁵¹⁷.

Образ комедійного характеру виступів скоморохів застосовувався письменниками минулого для негативної оцінки тих чи інших подій. Пра-

⁵¹³ С. Росовецький. Примітки // М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 2, с. 329, 352.

⁵¹⁴ Там само, т. 6, кн. 1: Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / упоряд., приміт. Станіслав Росовецький [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1996, с. 9.

⁵¹⁵ Там само, т. 5, кн. 2: Перше відродження (1580–1610 рр.) / упоряд. О. Дідух; приміт. С. Росовецький [=Літературні пам'ятки України]. Київ 1995, с. 17.

⁵¹⁶ Там само, с. 23.

⁵¹⁷ Там само, с. 24.

вославний книжник, критикуючи латинян у статті початку XVII ст. *На Латину и о папезжах, который што въ нихъ вымысливъ, сказаніе о томъ*, іронічно висловився: «И потом почали папезей по скомороски на папезство ставити»⁵¹⁸. Як бачимо, упродовж тривалого часу пам'ятали особливості виступів цих артистів, оцінювання яких використовувалося для метафоричних висловлювань.

Назва великодніх клепачок [111.1]⁵¹⁹, звучанням яких підлітки підтримували звичай «тріскотіти під церквою у великий четвер»⁵²⁰, характер їхніх звуків трапилися в підрозділі *Початок нової літератури. Герасим Смотрицький і Василь Острозький* [1525(?)–1608]. З огляду на складну мову *Календаря* ректора Острозької академії Г. Смотрицького, М. Грушевський подав частину його твору паралельно у вільному перекладі та оригіналі: «У великий п'яток, коли хлопці Юду страшили тими тріскавками, то в котрого була неголосна, мабуть, зубами тріскоту докладав, особливо ті *de paupereibus*, що латини починають учитись»⁵²¹. В оригіналі назва ідіофона така: «У пятокъ великий кгда Июдаша хлопята страшили тыми крекотъками, в которого была не голосна, мусель зубами треску докладати, а звлаща тые которые отъ пауперибусъ латину починають учить»⁵²².

Про характер гри на одному з різновидів бил згадано в описі часом іронічного стилю викладу Г. Смотрицького, який уміло використовував крилаті слова для широкого застосовування товариством. З наведеного прикладу подаємо фрагмент, де метафорично описано образ биття в правдній ударний самозвучний інструмент: «А ты, бѣдъный попе руский, мусишь и зъ законною [дружиною] – нендзу клепати неборачьку!» («А

⁵¹⁸ Там само, с. 55.

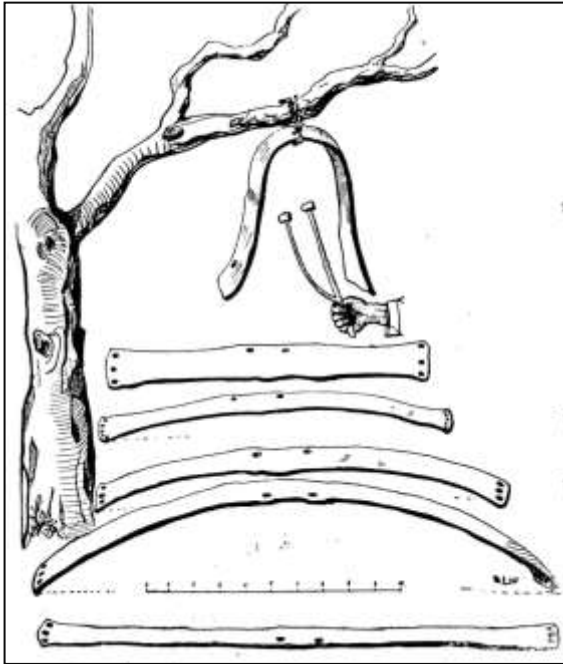
⁵¹⁹ У Богдана Водяного назва цього ідіофона – ”стукалки” чи *клапнери* (Б. Водяний. *Класифікація музичних інструментів Е. Хорнбостеля і К. Закса в процесі вивчення курсу «Інструментознавство»*, с. 5); М. Хай нагадує про традицію «сухого клацання дерев'яних ”торохкавок” (”клепал”) та тріскотіння ”деркачів”» (його ж. *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)*, с. 97). Щоправда, чомусь ці відомості подані М. Хаєм у підрозділі, присвяченому билу [1.111]*, серед регіональних назв якого згадані бойківське *клепачки*, поліське *дерев'яні молоточки* (там само). Останніми на Поділлі й у Галичині підлітки били в церковну дерев'яні огорожу чи дзвіницю, себто творили страстні *клепання* (А. Н. Народный обычай бить в колотушки в Великий четверг, во время чтения страстных Евангелий // *Подольские епархиальные ведомости* (1901/13), с. 247–250; Р. Федорів. *Єрусалим на горах*: роман. Львів 1993, с. 4). Тобто мовиться про різні інструменти чи пристосування для цього.

⁵²⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 2, с. 80.

⁵²¹ Там само.

⁵²² Там само, с. 80–81.

ти, бідний попе руський, з законною – мусиш клепати біду-небо-
рачку!»)⁵²³.



Клепала з парафій Східної Галичини
(В. Січинський. *Дерев'яні дзвіниці і
церкви Галицької України XVI–XIX ст.*
Львів 1925, LXV)

Тим, хто нині вчиться виконувати музичні твори, зокрема прагне повноцінно розкрити образний зміст композицій, корисно пам'ятати характеристику літературного викладу Г. Смотрицького: «Прочитані з відповідними паузами, інтонаціями, підчеркуванням сильних місць і декламаційним відтінюванням іронії, пафосу, з-поміж спокійного інформаційного потоку гадок, – тоді доперва ті писання набирали «своїї правди», віддавали хід гадок, темперамент, емоцію автора – і робили відповідне враження»⁵²⁴. Закономірно, що й реципієнтам виконаних музичних творів варто б звертати увагу на присутність таких інтерпретаційних ознак у характері гри.

Популяризації музичних відомостей сприяло друкування 1598 року в

Острозі Псалтиря. Його опублікували під заголовком: *Сія книга правило истиннаго живота христіанскаго нарицати ся достойна*⁵²⁵.

⁵²³ Там само, с. 83.

⁵²⁴ Там само, с. 84.

⁵²⁵ Там само, с. 88. Розвій меценатської діяльності князів Острозьких сприяв, зокрема, створенню в Острозі великого культурно-просвітницького осередку. Це місто вже на зламі XVI і XVII ст. було провідним духовним центром України. Тут функціонувала слов'яно-греко-латинська академія (1576–1636) з літературно-науковим гуртком і потужним видавництвом. Завдяки йому 1581 року вперше надруковано Біблію церковнослов'янською мовою. Ренесансна архітектура Острога й околиць, іконопис, його церковне хорове мистецтво були взірцем, як відзначають фахівці, для України (О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновський. *Музичне мистецтво давнього Острога // Острозька давнина. Дослідження і матеріали* [відпов. ред. Ігор Мицько] / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів 1995, т. I, с. 74–89). Подібні процеси відбувалися в маєтках князів Острозьких – найбільших магнатських володіннях Речі Посполитої. Мережа монастирів на Волині, де богослуження відбувалися цілодобово, сприяла формуванню наборів дзвонів, і це, відповідно, було запорукою розвитку культури дзвонінь. Звісно, що не все здобує в царині української духовності пропало після смерті князя Костянтина-Василя Костянтиновича Ост-

Дотриманню канонічних церковних дзвонінь, оснащенню дзвіниць наборами дзвонів, серед якого кожен мав своє уставне призначення, допомагало ратування І. Вишенського за проведення богослужень добового кола: «Гдѣ нынѣ правило по уставу святыхъ въ Лядской земли въ церкви видѣти и слышати хочещи? То естъ вечерню, павечерницю, полунощницю, завтредню, 1-й часъ, 3-й часъ, 6-й часъ, 9-й часъ? <...> Не все ли преврати ся въ поганское безвѣріє, и слѣдъ христіанскаго житія исчезе и погибе?»⁵²⁶. Певно, що кращому виконанню звичаєних дзвонінь сприяли заклики відомого письменника, як дізнаємося з подальшого фрагмента, друкувати всі церковні книги й устави слов'янською мовою⁵²⁷.

Давньоукраїнські назви музичних інструментів є у фрагменті одного з полемічних творів великого проповідника аскетизму, де він, зокрема, зазначає: «Албо мнимаєшъ, ижъ ты што розсудного отъ дудки и скрипки и фриюярника розобраль? Албо мнимаєшъ, ижъ ты отъ трубача, сурмача, пищалника, шамайника, органисты, рекгалисты, инъструментисты и бубенисты што о дуѣ и духовныхъ рѣчахъ коли слышаль?»⁵²⁸. У покликанні М. Грушевський пояснює термін *фриюярника* як флейтиста, а *шаламайника* – «жоломийник, що грає на козі»⁵²⁹. Водночас видно, що І. Вишенський розрізнив звучання труби й сурми; щоправда, не зрозуміло, якими інструментами володіли музиканти, згадані ним під назвами *рекгалисты*, *инъструментисты*?

Метафорично мовиться про музику в характеристиці *Писання до кн. Острозького і До утекших єпископів* І. Вишенського, коли М. Грушевський високо оцінює *прегарні місця*, що характеризують сильні сторони таланту впливого духовного письменника. Він шукав силу «виразу в сій “простій”, ще такій невиробленій і неповоротній і бідній мові! Деякі часті звучать як музика, як поезія»⁵³⁰.

Увага до потреби дотримуватися церковних уставів знову звучала в праці знаного проповідника аскетизму *Терміна о Лжи*. Він виступав не тільки проти мудрувань у них, а й критикував практику співу в церкві латинських пісень⁵³¹. Мабуть, канонічному застосуванню дзвонінь сприяла спрямованість праць І. Вишенського, який акцентував на зовнішній обрядовості

розького [1526–1608]. Досягнутий рівень культури не зник безслідно. Залишалося відчутне підвищення рівня освіченості всього суспільства.

⁵²⁶ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 2, с. 108.

⁵²⁷ Там само, с. 114.

⁵²⁸ Там само, с. 119.

⁵²⁹ Там само. Орган [42.-8 ?], поздовжня флейта [421.11], сурма [423.111.1 – без мундштука, 423.111.2 – з мундштуком].

⁵³⁰ Там само, с. 151.

⁵³¹ Там само, с. 154.

й релігійній формалістиці та на вірності традиційній ”простоті”⁵³². Водночас інша музична термінологія відображена в характеристиці його творів, де чулися «демократичні ноти в обороні нижчих, підданських верств»⁵³³.

Про діячів освіти, які певним чином сприяли розповсюдженню музичних знань, ідеться в підрозділі *Інші літературні сили православного табору 1590-х рр. – львів’яни*. Серед організаторів навчання в Львівському братстві був дидакал Стефан Куколь-Зизаній (чи Зизаній) [бл. 1570 – після 1633], якому, на переконання М. Грушевського, треба присвятити певну увагу в історії літератури⁵³⁴. Налагодження львівським братством 1586 року роботи своєї школи вважають його найбільшим культурним здобутком. Її ”ведення” доручили «приїжджому грекові архієпископові Арсенію [† 1626], а зі свійських – «даскалові Стефанові», що тут поперше згадується. Ясна річ, що сей Стефан мусив мати репутацію найбільш ученої і в культурних справах досвідченої людини, бо поруч заїжджого архієпископа-грека, що слабо вмів слов’янську мову і не був нітрохи обізнаним з місцевими відносинами, очевидно, Стефан мав бути властивим організатором і керманичем школи. Се одно наводить на гадку, що він, мабуть, був взагалі головним дорадником братства в справах його реформи і культурної програми, видвигненої тоді»⁵³⁵.

Очевидно, про музичні відомості мовиться в підрозділі *Острозькі письменники кінця 1590-х років* літературознавчої праці М. Грушевського: «Довгий ряд протиставлень має вияснити і доказати сю тезу, наприклад: Чим єсть важнѣйшіи ваши шумные органы над дух съкрушенный и смиренное сердце?»⁵³⁶. Ці рядки взяті дослідником із полемічних творів членів Острозького літературного гуртка того часу, які виступали під псевдонімами.

Музика скоморохів, під яку танцювали дресировані ведмеді, згадана в записці-реляції *От сынода Берестейского через священника Корытского мнѣ данное для вѣдомости* з Берестейського собору 1596 року. Наприкінці твору, що, на думку дослідника, відзначається цікавим, дещо жартівливим тоном, анонімний автор запитує: «За што зараз отъ Римлянъ въ замку чествованы, и яко медвѣди музыкою скоромошскою – тарарушками утѣшаны, але раднѣй – посмѣваны были!»⁵³⁷.

Музичні терміни, притаманні для опису гри на музичному інструменті або її сприймання, використані у викладі характеристики стилю

⁵³² Там само, с. 162.

⁵³³ Там само.

⁵³⁴ Там само, с. 164.

⁵³⁵ Там само, с. 165.

⁵³⁶ Там само, с. 185.

⁵³⁷ Там само, с. 194.

літературної творчості володимирського й берестейського єпископа І. Потія. Його великий *Лист до кн. Острозького*, написаний у червні 1598 року й опублікований відразу або на початку наступного року, можна вважати, на думку М. Грушевського, одним із кращих творів. Автор тут «стримується від звичайних своїх грубих вихваток, а, з другого боку, – вистерігається і того плаксивого тону, що в інших випадках відгонить лицемірством старого насильника. Тон взято досить гідний, хоч і не витриманий, і він не захоплює читача – через недостачу щирості і безпосередності. <...> З тріумфального тону ... він збивається на докори <...>. Ся невитриманість псує музику – через те вона і не зробила пожаданого враження»⁵³⁸. Подібно оцінює історик *Отписи на листь ниякого Клирика Острозького Безьименьного, который писалъ до владыки володимерского и берестейского*. Цю невелику відповідь опонентові, що є, як відзначається, особливо цікавою з літературного погляду серед творів цієї доби, І. Потій написав у глузливому, сатиричному тоні, пересипав гумористичними прислів'ями й приказками, згадав про скоморохів («машкаръников безьименных»), про сив «Клірика Острозьського» відкрити своє обличчя («лице своє»), зняти «тоть личмань [машкару] скомороский»⁵³⁹. З останніх слів випливає підтвердження, що артисти виступали в масках, їх могли мати й ті, хто грав на музичних інструментах.

Звучання аерофона згадане в *Пересторозі* – теж одному з найбільш цікавих, на погляд М. Грушевського, творів цієї доби. У виділеній цитаті: «Папез всѣхъ ведучи до послушенства своего проклинает, мучит, забивает, войска насилает, панства и церкви забирает, волности всякіе отимует, грозит, кричит, трубить, уставичне войну точит»⁵⁴⁰, серед засобів примусу, що застосовує чільник католиків, вставка про метафоричний образ звуків духового інструмента допомогла доступніше оцінити характер вчинків церковного діяча з Риму.

Гра на арфі могла згадуватися в одному з пізніших писань І. Вишенського. У розглянутому М. Грушевським епізоді мовиться: «Ту Давидъ певецъ сыномъ церкви припѣваетъ, играя духомъ»⁵⁴¹. У покликанні ретельний дослідник, пояснюючи слово *играя*, розтлумачує, що воно в рукописі має дещо інше написання: «игрфсе, играя – поправка Голубєва; але, може, тут: арфе?»⁵⁴².

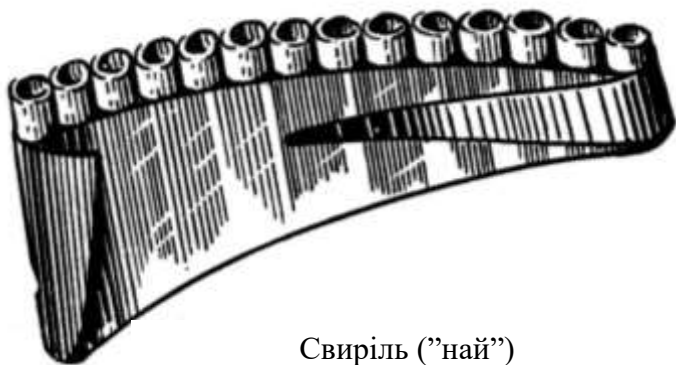
⁵³⁸ Там само, с. 200–201.

⁵³⁹ Там само, с. 204.

⁵⁴⁰ Там само, с. 230.

⁵⁴¹ Там само, с. 241.

⁵⁴² Там само. Степан Голубєв [1848–1920].



Свиріль ("най")
(М. Гордійчук, Н. Якименко.
Народні інструменти, с. 108).

Ряд музичних інструментів в одному з творів І. Вишенський назвав серед складових "музики розкоші": «Навуходоносорь ... посилаєть проповѣдники езуиты, абы всѣ поклонили ся папѣ. Услышавши же рускіє князи и паны повеленіє цареве, а найбільше пискъ, шумъ, вопль, лики, свирѣли, гусли, тимпаны и всю музику роскоши свѣта сего, – поклонили ся папѣ»⁵⁴³. Водночас

тут читаємо не тільки назви інструментів, а й сатиричний характер їхніх звучань.

Значимість пізнання церковного чину, чергове закономірне висловлювання негативного ставлення І. Вишенського до скоморошества знаходимо в його *Листі до Домнікії*. У ньому «мало порожніх місць і пустих слів. Писаний в захопленні, од серця, він яскраво відкриває індивідуальність автора, хоча й не всюди на її користь. Живо характеризує його погляди на вартість науки, культури й под. ... А ще цінніший як одна з небагатьох характеристик сучасних культурних досягнень українських – міщанського львівського руху, на чолі котрого стояв той «книгочія і народонаставник» пан Юрко» [Рогатинець]⁵⁴⁴. У листі, зокрема, написано: «Отожь, госпоже Домникіє, нехай ся пан Юрко перво научить церковного чина и тайны его. <...> Але и тыє самыє дѣролазцѣ, наемницы, злодѣи, розбойницы, волци, драпѣжницы, пси, волхвы, чародѣе, воины, жолнѣри, кровопролїйци, игрцы, скоморохи альбо машкарники всякъ видъ злобы мирское прошедшіє и естество обезчестившіє, которые нашу церковь нынѣ опановали»⁵⁴⁵.

Оцінку ролі дзвонів у житті церковної спільноти та осіб, що відповідали за них, можна віднайти в *Посланні Львівського братства до братства Новокостянтинівського*. Просторий лист-інструкцію, додано до братського уставу, що його львів'яни уділяли братчикам міста Новокостянтинова, умовно поділено на чотири частини. Про дзвонарство, на наш погляд, мабуть мовиться в другому розділі, де з'ясовуються принципи братської організації (колективність, демократизм, любов і милість як основи церковної згуртованості тощо). Далі викладаються елементи церковної організації та її символіка. В останній частині вміщено «різні практичні вказівки щодо братської організації (спорядження реєстру братчиків, вибір писаря,

⁵⁴³ Там само, с. 242.

⁵⁴⁴ Там само, с. 245.

⁵⁴⁵ Там само, с. 247.

старшини, дозорців школи і шпиталю і под.)»⁵⁴⁶. З характеристики рекомендацій впливає спонукання вивчити їх, аби віднайти можливу оцінку авторів послання складових дзвонарської культури, зокрема значення дзвонів у згуртуванні громади, ролі в цьому дзвонаря тощо.

Сатиричне використання терміна *трубить* знайшлося в підрозділі *Сучасна сатира: промова Мелешка*. У щасливо захованому, як пише історик, образку старосвітського білорусько-українського життя у формі соймової промови смоленського каштеляна Івана Мелешка маємо «приклад таких сатиричних писань, без сумніву, не рідких, але – не цінених як щось вікопомне і варте заховання для будучих поколінь»⁵⁴⁷. Серед написаного ним є таке: «И то, милостивые панове, не мала шкода: слугыховаемо Ляхи! Давай же ему сукню хвалендышовую, корми ж его сласно, а з их службы не пытай, тылько убравшись (выкравши ся з господы) на высоких подковках до дѣвок дыбле и ходит, а з великого кубка [куфля] трубить!»⁵⁴⁸. Мабуть, поширеність гри на трубах, характерність їхніх гучних звучань перейшла на метафоричне використання терміна, коли в побутовому мовленні треба було іронічно позначити, висміяти жадібність особи до алкоголю, її схильність гучно пити з посудини. Серед українських фразеологізмів побутує ще такий: «Трубити в кулак – терпіти нужду, нестатки, голод; плакати від незадоволення, образи»⁵⁴⁹.

Значимість узвичаєного ратного використання дзвонів на східноєвропейському просторі згадана в спогадах київського патриція Бозька Балики, сина київського війта Яцка, про його подорож до Москви під час її захоплення польським військом⁵⁵⁰: «Того ж року 1612 октоврія 22 дни <...> козаки и бояре Трубецкого [† 1680] и Пожарского [бл. 1577–1642] ударивши в звоны и поднявши корогви пошли до стѣны Китай-города праве силою великою. Мы з голоду змордованы ледво им отпор дали. <...> И так наши воєвали Москву»⁵⁵¹.

⁵⁴⁶ Там само, с. 268.

⁵⁴⁷ Там само, с. 294.

⁵⁴⁸ Там само, с. 299.

⁵⁴⁹ *Словник фразеологізмів української мови* / [уклад. Віра Білоноженко та ін.] / НАН України, Ін-т укр. мови, Україн. мовно-інформ. відділ [=Словники України]. Київ 2003, с. 729.

⁵⁵⁰ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 2, с. 301.

⁵⁵¹ Там само, с. 304. Докладніше про "життя" дзвонів у час військових конфліктів кінця XVI–XVII ст. в ареалі Східної Європи див., приміром: Б. Киндратюк. Матеріали к истории колоколов и колокольных звонов в Восточной Европе на страницах «Актов, относящихся к истории Западной России» и «Актов, относящихся к истории Южной и Западной России» // *Oriens Aliter: časopis pro kulturu a dějiny středni a východni Evropy*. Praha (2014/1), с. 21–34.

У подальшій характеристиці історії української літератури згадана дзвіниця Львівського Святоуспенського храму. Її значення для довкілля є серед прикладів віршувань із вибірки моральних повчань *Иже въ святыхъ отца нашего Иоанна Златоустаго Бесѣда избранная о вѣоспитаніи чадѣ* (1609). Вона випущена друкарнею Львівського братства з пишною епіграмою на його герб:

Якъ Левъ Сроггій надъ всѣми звѣрѣты пануєть,
Такъ Львовъ надъ всѣ мѣста в князтвѣ Руском продкуєтъ –
В котромъ то ся Братство милости закрѣслънуло
И на Гербъ свой Вежу тую такъ выстрыхнуло⁵⁵².



Герб Львівського братства
(*Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст.* / [упоряд. В. Колосова, В. Кречотень; відпов. ред. В. Микитась]. Київ 1978, с. 189)

У поклику М. Грушевський пояснює, що зведення вежі-дзвіниці завершили 1578 року на пожертви Корнякта. Вона стала окрасою та гордістю Братства, відповідно, її взяли в його герб⁵⁵³.

У викладі історії української музики, вивченні проблем органології, зокрема виділенні функцій музичних інструментів у житті людей, варто прислухатися до зауваження С. Росовецького стосовно своєрідної післямови М. Грушевського в другій частині п'ятого тому. Тут не стільки підводяться підсумки студій епохи *першого відродження*, скільки перекидається «місток до наступного періоду, коли змінюється соціальна база національно-культурного руху – місце міщанства займає козацтво, – але водночас відбуваються важливі зрушення, як побачимо, і в ідеологічному підкладі літератури, і в її есте-

⁵⁵² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 2, с. 324.

⁵⁵³ Там само. У віршах на герб Львівського братства повторюється в різних варіантах думка, що в цій графічній композиції поєднаний образ лева – знака Львова та вежі – символу стійкості членів братства в боротьбі за православ'я. Це особливо виразно показано в поезії Гавриїла Дорофієвича «Лев єст паном, и сроггость му з очій походить...» // *Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст.* / [упоряд. Вікторія Колосова, Володимир Кречотень]. [=Пам'ятки давньої української літератури]. Київ 1978, с. 189. Різні образи вежі Корнякта: 1) із печатки Львівського братства 1591 року; 2) на його гербі (друкарському знаку) видання 1609 року; 3) із гравюри міста Львова 1617 року; 4) із дереворитного герба Братства, вид. 1638 року; 5) із дереворита Никодима Зубрицького [1688–1724] 1696 року; 6) із дереворита Н. Зубрицького 1697 року; 7) із мідьорита 1759 року Івана Филиповича [† бл. 1770] зібрав Володимир Січинський [1894–1962] (В. Січинський. Вежа і дім Корнякта у Львові // *Богословія: наук. тримісяч. Львів* 1932, т. 10, ч. 4, с. 293); див. ще: Б. Кіндратюк. *Дзвонарська культура України*, с. 616.

тичних конвенціях, теж неприйнятних для цих нових гарантів можливості розвитку національної культури: остаточно формується література, орієнтована не на грецький Схід, а на латинський Захід»⁵⁵⁴. Цікаво, чи подібні процеси відбувалися в музикознавстві?

Завдяки розлогим цитуванням М. Грушевським фрагментів оригіналів і його перекладам текстів, віднаходяться цікаві музичні відомості в не друківаних досі студіях, підготовлених ним до видання 1930 року – першій книзі шостого тому *Історії української літератури*. Тут глибоко висвітлено літературний процес і культурно-національний рух 1610–1613 років⁵⁵⁵. При цьому дослідник уміло послуговується музичною термінологією в підрозділі, де описує занепад міщанського руху: «Література, по довгим вичікуванню нових класових камертонів, стала строїтись на ноту шляхетського козацтва»⁵⁵⁶; «правда, в офіціальній фундації братства (його "Уписі") ми не знайдемо цих бойових нот – їх зазначає братство в своїй декларації московському урядові, вказуючи як мету організації»⁵⁵⁷.

Джерелом доповнень до іконографії музичних інструментів є роботи Олександра Плетеницького [між 1550 і 1554–1624]⁵⁵⁸. Він «організує робітню малярську і різьбярську – перший зав'язок Київської академії мистецтва: розпочатий друком 1616 р. *Анфологiон* був прикрашений серією ілюстрацій, зроблених не за західними (як у виданнях острозьких і галицьких), а за місцевими, київськими традиційними іконографічними взірцями»⁵⁵⁹. Певно, що серед них віднайдуться, передусім, споруди для дзвонів – своєрідні вертикальні доміанти узвичаєного українського довкілля.

Систематизуючи відображені в українській літературі органологічні відомості, їх інтерпретуючи, слід пам'ятати зауваження М. Грушевського з підрозділу *Релігійна реакція*: «Передусім я хочу тут вказати як один з характеристичних наслідків перенесення культурного життя з Західної України до Східної, з-під міщанської опіки під козацьку, – це певне віддалення від Європи, ще глибший розрив із реформаційними течіями, скріплення релігійного консерватизму, назадняцтва (ретроградства) в церковній доктрині й шкільній науці: повний перехід з реформаційних течій до лав католицької реакції. Яскраво це виступає в Могилянську добу, але певні під-

⁵⁵⁴ С. Росовецький. Примітки // М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 5, кн. 2, с. 351.

⁵⁵⁵ Там само, т. 6, кн. 1.

⁵⁵⁶ Там само, с. 21.

⁵⁵⁷ Там само, с. 25.

⁵⁵⁸ М. Грушевський обґрунтовано подав саме таке написання цього прізвища, хоч в інтернет-ресурсі зустрічаємо як Єлісєй Плетенєцький (у миру – Олександр Михайлович, за іншими даними – Томашевич).

⁵⁵⁹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 1, с. 23.

стави тому були і в попередній, передмогилянській»⁵⁶⁰. Закономірно, що така оцінка знаним дослідником того періоду викликає запитання, як у таких умовах розвивалася музика, які нові музичні інструменти запозичувалися чи розповсюджувалися, які були тогочасні їхні функції?

Скупі відомості про музичні інструменти, що зустрічаються в книгах *Історії української літератури* цього періоду, пояснюються загальним освітнім і культурним рухом у зв'язку із соціальними умовами східноукраїнського життя. При цьому М. Грушевський відзначив: «Мушу попередити, що творів високої естетичної вартості ми не стрінемо на цім шляху. Потреба літератури для літератури не відчувалася в київському гурті цієї доби. Небагато творів має це літературне настановлення. Навпаки, нам часто прийдеться звертатися до творів, які стояли на межі творчості літературної і вжитку письменних засобів для завдань практичних. Вони потрібні нам, поскільки ілюструють наявність певних літературних засобів у цьому практичному вжитку, а торкаючись ідеологічних тем, зчаста дають короткі формули їх, заступаючи докладніші і літературніші експозиції, що до нас не дійшли або й не існували. <...> Не тільки чисто книжна, шкільна творчість пізніших століть стояла під сильними і тривкими впливами київського культурного будівництва XVII ст., але і творчість, свобідніша від цих шкільних впливів і чисто народна – народне життя і світогляд. З огляду на це мусимо особливою мірою міряти все, що відбиває в собі процес цього будівництва <...>. Історія літератури єсть історія літератури, це ми повинні пам'ятати, щоб не заганятися занадто далеко в сферу письменності нелітературної. Але, з другої сторони, ми не можемо забувати, що естетика й формальні літературні прикмети – не одинокий критерій літературного значення твору; емоція і вплив на уяву осягається часом і іншими засобами, і не раз в історії літературно-формально невисокі твори мають більше значення з цього становища емоціонального впливу, ніж різні естетичні пустоцвіти. А лишається ще один критерій – більш і менш повне відбиття напрямних ідей епохи, її динаміки»⁵⁶¹. Таким чином, у світлі сказаного особливої вартості набувають у подібних творах відомості про музику.

Краще уявляти сприйняття в ранньомодерному Києві церковних дзвонінь, їхньої краси, любовання нею та розвій інших жанрів музичного мистецтва допомагає згадка про старий княжий город у сусідстві Киселівки (тут був воєводський замок, що отримав своє ім'я від останнього воєводи, Адама Киселя [1600–1653]). Давнє місто в ті часи ледве існувало: «митрополитанська кафедра, св. Софія, до часів Петра Могили [1596–1647] номінально приналежна до уніатських митрополитів, фактично стояла пустою, і тільки Михайлівський монастир становив доволі визнач-

⁵⁶⁰ Там само, с. 27.

⁵⁶¹ Там само, с. 32.

ну, людну і добре загосподаровану оселю⁵⁶². Але властиве чернецьке царство сиділо по другій стороні хрещатицької долини, на Печерську. Це була ціла церковна державка, не гірш римського Ватикану – печерська цитадель, окружена на всі боки десятками монастирських хуторів, сіл і навіть містечок. Павел [† 1669], архідиякон алепський, що залишив нам таке мальовниче оповідання про нього з р. 1654, не при звичаєний бачити де-небудь таке православне дозвілля, з здивованням оповідає про свою подорож через це чернецьке царство – від Василькова, печерського містечка на півдні, до самого Печерського акрополя; він рахує 4 до 5 тис. домів, що належали цьому монастиреві, тимчасом як самої братії, казали йому, до 500 душ. Захоплюється багатством, дозвіллям, порядком і стильністю цієї монашої республіки: безкраїми садами, незчисленими церквами, культурною обстановою монаших келій, красою богослужень, продуктивністю монастирської друкарні і т. д., і т. д. До XVII в. це був великий некрополь України»⁵⁶³.



Майстер Л. Т. Вид на Успенський собор Києво-Печерської лаври зі сходу (Фрагмент із Перспективного плану Києва в книзі А. Кальнофойського *Тератургіма* (1638). Дереворит (Д. Степовик. *Українська графіка XVI–XVIII століть*, с. 265)

Укладачів словника із дзвонарської культури України зацікавлюють високо оцінені М. Грушевським результати письменницької праці Тарасія Земки [†1632], який написав передмови до *Толкованія на Апокаліпсис, Літургіаріона* (1629) і *Цвітної Тріоди* (1631). Зокрема, передмова до *Літургіаріона* – це монолітний трактат, поділений на три частини: у першій пояснюється термінологія літургії, у другій – таїнство євхаристії, у третій – історія

у першій пояснюється термінологія літургії, у другій – таїнство євхаристії, у третій – історія

⁵⁶² Про зведення грандіозної дзвіниці Києво-Михайлівської Золотоверхої чернечої обителі див. с. 144–145.

⁵⁶³ Там само, с. 34–35. Більше про дзвони, згадки про використання дерев'яних, залізних і мідних бил в описі подорожі Україною антиохійського патріарха Макарія [† 1675] див.: П. Халєбський. *Україна – земля козаків: Подорожній щоденник* / [упоряд. Микола Рябий]; післям. Володимир Яворівський. Київ 2009, с. 59, 140, 147, 150, 152, 153, 186, 205–207, 211–213, 228, 229, 231; О. Мазур. Дзвіниці та дзвони України і Московії у подорожніх нотатках Павла з Алеппо // *Дзвони в історії і культурі народів світу*: матер. II Міжнар. наук.-практ., іст.-краєзн. конф. (23 серпня 2008 р., Луцьк, Замок Любарта): наук. зб. [упор. Галина Марчук]. Луцьк 2008, вип. 2, с. 22–26.

літургії. Виклад опирається на текстах Св. Письма й на чималій богословській літературі, «виключно грецьких учителів церкви»⁵⁶⁴.

Виклад М. Грушевського вміщує згадку про *Тератургіму*⁵⁶⁵ [*Тератургіма, або Чуда*] (1638). У цій праці Атанасія Кальнофойського [кінець XVI – після 1638] невідомий гравер 20–30-х років XVII ст., що підписувався Л. Т., у перспективному плані Києва так зобразив велику й малу дерев'яні дзвіниці, збудовані в периметрі західного та східного фасадів Успенського собору, щоб це сприяло його кращому просторовому баченню⁵⁶⁶. Нижча будівля для дзвонів, певно, призначалася для важчих інструментів (див. мал. на с. 135).

Характеризуючи діяльність друкарні Києво-Печерської лаври, відзначено, що особливу увагу викликав Лексикон Памва Беринди [між 1555 і 1560–1632], виданий тут 1627 року⁵⁶⁷. У поданій історії спонукання до його формування літературознавець розповів, як збирався й доповнювався матеріал, відзначив тих дослідників, які вивчали Лексикон⁵⁶⁸ (за підрахунками Ю. Ясіновського, тут найповніше «відображені назви різних музичних інструментів – приблизно 50 назв (!). Це і класичні давні музичні інструменти, і новоєвропейські, і традиційні слов'янські, й українські»⁵⁶⁹). Як бачимо, на кінець XVI – початок XVII ст. в Україні склалася багата органологічна лексика, що, безперечно, відображає популярність різних музичних інструментів. Ці поняття суттєво збагачують уявлення про розвиток інструментальної культури в XVI–XVII ст. та її потужну джерельну базу⁵⁷⁰.

Корисним для дослідників джерел історії української музики може бути висновок науковця, що «протягом перших 15 літ свого життя, коли ця друкарня жила цілком ідеями своїх фундаторів, Плетеницького і Копистинського [друга пол. XVI – 1627], вона давала не тільки багато – давши стільки, що всі інші українські друкарні разом за піввікову свою діяльність. <...> А та організація книжної, літературної праці, що її було про-

⁵⁶⁴ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 1, с. 40.

⁵⁶⁵ Там само, с. 39.

⁵⁶⁶ *Кризь віки. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX ст.* Живописна графіка: альбом / [авт.-упоряд. Юрій Беличко, Володимир Підгора]. Київ 1982, № 35; Д. Степовик. *Українська графіка XVI–XVIII століть*, с. 266.

⁵⁶⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 1, с. 51.

⁵⁶⁸ Там само, с. 40–41.

⁵⁶⁹ Ю. Ясіновський. *Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI–XVII веках (на материале западноукраинских нотолинейных Ирмологион)*: дис. ... канд. искусствоведения. Киев 1975, с. 37–38; див. ще: А. Yasinovskiy. *Musical terminology of greek origin in the 'Lexicon' by Pamvo Berynda // Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta musicologica*, т. 1. Bydgoszcz 1994, с. 381–385.

⁵⁷⁰ *Лексикон словенороський Памви Беринди* [підгот. тексту, вступ Василь Німчук] / АН Української РСР [=Пам'ятки української мови XVII ст.]. Київ 1961.

ведено в зв'язку з цією видавничою роботою на протязі кільканадцяти літ, підняла Київ з ролі ялової, з культурного погляду, пограничної бойової провінції на висоту культурного центру, яким він переставав бути вже з середини XIII віку!»⁵⁷¹. Музикознавців, приміром кампанологів, зацікавить доповнений М. Грушевським реєстр видань Печерської друкарні, серед яких, на нашу думку, чимало богослужбових друків із приписами уставних дзвонінь⁵⁷².

Гедоністичну функцію музики згадано в повісті про князів Острозьких. Про цю роль мистецтва мовиться в розлогій цитаті з головнішої частини наприкінці *Палінодії*: «Память Василія православного княжати Острозкого, як приправа вонности сотворенное миро от аптыкара, в устѣх кожного, яко мед, осолодѣет памятка его и як музыка при бесѣдѣ вина»⁵⁷³.

Віднаходяться органологічні джерела в підрозділі *Вішування лаврського гуртка*. У збірничку П. Беринди святочних декламацій на зимові свята (видрукувані в Братській друкарні під заголовком: *На Рожество Господа Бога і Спаса нашего Ісуса Христа вѣршѣ для утѣхи православным христіаном*)»⁵⁷⁴ згадане Різдвяне музикування пастушків:

Зо всего теды Богу честь и хвалу давши
И так з Вифлеємом ся пйякие пожегнавши, <...>
В пищалки весело собѣ заграваючи.
Потом пѣсни почалихмы просто складати
И при музыцѣ пастырской корикговати.
Наконец, кгда мы юж до кошарень своих пришли,
Таме хмы як и перше все зась вцале нашли,
Где теж и овечки нам веселья додали,
Кгда съмы им в пищалки нашѣ разне заграли⁵⁷⁵.

Як бачимо, в поезії подано характер гри на аерофоні, різноманітний репертуар музиканта.

⁵⁷¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 1, с. 50–51.

⁵⁷² Там само. Див. ще: Я. Запаско, Я. Ісаєвич. *Пам'ятники книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні*, кн. 1 (1574–1700). Львів 1981; Я. Ісаєвич. *Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми*. Львів 2002.

⁵⁷³ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 1, с. 68.

⁵⁷⁴ Там само, с. 76.

⁵⁷⁵ Там само, с. 78. Докладно про бойківську *пищавку*, як різновид денцевої (закритої) сопілки (порівн. з гуц. – “денцівка”, “ментелев”, “монтелев”; волин. “свистілка”, “свистьолка”; поліськ. “дудка-колянка”, “дудка-викрутка”) [421.211.12]*, див.: М. Хай. *Музично-інструментальна культура українців (фолькльорна традиція)*, с. 126–127.

Термін, що часто використовується музикознавцями стосовно налаштування інструмента, застосовано в характеристиці вірші П. Беринди: «Щоб достроїтися до цієї загальної радості, декламатор хоче споминати саме тільки радісне»⁵⁷⁶.

Серед невеликих віршувань Т. Земки, переважно *епіграм на клейноти*, теж віднаходяться органологічні відомості. У дванадцятистрофній вірші на герб Долматів 1624 року з-поміж хвалебних рядків читаємо:

Трубы значать проповѣдь, в которой ся кохал
А для той голосу типографіи дал,
Жебы трои языка троими трубами
Типом на свѣт плынули, яко бы устами⁵⁷⁷.

Із цих рядків випливає, що образи деяких музичних інструментів входили до системи символічних елементів герба. Вони допомагали закодувати певні відомості.

У підрозділі *Київське братство і братство Луцьке, їх засоби, завдання і методи* описано значення в братстві школи, де, зазвичай, увага приділялася навчанню співу⁵⁷⁸. Зважаючи на те, що «Луцьке братство організовувалось цілком на взірцях братства Львівського, і із того можемо міркувати, що за львівським прикладом уклалися й київські порядки, в часах тутешньої організації»⁵⁷⁹. Відповідно до цього висновку, традиції плекання музичної освіти підтримувалися в кожному такому церковному об'єднанні. Адже в статуті Луцького братства історик відзначає окремі пункти стосовно функцій нового монастиря. Серед них є ті, що безпосередньо стосуються музики, зокрема співу й дзвонінь: ігумен мусить «пильнувати, щоб у монастирі було з кільканадцять ченців, так щоб він мав: «Духовника, казнодѣю, священника благоговѣйного, диакона, уставника, еклесиарха (скарбника речей церковних)⁵⁸⁰, иконома, полатного (скарбника речей господарських), братий двох для доставання ялмужны, кухара, послушника, даскала»⁵⁸¹. Як правило, за дотримання канонічних дзвонінь несли відповідальність уставник чи еклесіарх. Мабуть, за взірцем

⁵⁷⁶ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 1, с. 79.

⁵⁷⁷ Там само, с. 87.

⁵⁷⁸ Там само, с. 91–104.

⁵⁷⁹ Там само, с. 99.

⁵⁸⁰ За церковними правилами, «ця посада приурочується до обов'язків параклезіарха, інакше парамонаря (у народі – паламаря), який належить до церковнослужителів і в громадянському значенні користується правами цього звання» (Н. Б. Звонарь // *Энциклопедический словарь* / изд.: Ф. Брокгауз, И. Ефрон: в 43 томах, т. XII: Жилы–Имидокислоты. Санкт-Петербург 1894, с. 357). Паламар – буквально *свічконосець*, тобто дзвоніння було його побічною працею.

⁵⁸¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 1, с. 101.

львів'ян, стежив за вивченням і дотриманням уставного биття у дзвони й учитель співу («себто той самий старший співак мав учити школярів церковного співу») ⁵⁸².



Використання біла в монастирі наприкінці ХХ ст. Корець, Рівненська обл. Таке ж звучить у Зимненській Святоуспенській жіночій чернечій обителі. Фото Г. Марчук*.

У дотриманні строгого розпорядку дня в чернечих обителях важливе місце займали звукові сигнали. Вони подавалися биллом, клепалом, дзвінком і різними за вагою й, відповідно, призначенням, дзвонами. Безпосередньо про такі ідіофони у відібраному М. Грушевським матеріалі не згадується, але узвичаєна роль цих ударних інструментів проглядається у вимогах до дотримання дисципліни: «“Ігумен з братією, маючи всяке старання про церковний порядок, всяку оздобу и окраси”, повинні вважати, щоб у всім, що дотикає “благодичиня в церкві”, все сповнялося згідно з церковним уставом святих отців, давнім місцевим звичаєм і стариною (старожитності) всеї руської церкви» ⁵⁸³. Привернемо при цьому увагу читача на підкреслення в згаданому фрагменті важливості дотримання не тільки заповзичених правил, приміром, стосовно виконання різних дзвонінь, а й плекання шанобливого ставлення до сформованих локальних традицій.

Дещо про тогочасну музичну освіту, як за поруку розповсюдження відповідних відомостей, можна довідатися з підрозділу *Братське шкільництво взагалі і київське зокрема* праці М. Грушевського. Львівська школа 1586 року стала прототипом братських шкіл. І це не випадково, адже вона ввібрала в себе, як підсумовує дослідник, головні досягнення тогочасної європейської освіти. Ось як він про це пише: «Той детальніший порядок школи львівської, що виник у результаті її практики 1580–1587 рр., мусить уважатись скомбінованим продуктом усіх цих трьох елементів: традиції місцевої школи, взірців грецьких і взірців місцевих латинських шкіл, з якими треба було витримати конкуренцію, щоб задоволити актуальні потреби громадянства і завернути до своєї школи православну молодь, що сунула за шкільною наукою до “тудниц наук иноязыческих” з небезпекою “всенародного згиненія”» ⁵⁸⁴.

⁵⁸² Там само.

⁵⁸³ Там само, с. 101–102.

* Раніше цю фотографію ми вважали роботою Миколи Хілька [1946–2005].

⁵⁸⁴ Там само, с. 105.

З поданого М. Грушевським, на його погляд, усього цікавого стосовно характеристики тогочасного братського шкільного устрою виділимо те, що стосується музичної освіти, зокрема засвоєння церковного чину як запоруки застосування дзвонінь. У пункті 13 зазначалося, що «в суботу мають поновлять всѣх речий, которых ся учили през тыждень, и учити ся мають пасхалий и луннаго теченія, и личбы и рахованя, или мусик церковного пѣнія»; «15. В недѣлю и в праздники Господьския со всѣми маеть даскал, поки пойдуть до літоргии, розмовляти и их учити о святѣ и празднику том, и учити их воли Божии. А по обѣдѣ Євангелію и Апостолу праздника того маеть всѣх научити»⁵⁸⁵.

Вивчення церковного чину, *читанью, спеванью* було включено до програми львівської школи, напевно, восени 1586 року⁵⁸⁶. Подібною була ситуація, мабуть, і в Луцькій школі, що називала себе *греко-латино-слов'янською*⁵⁸⁷.

Дзвоніння за померлими давало братствам суттєвий дохід, що спрямовувався на оплату праці вчителів. У братських протоколах сесії 1637 року занотовано постанову стосовно дидакалів: «Того ж часу п. п. браття учинили порядок таковий между дидакалами школными, на той час при церкви Божой найдучимися: Афанасом, дяком и уставником церковным, и межы Миколаєм Кгреком, в такий способ: Абы подзвонное межы них подѣлено было заровно обом»⁵⁸⁸. Далі М. Грушевський висновує: «Отже, дидакали мали утримуватися з школярських оплат, з дзвіниці й свічок»⁵⁸⁹.

Музикою в ті часи, як бачимо, називали передусім спів. Про це й високі вимоги до співаків церковного хору тлумачиться серед обов'язків вчителя братської школи. Він безпосередньо відповідав за організацію такого церковного музикування⁵⁹⁰.

⁵⁸⁵ Там само, с. 108.

⁵⁸⁶ Там само, с. 109.

⁵⁸⁷ Там само, с. 109–110. Увага в Україні до друкування книг, поширення музичних знань, опанування школярами церковного чину й вивчення богослужбових піснеспівів стала підґрунтям майстерного їхнього виконання, приємного співу хористів, зокрема хлопчиків, злагодженого гуртового вокального музикування дітей, жінок і чоловіків, у т. ч. з нот. Згодом це отримало високу оцінку подорожуючих її теренами (див., наприклад: П. Халєбський. *Україна – земля козаків: Подорожній щоденник*, с. 24, 25, 29, 30, 59, 60, 63, 76, 77, 80, 89, 96, 123, 124, 147, 151, 152, 155, 207, 238 та ін.

⁵⁸⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 1, с. 113.

⁵⁸⁹ Там само.

⁵⁹⁰ В актах Львівського братства віднайдено *субмісію* (зобов'язання) братського дидакала не раніше другої чверті XVII ст. Воно, як вважав М. Грушевський, дає цікаві деталі організації братської школи: «Передусім дидакал ...

Особливу увагу звертали на вивчення Псалтиря. Про це мовилося в поданих Г. Смотрицьким рекомендаціях: «Дѣткам учитися починаючим, Букварь, звykle рекши, Алфавитарь, з тоиж грамматики вычерпненны, абы склоненіям грамматичным з лѣт дѣтинных з мовою зараз привыкали, до выученя подаван нехай будет. По Часослова зас и псалтыри (которыи опусканы быти не мают) выученю ся, овая грамматика»⁵⁹¹. Звичайно, що з цих книг учні одержували певні музичні відомості.

За дотримання узвичаєних приписів богослуження, серед яких важливе місце займало биття у дзвони чи біла в найзначиміших його момен-тах, відповідав уставник. Про нього, як важливу й освічену особу, згадано в такому фрагменті праці М. Грушевського про українську літературу: «Магістрами там були: в *руській* школі уставник Федір, з роду москаль; в інфімі Яков Мемлевич (що був потім протопопом переяславським); у граматиці Сава Андрієвич могилив'янин. <...> Всі були люде світові, зацні, гідні»⁵⁹².

Про значимість органів у латинському богослуженні, зацікавлення ними й використання там же тарахкалок згадано в підрозділі *Смотрицький в огні* праці М. Грушевського. Він наголошує на розгортанні завзятої літературної полеміки як на канонічному, так і політичному ґрунті⁵⁹³. Г. Смотрицький в *Appendixi* «на кінці додає таку інтересну, як зауважено, тираду: «Отже, не любов до богослуження затиала русь до костелів і зборів (протестантських), а новинки, видовища, комедії, органи, колиски, тарахкала, виганяння Юди, скидання його з неба і тому подібні дурниці»⁵⁹⁴.

Увага М. Грушевського до "музики" мовлення підтверджується таким поясненням дослідника: «В перекладі я старався можливо віддати ритм мови й її каденцію, поскільки це дозволяє відмінність старої польської мови оригіналу і нинішньої української. *Юстифікація* митр. Йіова Борецького [бл. 1570–1631] з усіма єпископами, адресована на той же

має бути на крилосі, навіть у будніх днях, тим більше під час свят, хіба коли б не міг бути сам за якоюсь великою пригодою, тоді має на своє місце поставити такого, щоб у всім міг допильнувати богослуження, а сам в таким разі має оправдатись перед п. провізором шкільним, чому не був. Під час, коли буде співати на хорах "трактом", на крилосі має поставити такого, щоб вмів би добре співати "на надобен глас", і пильнувати, щоб не вийшло замішання. Повинен доконче постаратись якнайпильніше за музику: аби був басиста з добрим голосом, відповідної сили, дискантисти з голосами якнайкращими, також альтиста й тенориста; а дискантів щоб добре утримував, аби котрийсь не втік з школи через недостаток» (*там само*, с. 114).

⁵⁹¹ Там само, с. 120.

⁵⁹² Там само, с. 125.

⁵⁹³ Там само, с. 172.

⁵⁹⁴ Там само, с. 189.

сойм до короля безпосередньо, суцільніше витримує цей тон покірного прохання і оправдання»⁵⁹⁵.

Актуальними для методології українських музикознавчих студій є думки, викладені М. Грушевським у розділі *Оживлення традиції історичної, національної й державної*. Він відзначає національне «піднесення, що наростає в Києві протягом другого десятиліття XVII в. і свого найяскравішого вияву доходить у літературі цих років. <...> Відродження Києва як культурного і національного центру після стількох віків упадку й провінційного занедбання супроводиться живим відчуттям його колишньої слави, зв'язаних з ним історичних подій, політичних і культурних досягнень і претензій. Підіймаються думки про те, що цю традицію колишньої сили, слави й могутності руського народу і його православної церкви – відроджену, відповідно продемонстровану й задокументовану – можна і треба протиставити тому натискові польщини й католицтва, що таким жахливо скорим темпом ширилися по ”русських землях” і викликали ще так недавно почуття безпорадності і безпомічності в православних кругах»⁵⁹⁶. Мабуть, нині мовиться не стільки про *польщину*, скільки про публікації з усталеною українською науковою термінологією, зокрема без росіізмів, відшукуванням національних джерел тощо.

У справі спеціального дослідження літописних зводів для поповнення відомостей з історії української музики, глибокого сприймання музичних термінів і понять допоможе методологічна рекомендація М. Грушевського стосовно вивчення літописів: «Інтерес в українському громадянстві до старого літописного корпусу був великий, і княжа старина будила великий інтерес. <...> Стара археографія трактувала наші літописи тільки з становища історичних джерел у вузькому розумінні слова: поскільки вони дають фактичний матеріал про події. Аспект культурно-історичний, що кожна копія, кожна глоса будь-якого часу являється культурно-історичним фактом і має з цього становища цінність для свого часу, не був нею усвідомлений. З цього становища пізні копії літописів ще ждуть обслідування»⁵⁹⁷.

Відродження національної традиції та зростання національного почуття й самопевності відображені в згаданих істориком творах у розділі *Вагання в київській орієнтації. Зносини з Москвою; супліки до царя, пат-*

⁵⁹⁵ Там само, с. 205.

⁵⁹⁶ Там само, с. 209.

⁵⁹⁷ Там само, с. 227. Нині науковцями чимало зроблено для вивчення давніх літописних зводів, зокрема й козацьких. Прикладом продуктивної праці, вочевидь, на ниві перевидання історичних пам'яток є діяльність Леоніда Махновця (*Літопис руський*), Миколи Котляра (*Галицько-Волинський літопис. Дослідження. Текст. Коментар* / [ред. Микола Котляр]. Київ 2002) та ін.

ріарха тощо. При цьому в студіях зауважено: «Починають відзиватися ноти, що на чверть століття випереджували аналогічні пропозиції Хмельницького [1595–1657] і товариства»⁵⁹⁸.

До історії кампанологічної лексики, пов'язаної з назвою церковно-слов'янською мовою дзвіночка *кандія* (кандиа, *сатрана*), можна віднести прізвище й назву місцевості, де, певно, відливали перші дзвони. У поданому фрагменті листа Ісаакія Борисковича [† 1641] до патріарха Філарета зауважено: «По сем приеемник его бѣ престола апостольскаго александрийского Кирил Кандийчик с Кандіи родом»⁵⁹⁹. Оскільки терміни *кандія*, *кандея* означали мідну чашу, що використовувалася в чернечих обителях як дзвінок, то згодом так могли називати цей ідіофон; у тлумачних словника української мови *кандійка* – миска з трохи загнутими всередину краями⁶⁰⁰ (нею часом послуговуються для освячення води в церкві).

У підрозділі *План релігійного компромісу. Писання Саковича і Смотрицького* зустрічаємо узвичаєний народний вислів: *В том разѣ таковом што м мѣл чинити? Мусилем так плясати, яко grano*⁶⁰¹. Він метафорично згадує музику до танцю. Таку фольклорну мудрість Г. Смотрицький використав у листі до луцького діяча Лаврентія Древинського (письмове звернення дослідник літератури подав повністю, оскільки воно варте уваги як її пам'ятка).

Розвиток церковного співу й обрядове використання дзвінків згадав Г. Смотрицький у книзі *Експоляції*: «Кричите: лиха унія, лиха унія! а чи давно так само кричали: от лихо – проповідь! от лихо – фігуральний спів! от лихо – з дзвінком ходити перед сакраментом! ляцьке то все! А тепер це все в уживанні – і вже добре! От з таким розумом кричите й на єдність, як то недавно кричали на те все і як тепер кричите на поправу ірмолоїв у тексті в нотах і на виправку помилок і лихого перекладу в церковних книгах»⁶⁰².

Учергове в поданому М. Грушевським літературному фрагменті згадане прислів'я, де метафорично описана танцювальна музика: «Взяло поспільство гору! Так тепер мусить плясать, як їм грають хлопи»⁶⁰³.

Терміни, що позначають естетичні емоції, як ознаки характеру звучання музики, застосував М. Грушевський, оцінюючи праці Г. Смотрицького (його вважали найкращим українським ритором своєї доби): «Като-

⁵⁹⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 2, с. 6.

⁵⁹⁹ Там само, с. 11. Кандія – венеціанська назва міста Іракліон на острові Крит.

⁶⁰⁰ *Великий тлумачний словник сучасної української мови* (з дод. і допов.) [уклад. і голов. ред. Вячеслав Бусел]. Київ; Ірпінь 2005, с. 519.

⁶⁰¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 2, с. 27.

⁶⁰² Там само, с. 93.

⁶⁰³ Там само, с. 100.

лицькі церковники величали за цю книжку Смотрицького ”польським Цицероном”. Дійсно, ті гарні сторінки твору – то енергійно войовничі, то меланхолійні, то сильно патетичні, стоять не нижче ”Треносу”; я скажу навіть: вони підіймаються значно вище над монотонною риторикою ”Треносу”»⁶⁰⁴.

Образ узвичаєного використання гвалтовних дзвонінь для повідомлення про стихійне чи громадське лихо застосований М. Грушевським у підрозділі *Провал уніонної акції. Школярський канон про Смотрицького. «Антапология»*. Дослідник метафорично зазначає, що «протестантські круги, може, не без впливу Мужилівського, так би сказати удільного протопопа князів Радивілів, теж ударили на тривогу»⁶⁰⁵.

Кращому розумінню питання традиційного застосовування однакових канонічних дзвонінь християнами східного обряду (православними й греко-католиками)⁶⁰⁶, розв’язанню актуальної проблеми створення в Україні єдиної помісної Церкви допомагає фрагмент із праці, у якому ратувалося за об’єднання церков: «Нехай вони (уніати) зістаються при своїм поклоні (папі), а ми при своїм (патріархові), але одна віра, один обряд (православний і уніатський) рахується за одно, і так будемо жити в любові, як брати Прості ще мають в собі застарілу упертість, але треба сподіватися, що таке (релігійне замирення) таки може статись»⁶⁰⁷. У завершенні розділу про провал унійної акції, М. Грушевський вдало використав термін, яким позначають похоронне биття у дзвони: «Це було подзвіння не тільки по душі нездатного діяча, але й по всій акції за ”святу єдність”»⁶⁰⁸.

Про посаду паламаря, як один із шаблів ієрархічної драбини церковних діячів, дізнаємося з фрагмента про луцького й острозького єпископа Ісаакія Борисковича. Він за архимандрита Никифора Тура [† 1599] був паламарем⁶⁰⁹.

Ширші відомості про побудову дзвіниці Києво-Михайлівського Золотоверхого монастиря (тогочасна митрополича резиденція), імена майстрів і джерела фіндування коштів на будівництво знаходимо в підрозділі *Тріумф Могили і могилянства. Писання, йому присвячені*. Тут подано тестамент Іова Борецького. Літературна пам’ятка значима «формою і змістом

⁶⁰⁴ Там само, с. 101.

⁶⁰⁵ Там само, с. 104.

⁶⁰⁶ Див. докладніше, приміром: Б. Кіндратюк. Дзвони і дзвоніння в церковному богослуженні // *Καλοφωνία* (2006/3), с. 52–61, або на web-сторінці Центру дослідження дзвонарства (www.pu.if.ua/depart/Cdz/ua/), перейшовши в пункт меню *Структурні підрозділи*.

⁶⁰⁷ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 2, с. 107.

⁶⁰⁸ Там само, с. 127.

⁶⁰⁹ Там само, с. 177.

як гідне відбиття індивідуального образу цієї людини і цікавий документ часу, його ідеології і побуту, навіть літературної техніки»⁶¹⁰. У заповіті



Дзвіниця Києво-Михайлівського
Золоверхого монастиря (стиль
українського бароко). Зруйнована
в 30-х роках ХХ ст., відновлена
1997–1998 рр. Отримала новий
годинник і карийон.
Світлина 2015 р.

абзац присвячений споруді для дзвонів: «Звонницю, которую мыслилем в монастыри святого архистратига Михаила муровати, если бы ми живота Господь продолжить рачил, и юж и муляру Петру Нѣмцу, обывателю Киевскому, на тую роботу золотых сто, маючи з мылостыни, задалем был, которое и тепер при нем зостаєт, другое и в шкатуле моеї могло бы ся найти, а до того и на двох мемранех⁶¹¹, то єсть: на пану Тимофею Александровичу Вербицкому, типографе Киевском, на мемране, золотых чотыриста, и на пану Иоанну Плетенецкому, на мемране, золотых пятьдесят, и от християн обѣтницу мѣлем на вспомогане тоє ж звонницы, — все то иж смерть закочити мы хочеть, то на висоце уважный разсудок єго милости господина отца архимандриты (если можна тому делу досыть ученити) пущаю»⁶¹².

Мабуть, не тільки традиції музичної освіти у Львівській братській школі запозичив П. Могила, куди 1631 року їздив «за організаційними матеріалами для задуманої

школьної реформи»⁶¹³, а й вивчені новіші західноєвропейські надбання, коли з початком 1631/1632 школьного року із «зібраними силами» почав організацію школи в Лаврі⁶¹⁴. Адже «ще перед тим, скоро по своїм посвященні на архимандрита, вислав кількох монахів у чужі краї для науки»⁶¹⁵. Водночас 1632 року провели, як вважає М. Грушевський, «набір місцевих українських і білоруських сил <...>. Восени нову школу відкрито <...>, професорська братія, зібрана Моголою, ступила на київський ґрунт, будуючи високолітні плани нових напрямів освіти, культурних реваншів

⁶¹⁰ Там само, с. 201.

⁶¹¹ Учасник (з латинської) задуманого Іовом будівництва (С. Росовецький). Примітки // там само, с. 265.

⁶¹² М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 2, с. 202.

⁶¹³ Там само, с. 205.

⁶¹⁴ Там само, с. 206.

⁶¹⁵ Там само.

противникам»⁶¹⁶. Відповідно, такі амбітні задуми забезпечили розвій освітніх новацій, зокрема у сфері вивчення та пропаганди різних видів мистецтва⁶¹⁷.

Рівень розвитку мистецької освіти, передусім ставлення до неї в Києво-Могилянській академії можна оцінювати також за привітальним віршем *EVXARISTHION* або *Вдячність. Ясне превелебн'їшому во Христѣ Єго Милости Господину Отцу Кир Петру Могиль... з нагоди великодніх свят 1632 року «од Спудеов Гімназіум Єго Милости з Школы Реторіки...»* виданим у «друкарни того же монастира Печерского Київского року 1632, м'сяца марта 29 дня»⁶¹⁸. У Передмові, серед виразів вдячності, мовиться про підсилення заходами П. Могили “православної Мінерви”, яка, «шукаючи відповідного символу своєї подяки, надумала здвинути гори Гелікон і Парнас і на них поставити монументи хвали Могили і його династії (фамілії)»⁶¹⁹. Далі дослідник розтлумачує, що «в античній символіці ці дві гори трактувались як місця пробутку Аполлона і його Муз, огнища поетичної творчості. Керівничий риторики – себто найстаршого класу – Софроній Почаський з товаришами хочуть вивести “гуфець” (купку) чи “гроно” своїх учеників на ці гори, щоб похвалитися перед світом досягненнями Могилиної школи»⁶²⁰.

Про “сім вільних наук” мовиться у віршах, написаних за тогочасними взірцями панегіричної літератури на герб П. Могили. М. Грушевський, згадавши ці й інші «квітки панегіричного віршарства», подає характеристики “семи свобідних наук”, з додатком теології, що виникають із

⁶¹⁶ Там само, с. 206–207.

⁶¹⁷ Більше про розвій музичного мистецтва в Києво-Могилянській академії див., приміром: П. Козицький. *Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування* / [заг. ред., вступ, комент. й розшифрув. текстів Онисія Шреєр-Ткаченко]; пер. з рос. І. Стешенко. Київ 1971.

⁶¹⁸ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 2, с. 211–212.

⁶¹⁹ Там само.

⁶²⁰ Там само. За давньогрецькою мітологією Аполлон, Феб (гр. Apollon, Phoibos – осяйний), який із часом став богом музики й проводирем муз, водив із ними хороводи, супроводжував їхній спів грою на золотій кітарі (лірі). Коли лунали її звуки й спів муз, тоді замовкало все на Олімпі. У поданні древніх деякі музи зображувалися з музичними інструментами. Муза хорового співу й танцю Терпсихора в одній руці тримала ліру, а в другій плектр. Покровителька ліричної поезії Евтерпа зазвичай зображувалася зі здвоєною флейтою [421.-7 ?] в руці, а Ерато – покровительки ліричної та любовної поезії – з кітарою (*Словник античної міфології* [уклад. Іван Козовик, Олександр Пономарів]; вст. ст. Андрій Білецький. – 2-ге вид. Київ 1989, с. 35; *Словник античної міфології* [упоряд. Іван Козовик, Олександр Пономарів]. Тернопіль 2006, с. 43–44; Інтернет-ресурс).

джерел на горі Гелікон і 10-ти *літорослей наук*. Вони виростають на Парнасі. Завдяки творам у поетичній формі викладено програму й спрямування нової школи⁶²¹. Насправді, літературознавець відзначає невисоку вартість поезії. Однак «міцями трапляються і гарні образки: Орфееві співи в розділі про музику, образ зоряного неба в розділі про астрономію, весняна радість у розділі “Галія”»⁶²².

Користь для вивчення проблем органології вбачаємо у відображенні загальної спрямованості освіти в академії, окресленні тла, на якому чіткіше видно функції музики. Якщо укріплювалася традиція гарно співати, шанувати її, то це, зазвичай, аби не дисонувати із загальною атмосферою краси, спонукало до майстерної гри на музичних інструментах.

Про місце музики та її функції, значення серед тогочасних наук можна судити з того, що вона згадана після граматики, риторики, діалектики, арифметики, як “корінь” п’ятий у поетичній розповіді про Гелікон, тобто «Сад умѣтности первый, осм кореній вызволенных наук в собѣ маючій»:

«Корень умѣтности пятый. Музыка. Учит спѣваня.
Хоч то негдысь строфовал философ убогий
Диогенес музыков, гды цноты дороги
Занедбавши, на Лютнях Кант модеровали,
И стройне в обычаях нестройних спѣвали:
Нѣгды еднак в том вины наука не мает,
Кгды учачій науцѣ сам не подлегает.
Музыка цвѣт веселя, корень пѣсній значных
Музыка сад утѣхи, жродло мыслій вдячных,
Орфеова спѣваня лѣсы, рѣки, скалы,
Здумѣвши ся слухали, и Сиріп несталый;
Туж втропы шол звѣр дикій, птаков и рыб много,
Вдячностю потягненный голосу такого,
Але слушнѣй, заисте, правда потребует
Спѣваня, гды науки до себе керует:
Показал то церковный филиар барзо ясный,
Всеи Сиріеи оздоба, Дамаскин прекрасный,
Бо день Пасхи и встаня от мертвых спѣвает,
Воскресшего всѣм Христа ясно освѣдчает,
Христов триумф весолый и тот день хвалебный
В гимнах вдячных целебруй отче превелебный⁶²³».

⁶²¹ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 2, с. 213–214.

⁶²² Там само, с. 214.

⁶²³ Там само, с. 216.

У другій вірші під образком, що представляє молодого П. Могилу в образі мітологічного Муція Сцеволи, згадані Муза й Орфей, імена яких пов'язані з музикою та «співанєм інструменталним», названі в подальшому поетичному викладі про суть наук («лѣторослі»). Тут знову, після літорослі наук (читання історії, вичення риторики, діалектики, арифметики), у шостій і сьомій мовиться про спів: «Лѣторосль наук седмая. Евтерпе. Тоєст, цвиченє в співаню»⁶²⁴:

Лѣторосль наук осмая. *Терпсихоре*.
То єст, цвиченє в співаню інструменталном.

Що за скуток співаня в тот час показует
Терпсихоре, гды лютню для пѣсній пріймуєт,
Сладкомыслных, весолых и наддер утѣшных?
Юж там забав дознаєш, и годин поспѣшных;
Где Музы на цитарах струны напинают,
Землѣ, Неба и свѣта початок співают,
Вода, огонь, повѣтре, откол вихри, громы,
Солнце, мѣсяць, и гдѣ суть пекальныи дома.
Завитайте юж до нас на триумф весоло:
Вы, о Музы, с Парнассу пресвѣтлое коло!
Тут мелодій, ту канту, пѣсней тут потреба.
Бо сам Пан триумфуєт, котры зступил з неба⁶²⁵.



Кобза і торбан (М. Гордійчук, Н. Якименко. Народні інструменти, с. 106)



Цитра в Музеї народних музичних інструментів Закарпаття. Фото з Вікіпедії

Музичні інструменти згадані ще в іншому розділі:

Лѣторосль наук девятая. *Ерато*, албо цвиченє в співаню умилном.
Если от злых до добрых речи преносити
Звыкли люде, не треба злого коренити:
Теди паф опустивши, Музо, и Цитеру,
При пекелном зостав то, Ерато, кацеру;
До небесных, о Музо, прибирайся тронов,
Там скоштуєш, що за смак вышних Геликонов:

⁶²⁴ Там само, с. 219. Торбан [321.311-5]* – струнно-щипковий музичний інструмент із сімейства лютневих; 30–60 струн і приструнків поділені на три групи: шість натягнутих на меншу головку басових струн – т. зв. втори; 12–14 басів на грифі – байорки; на деці, як і в бандури, приструнки (М. Гордійчук, Н. Якименко. Народні інструменти, с. 105).

⁶²⁵ М. Грушевський. *Історія української літератури*, т. 6, кн. 2, с. 220.

Юж хоры выступают з умилным спѣванем.
Допоможи аггелов, сличным выкрыканем.
Если з доброго стался злым человѣк першій.
Вторый все то отмѣнил, діавола стерши.
Теды з наук поганских латво учинити.
Христіаном Христову и за свою мѣти⁶²⁶.

Про музичні інструменти, як невід’ємні супутники образів мітологічних героїв, мовиться в наступній «літорослі»: Лѣторосль, цвѣт и оздоба всѣх наук и умѣтностей. Аполло.

<...> А на приѣзд Минервѣ мѣстце приготуеш.
Ест Геликон, сут Музы в Парнасском покою,
Зараз зачнут весолый кант пѣсни с тобою.
Толко славы в звѣтяжствѣ першом уступити,
И пляцу похвал Богу треба допустити:
Цитра єднак з лютнею при тобѣ зостанет;
И в науках твой гонор нѣгды не устанет»⁶²⁷.

Авторами поезії, на думку М. Грушевського, міг бути хтось зі студентів, адже «під кожною віршею ім’я ученика, що, мабуть, складав цю віршу під проводом свого професора і потім віддекламував її перед патроном школи»⁶²⁸. З останньої примітки впливає характер публічного виступу, у якому, серед іншого, розповсюджувалися мистецькі відомості.

Інструмент із групи хордофонів згаданий в оригінальному, як оцінює його М. Грушевський, акростику, де на кожній картці фігурна буква, під якою вірш, прикладений до неї. В останньому на букву А, у кінцевій емфатичній гіперболі, автор поезії звертається: «Мовчи ж, лютне моя, бо на старі літа має Петро за ораторів усі частини світу»⁶²⁹. Тобто музичний інструмент згадано в ролі глашатая слави митрополита. Після вірша у прозовій *перорації* проситься прийняти цей твір і дати благословення царгородського престолу «всій хоругві (дружині) здвигненого тобою в Києві Парнасу». Далі висловлено побажання: «Живи Богові, православній церкві і музам!» <...> Музам – як гойний фундатор»⁶³⁰. Тобто тут П. Могила возвеличується як покровитель мистецтв. Не випадково зауважено, що «твір незвичайно характеристичний з літературного погляду: він яскраво малює прагнення і досягнення могилянського Парнасу»⁶³¹.

⁶²⁶ Там само, с. 220.

⁶²⁷ Там само.

⁶²⁸ Там само, с. 218.

⁶²⁹ Там само, с. 234.

⁶³⁰ Там само, с. 235.

⁶³¹ Там само.

Приваблива пропозиція в аспекті музикознавчих студій окреслена в одній із приміток до останньої книги літературознавчої праці М. Грушевського. Зауважено, що він у реконструкції “інценізації взяття” П. Могилою Софійської кафедри відтворив у виразних деталях (розсилання листів-“запрошень” майбутнім учасникам і глядачам, підготовка “декорацій”, ідеологічна підтримка друкованим словом і т. п.)⁶³² цікавий внесок «до дуже слабо розробленої ділянки нашої культурології, а саме вивчення міських ритуалів і свят давньої України»⁶³³. Із цього випливає, що в згаданій малорозробленій проблемі є над чим працювати музикознавцям, аби дати відповідь на запитання про місце музичних інструментів і загалом функцій музики в таких церемоніях і торжествах. Правда, те, що стосується застосування тут музики дзвонів, можна почерпнути з розділу *Дзвони й дзвоніння у світському житті* праці *Дзвонарська культура України*⁶³⁴.

Підсумовуючи виклад цього розділу нашого дослідження, передусім відзначимо нові здобутки в літературі 1580–1610 років. Вони суттєво збагачують уявлення про розвій музичного інструментарію та його поважну джерельну базу. Тоді ще не забулись особливості виступів скоморохів, а образ комедійного характеру їхніх дійств влучно застосовувався письменниками для метафоричних висловлювань, негативної оцінки подій, учинків. Згадки про сприйняття прикмет давніх звучань музичних інструментів, передовсім труби, часто використовувалися для доречних висловлювань, зокрема автором *Історії української літератури*. В її характеристиці високоерудований, ретельний дослідник продовжує слушно й широко послуговуватися музичною термінологією, а у своїх перекладах окремих творів уміло приділяє увагу “музиці” мовлення. Опис письмового викладу діячів минулого стає в нагоді нинішнім виконавцям музичних композицій та їхнім реципієнтам, які прагнуть сприйняти суть образного змісту творів, що звучать.

Як і в попередніх томах, чимало місця займають згадки про складові дзвонарської культури. Завдяки діяльності літераторів приверталась увага до потреби дотримуватися церковних уставів, ретельно проводити богослуження добового кола. Вона сприяла дотриманню канонічних дзвонінь, оснащенню дзвіниць наборами дзвонів, серед якого кожен мав своє узвичаєне призначення не тільки відповідно до уставу, а й *стариною* української Церкви, давнього місцевого звичаю. Значимим було ратне використання дзвонів, обрядове застосування дзвінків. Оцінено роль дзвонів і споруд для них у житті церковної спільноти, відмічено значимість осіб, що відповідали за них; наприклад, посада паламаря була одним зі щаблів

⁶³² Там само, с. 223–224

⁶³³ С. Росовецький. Примітки // там само, с. 267.

⁶³⁴ Б. Кіндратюк. *Дзвонарська культура України*, с. 308–371.

ієрархічної драбини, якою підіймалося багато відомих церковних діячів. Зображення дзвіниць віднайдуться в ілюстрованих книгах, що друкувалися тоді. Розвивалася традиція збору коштів на будову величних і досі споруд для дзвонів, залучення кола майстрів-будівничих, зокрема узвичаєність збирання пожертв на оплату їхньої праці. Водночас стають відомі тогочасні назви великодніх клепачок чи тріскавок, тарахкалок, характер їхніх звучань, згадується прадавнє било, метафорично повідомляється про гру на ньому та його звучання.

Подальшій популяризації музичних відомостей сприяв розвій друкарської діяльності, видання книг церковнослов'янською мовою, завдяки яким отримуємо давньоукраїнські назви музичних інструментів, дізнаємося про розрізнення звучання труби й сурми, метафоричні висловлювання про музику. Завдяки пошуку письменниками сильних виразових засобів, окремі фрагменти творів часто звучали поетично, немов музика. Отже, увага до різних музичних інструментів, їхня розповсюдженість і популярність підтверджується тим, що на кінець XVI – початок XVII ст. в Україні склалася багата органологічна лексика. Не випадково письменники минулого широко нею послуговувалися, а також прислів'ями, де метафорично згадувалися органологічні відомості.

Певним чином розповсюдженню музичних знань сприяли діячі освіти, і помітною запорукою її розвитку стали твори І. Вишенського, що не тільки побічно сприяли розвою музики дзвонів, а й називали ряд музичних інструментів серед складових “музики розкоші”, подавали сатиричний характер образу їхніх звучань. Пропаганді різних видів мистецтва, зокрема музики в житті ранньомодерної України, допомагало впровадження нових західноєвропейських освітніх надбань. Чинником розвитку музичного мистецтва було не тільки вивчення “семи вільних наук” в академіях, а й загальна спрямованість освіти в широкій мережі навчальних закладів, опанування їхніми вихованцями співом. Особливу увагу звертали на засвоєння відомостей із Псалтиря. Із нього й інших подібних книг учні отримували певні музичні знання. Суть органологічних відомостей підкріплюється згадкою про музичні інструменти, як складові образу мітологічних героїв Давньої Греції, в оспівуванні слави відомих персон. Інструментознавчі дані сприймалися з підготовлених публічних виступів, присвячених возвеличенню діячів, покровителів мистецтв.

Серед різноманітних функцій музики помітне місце займала гедоністична, розважальна. Може тому чимало музичних інструментів пов'язані з працею пастухів. Знаходимо описи характеру гри на аерофонах, різноманітний репертуар музикантів. Дізнаємося, що звучання органів у латинському богослуженні викликало до них своєрідний інтерес.

Доповнять відомості з історії української музики й допоможуть глибше сприйняти музичні терміни та поняття методологічні рекомендації М. Грушевського стосовно вивчення літописів, упровадження культурно-історичного підходу до трактування отриманих фактів. Водночас опрацювання творів періоду, коли формувалася література, орієнтована не на грецький Схід, а на латинський Захід, спонукає до вивчення подібних процесів у музиці. Цікаві результати дадуть студії такого органологічного джерела, як заповіти, де часто мовилося про пожертви на дзвони й дзвіниці коштами та матеріалом, плату дзвонарям тощо. Не менш привабливим інструментознавчим джерелом стануть епіграми на клейноти. Цінні дослідницькі перспективи відкриває привернення уваги до такої маловивченої царини нашої культурології, як студіювання міських ритуалів і свят давньої України.

ПІСЛЯМОВА

Перлини усної народної творчості, писемні твори, відібрані М. Грушевським в *Історію української літератури*, що є фундаментальною працею дослідника зі світовим іменем, доносять чимало цікавих відомостей про різноманітні музичні інструменти. Опрацювання вельми обізнаним джерелознавцем значної кількості творів, його думки стосовно побутування того чи іншого музичного інструмента, їхні влучні характеристики й незначне використання нинішніми дослідниками у своїх студіях цього унікального зібрання сприяє доповненню відомостей з історії української музики, краще показує її роль у житті нашого народу. Адже дізнаємося про його традиційний музичний інструментарій, конструкцію окремих музичних знарядь, їхнє виготовлення, акустичні прикмети, звуковидобування та практику виконавства, давнє використання в побуті, ритуалах, відображення в прозі й поезії, візуальних мистецтвах, музиці, що допомагає краще підкреслити самотність українців.

Звуковий простір давньої України був ущерть наповнений інструментальними сигналами, мотивами-гейналами⁶³⁵, ансамблевим звучанням. Формувалася семантика й естетика фонічної палітри. Таке багатство є переконливим свідченням природного життя музичних інструментів, автохтонних і запозичених. Передусім із літературних творів довідуємося про тяглість застосування одного з перших ударних інструментів – долонь людини, супровід праці хлібороба набором своєрідних звуків, музикування різних верств населення.

Відображення вагомого місця музики в середні віки, її значення та функції в церковному й світському житті передусім підтверджується тим, що вона зайняла почесне місце серед важливих тоді наук. Згадки про різні музичні інструменти серед літературних мотивів допомагали письменникам минулого створити цілий комплекс образів, сповнених сильними моментами, що вражають чуття та уяву читача. Водночас опрацювання літературних творів допомагає краще домислювати сприймання в Україні звучань музичних інструментів, зокрема феномену церковних і світських дзвонів, їхньої краси й прикмет. Призначення звучань дзвонів, бил, клепал і клепачок, час застосування та функції міцно вкорінилися в усних і писемних творах, стали своєрідним відблиском певних особливостей християнського світобачення й характерним образом у літературі. Завдяки опрацюванню її творів віднаходяться нові привабливі відомості з історії дзвонарства, поширеності дзвонів, важливості й широти їхніх функцій.

⁶³⁵ Гейнал – релігійна пісня, яку виконують сурмачі на сході й заході сонця.

У студіях М. Грушевський час від часу з допомогою музичної термінології мальовничо подає свої міркування, образно вирисовує ситуацію в літературному процесі, що сприяє кращому його розумінню. У викладі історії музики, вивченні проблем органології, зокрема виділенні функцій музичних інструментів у житті людей варто прислухатися до думок знаного історика в його своєрідних вступач чи післямовах до складових національної літератури. З її аналізу дослідником і згадок про деякі пам'ятки зарубіжної письменницької творчості вимальовуються чіткі обриси розвитку історії музики, джерела її розвою та багатоманітність ролей, основні жанри, багатий інструментарій, назви його складових, позначення техніки гри тощо. Важливі також відомості про осіб, імена яких дійшли до нинішнього часу завдяки їхній значимості в мистецькому житті суспільства давнини.

Спостереження історика, його слушні думки вагомі для вибудовування методології українських музичних досліджень. Його висновки окреслюють чимало перспектив новітніх музикознавчих студій, зокрема стосовно визначення репертуару виконавців, кращого встановлення функцій музичного мистецтва тощо. Кампанологів, зокрема укладачів словника із дзвонарської культури України, зацікавлять високо оцінені М. Грушевським результати письменницької праці діячів української літератури, спеціальна лексика, що використовувалася ними, їхня оцінка складових дзвонарства, у т. ч. значення дзвонів у згуртуванні громади, ролі в цьому дзвонаря тощо. Отримані відомості з його літературознавчих студій укріплюють відчуття гордості за культурні досягнення України, поетичний геній нашого народу.

Опрацювання *Історії української літератури* переконує, що її твори важливі не тільки для дослідників джерел українського музичного мистецтва, зокрема інструментального та вокального, а й послужать міцним базисом для вивчення музики європейських народів, розв'язання проблем їхньої медієвістики. Фундаментальна літературознавча праця дослідника, віднайдені ним факти служать черговим підтвердженням неабиякого розвитку духовності українців, їхнього внеску у світову скарбницю культури, зокрема справу студіювання музичного фольклору, етноорганології. Перспективною наукового пошуку стосовно музичного інструментарію вбачається потреба продовження опрацювання *Історії України-Руси* М. Грушевського. Також принесе чималу користь для органології зміна формату викладеного нами матеріалу, його подальше тематичне згрупування. Цікавими для читачів будуть ілюстрації – світлини віднайдених у музеях, приватних мистецьких колекціях найдавніших музичних інструментів, згаданих у літературних творах.

EPILOGUE

The pearls of oral popular art, written creations, selected by Mykhaylo Hrushevskyi for *The History of Ukrainian Literature* as a fundamental work of the researcher with a worldwide reputation convey a lot of interesting data on different musical instruments. Processing of a considerable number of creations by this quite a knowledgeable source critic, his thoughts on existence of this or that musical instrument, their precise specifications and contemporary researchers' insignificant employment of this fundamental collection in their studies assist with supplementing information from the history of Ukrainian music, to advantage display its role in the life of our people. Therefore we get to know about its traditional musical tool kit, the construction of separate musical implements, their manufacturing, acoustic qualities, sound production and performance practice, ancient usage in everyday life, rituals, reflections in prose and poetry, visual arts, music that helps to better underline the uniqueness of Ukrainians.

The sound space of ancient Ukraine was filled with instrumental signals, motifs-hejnalś, ensemble soundings to the brim. Semantics and aesthetics of the phonic palette were being formed. Such a wealth is convincing evidence of the natural life of musical instruments, indigenous and borrowed ones. Primarily from literary creations we learn of the continuity of employing one of the first percussion instruments – the human being's palms, the accompaniment of the breadmaker's work with a range of peculiar sounds, music playing of diverse population groups.

The reflection of a weighty place of music in the Middle Ages, its significance and functions in church and secular life are first and foremost confirmed by the fact that it is named among important sciences of that time. The references to various musical instruments among literary motifs aided writers of the past in creating the whole complex of images, full of strong moments that strike the reader's senses and imagination. Simultaneously the study into literary works helps to better conjecture the perception of musical instruments' sounds in Ukraine, particularly the phenomenon of church and secular bell-ringing, its beauty. The purpose of ringing bells, beaters (byla), clappers (klepala) and small clappers (klepachky), the time of usage and functions grew deep roots in oral and written creations, became a peculiar gleam of certain distinctive features of Christian worldview and a characteristic image in literature. Due to the work on its creations there are found new attractive data on the history of bell-ringing, prevalence of church and secular ringing, important and broad functions of theirs.

From time to time in his studies M. Hrushevskyi picturesquely presents his contemplations with the help of musical terminology, figuratively draws the situation in the literary process that contributes to better understanding of his work. In the account of the history of Ukrainian music, studying issues of organology, especially singling out functions of musical instruments in people's life, it is well worth following the known historian's thoughts in his original introductions or epilogues to the constituents of the national literature. On the basis of its analysis by the researcher and mentions regarding some monuments of foreign written literature one can draw clear outlines of the development of the history of music, sources of its growth and diversity of roles, key genres, a rich tool kit, names of its constituents, marking of the playing technique, etc. Important are the data on the persons whose names are retained to the present day thanks to their significance in the artistic life of the society at the ancient time.

The historian's observations, his correct thoughts are important to build the methodology of Ukrainian musical researches. From the conclusions reached by him there emerge quite a few prospects for the newest musical studies, particularly as to the determination of performers' repertoire, the better establishment of functions of musical art, etc. Campanologists, especially compilers of the dictionary of the bell-ringing culture in Ukraine, will get themselves interested in the results of the writers' work by the figures of the Ukrainian literature that were highly praised by M. Hrushevskyi, the special lexicon employed by them, their assessment of the bell-ringing components, particularly the value of bells for the cohesion of the community, a bell-ringer's role in it, etc. The information obtained from his literary critical studies strengthens the feeling of pride in cultural achievements of Ukraine, the poetic genius of our nation.

The study on *The History of Ukrainian Literature* persuades that its works are important not only for researchers of the sources of Ukrainian musical art, particularly of instrumental and vocal one, but will serve a valuable foundation for studying the music of European peoples, solving problems of their medieval studies. The researcher's fundamental literary critical work, the facts discovered by him serve as another proof of an extraordinary development of Ukrainians' spirituality and intellect, their contribution to the world cultural treasure trove, especially the matter of studying musical folklore, ethnoorganology. In the prospect of a scientific search concerning the musical tool kit the need of further work on *The History of Ukraine-Rus'* by M. Hrushevskyi is seen. In addition, the change of the format of the material laid out by us, its subsequent thematic grouping will bring a great benefit for organology. The illustrations – the photos of the oldest musical instruments, mentioned in the literary works, and found in museums, private artistic collections will be of interest to the reader.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анікієнко Л. Вторована чи вторинна дорога української музичної термінології? / Люба Анікієнко // *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно.* – Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології імені Максима Рильського, 2006. – Чис. 4 (16). – С. 84–102.
2. А. Н. Народный обычай бить в колотушки в Великий четверг, во время чтения страстных Евангелий // *Подольские епархиальные ведомости.* – Каменец-Подольский, 1901. – № 13. – С. 247–250.
3. *Археологія Української РСР: у 3-х томах, т. 1.* – Київ : Наук. думка, 1971. – 452 с.
4. Бибииков С. *Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека* / С. В. Бибииков. – Киев: Наук. думка, 1981. – 108 с.
5. Б. Н. Звонарь // *Энциклопедический словарь* / изд.: Ф. Брокгауз, И. Ефрон: в 43 томах. – Т. XII: Жилы – Имидокислоты. – Санкт-Петербург : [б. в.], 1894. – С. 357.
6. *Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.)* / [уклад. і голов. ред. Вячеслав Бусел]. – Київ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
7. Вербич С. Ойконімікон України: минуле й сьогодення (на матеріалі Тернопільщини) / С. О. Вербич // *Мовознавство: наук.-теорет. ж-л Ін-ту мовозн. імені Олександра Потебні НАН України та Укр. мовно-інфор. фонду України.* – Київ : [б. в.], 2016. – № 1. – С. 31–54.
8. Витвицький В. *За океаном: зб. ст.* [ред.-упоряд. Юрій Ясіновський] / Львівська організація Спілки композиторів України. Музикознавча комісія НТШ ім. Шевченка / Василь Витвицький. – Львів : [б. в.], 1996. – 132 с.
9. Витвицький В. *Український музичний Львів* / Василь Витвицький // *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії* / [ред. Олег Купчинський, Юрій Ясіновський]. – Львів : [б. в.], 1996. – Т. 232. – С. 208–216.
10. Витвицький В. *Музикознавчі праці. Публіцистика* [упоряд., підгот. до друку, комент., переклади і перед. слово Любомир Лехник]. – Львів : [б. в.], 2003. – 400 с. (Серія: Історія української музики. Вип. 11: Дослідження / Ін-т українознав. імені Івана Крип'якевича НАН України).
11. Вовк Хв. *Студії з української етнографії та антропології* / Хведір Вовк. – Київ : Мистецтво, 1995. – 336 с.
12. Водяний Б. До витоків народної інструментальної музики Західного Поділля / Богдан Водяний // *Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-водимирських) та суміжних земель: матеріали* / [ред.-упоряд. Богдан Луканюк]. – Львів : [б. в.], 1993. – С. 67–73.
13. Водяний Б. *Класифікація музичних інструментів Е. Хорнбостеля і К. Закса в процесі вивчення курсу «Інструментознавство»* : метод.

реком. / Водяний Б. О. – Тернопіль : Тернопільський національний ун-т імені Володимира Гнатюка, 2004. – 18 с.

14. Габорак М. *Топонімія Покуття та деяких прилеглих територій. Етимологічний словник-довідник* / Мирослав Габорак. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 932 с.

15. *Галицькі приповідки і загадки. Зібрані Григорієм Ількевичем*: Репринт. відтвор. з вид. 1841 р. / [ред. Ніна Бічуя]; післямова Роман Кирчів. – Львів: [б. в.], 2003. – 144 с.

16. *Галицько-Волинський літопис. Дослідження. Текст. Коментар* / [ред. чл.-кор. НАН України Микола Котляр]. – Київ : Наук. думка, 2002. – 400 с.

17. Галицко-Волынская летопись. Подгот. текста, пер. и коммент. О. Лихачевой // *Памятники литературы Древней Руси: XIII век* / Вступ. ст. Д. Лихачев; общ. ред. Л. Дмитриев, Д. Лихачев. – Москва : Худож. лит., 1981. – С. 234–425.

18. Генсьорський А. *Значення форм минулого часу в Галицько-Волинському літопису* / Антон Генсьорський. – Київ : [б. в.], 1957. – 88 с.

19. Гончаренко А. Найменування предметів одягу в тексті Києво-Печерського патерика / А. В. Гончаренко // *Мовознавство: наук.-теорет. ж-л Ін-ту мовозн. імені Олександра Потебні НАН України та Укр. мовно-інфор. фонду України*. – Київ: [б. в.], 2016. – № 1. – С. 55–65.

20. Гордійчук М., Якименко Н. Народні інструменти / М. М. Гордійчук, Н. Д. Якименко // *Історія української музики*. у 6-ти томах. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Лідія Архімович, Тамара Булат, Микола Гордійчук (відпов. ред.) та ін. – Київ : Наук. думка, 1989. – С. 99–109.

21. *Грамоти XIV ст.* / [упорядк., вступ. комент. і словники-показчики Марія Пещак]. – Київ : Наук. думка, 1974. (Пам'ятки української мови). – 256 с.

22. Грица С. *Мелос української народної епіки* / Софія Грица. – Київ : Наук. думка, 1979. – 248 с.

23. Грушевський М. *Історія України-Руси*: у 11-ти томах, 12 книгах, т. 3 / редкол.: Павло Сохань (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1993. – 592 с.

24. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 1 / [упоряд. Василь Яременко]; передм. Петро Кононенко; приміт. Лідія Дунаєвська. – Київ : Либідь, 1993. – 392 с. (Літературні пам'ятки України).

25. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 2 / [упоряд. Василь Яременко]; приміт. Станіслав Росовецький. – Київ : Либідь, 1993. – 264 с. (Літературні пам'ятки України).

26. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 3 / [упоряд. Василь Яременко]; приміт. Станіслав Росовецький. – Київ : Либідь, 1993. – 285 с. (Літературні пам'ятки України).

27. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 4, кн. 1: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII / [упоряд. Олена Таланчук]; приміт. Станіслав Росовецький. – Київ : Либідь, 1994. – 336 с. (Літературні пам'ятки України).

28. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 4, кн. 2: Усна творчість пізніх княжих і переходових віків XIII–XVII / [упоряд. Любов Копаниця]; приміт. Станіслав Росовецький. – Київ : Либідь, 1994. – 320 с. (Літературні пам'ятки України).

29. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 5, кн. 1: Культурні і літературні течії на Україні в XV–XVI вв. і перше відродження (1580–1610 рр.) / [упоряд. та приміт. Станіслав Росовецький]. – Київ : Либідь, 1995. – 256 с. (Літературні пам'ятки України).

30. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 5, кн. 2: Перше відродження (1580–1610 рр.) / [упоряд. О. Дідух]; приміт. Станіслав Росовецький. – Київ : Либідь, 1995. – 352 с. (Літературні пам'ятки України).

31. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 6, кн. 1: Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / [упоряд., приміт. Станіслав Росовецький]. – Київ : Либідь, 1996. – 264 с. (Літературні пам'ятки України).

32. Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 6, кн. 2: Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / [упоряд., приміт., післямова Станіслав Росовецький]. – Київ : Либідь, 1996. – 280 с. (Літературні пам'ятки України).

33. Дегтярьов М., Корнєєва В. *Андріївська церква* / М. Г. Дегтярьов, В. І. Корнєєва. – Київ : Техніка, 1999. – 120 с. (Національні святині України).

34. Дешиця М. *Біблійний музичний довідник* / Мирослав Дешиця. – Львів : [б. в.], 2007. – 64 с.

35. Дорофієвич Г. «Лев єст паном, и срокгость му з очій походить...» // *Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст.* / [упоряд. Вікторія Колосова, Володимир Кречотень]. – Київ : Наук. думка, 1978. – С. 189. (Пам'ятки давньої української літератури).

36. Дунаєвська Л. Примітки / Лідія Дунаєвська // Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах 9 кн., т. 1 / [упоряд. Василь Яременко]; авт. передм. Петро Кононенко; приміт. Лідія Дунаєвська. – Київ : Либідь, 1993. – С. 369–387. (Літературні пам'ятки України).

37. Дутчак В. *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття* : монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.+ 68 іл.

38. Есипова М. *Било в традициях древних религий: христианство и буддизм // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад: Гимнология.* – Кн. 3: матер. Междунар. науч. конф.

(Москва, 15–19 мая 2000 года) / [ред. Ирина Лозовая]. – Москва: [б. в.], 2003. – С. 87–93.

39. Запаско Я., Ісаєвич Я. *Пам'ятники книжкового мистецтва. Каталог стародруків виданих на Україні*. – Книга 1 (1574–1700) / Ярослав Запаско, Ярослав Ісаєвич. – Львів : Вища школа. Вид-во при Львів. ун-ті, 1981. – 136 с.

40. Зінків І. *Бандура як історичний феномен*: монографія. – Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. Максима Рильського НАН України, 2013. – 448 с.

41. Інструментальна музика України. Традиційні музичні інструменти українців. Фото та описи // <http://www.ukrfolk.com.ua>.

42. Ісаєвич Я. Братства й українська музична культура XVI–XVII століть // *Καλοφωνία*: наук. зб. ст. і матер. з іст. церковної монодії та гимнографії. – Львів: [б. в.]. – 2002. – Чис. 1. – С. 8–18.

43. Ісаєвич Я. *Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми* / Ярослав Ісаєвич. – Львів : Ін-т українозн. імені Івана Крип'якевича НАН України, 2002. – 520 с.

44. Ісаєвич Я. Княжа доба і Середні віки: наскільки співпадають ці визначення / Ярослав Ісаєвич // *Княжа доба: історія і культура* [відпов. ред. Ярослав Ісаєвич]; Ін-т українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України. – Львів: [б. в.], 2007. – Вип. 1. – С. 9–11.

45. *Історія України* / [відпов. ред. Юрій Сливка; кер. авт. кол. Юрій Зайцев]. Вид. 3-тє, перероб. і доп. – Львів : Світ, 2002. – 520 с.

46. *Історія української культури*. – 2-ге доп. вид: у 2-х томах, т. 1: Мітологія. Побут. Письменство. – Вінніпег : Клуб приятелів української книжки, 1964. – 480 с.

47. *Історія української культури*: у 5 т. – Т. 1: Історія культури давнього населення України / редкол. тому П. Толочко (гол. ред.), Д. Козак, Р. Орлов та ін. – Київ : Наук. думка, 2001. – 1136 с.

48. Карабін Н. Колекція дзвонів у збірці Волинського краєзнавчого музею / Наталія Карабін // *Дзвони в історії і культурі народів світу*: матер. V Міжнар. наук.-прак., іст.-краєзн. конф. (22 серп. 2015 р., Луцьк, замок Любарта): наук. зб. [уклад. Галина Марчук]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. – Вип. 5. – С. 112–117.

49. Карпович В. Дзвони церкви Успенія Пр. Д. Богородиці // *Збірник Львівської Ставропігії: минуле і сучасне. Студії, замітки, матеріали*. – Т. I. – Львів : [б. в.], 1921. – С. 160–184.

50. Квіт С. *Герменевтика* : навч. посіб. / Сергій Квіт. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 42 с.

51. Кіндратюк Б. Літописний Митуса: переосмислення усталеного образу / Богдан Кіндратюк [голов. ред. Микола Кугутяк] // *Галичина*. – Івано-Франківськ : [б. в.], 2002. – № 8. – С. 147–152.

52. Кіндратюк Б. *Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства* / [ред. і авт. перед. слова Ю. Ясіновський] / Богдан Кіндратюк. – Івано-Франківськ – Львів : Ін-т українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України, 2001. – 144 с. + 4 іл. (Історія укр. музики. Вип. 9: Дослідження).

53. Кіндратюк Б. Літописні джерела до історії дзвонів і дзвонінь у Київській Русі / Богдан Кіндратюк // *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту імені Василя Стефаника «Плай», 2003. – Вип. V. – С. 3–11.

54. Кіндратюк Б. Дзвони і дзвоніння в церковному богослуженні / Богдан Кіндратюк // *Καλοφωνία*. – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2006. – Число 3. – С. 52–61.

55. Кіндратюк Б. Музичне мистецтво Волині в XIV – початку XV ст. / Богдан Кіндратюк // *З'їзд європейських монархів у Луцьку в 1429 році*. – Луцьк: [б. в.], 2009. – Вип. 2. – С. 66–70.

56. Кіндратюк Б. *Дзвонарська культура України* : монографія; [наук. ред. Юрій Ясіновський]. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. – 898 с. + 8 іл. + CD. (Історія укр. музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України).

57. Кіндратюк Б. Материали к истории колоколов и колокольных звонов в Восточной Европе на страницах «Актон, относящихся к истории Западной России» и «Актон, относящихся к истории Южной и Западной России» / Б. Кіндратюк // *Oriens Aliter: časopis pro kulturu a dějiny střední a východní Evropy*. – Praha, 2014. – № 1. – С. 21–34.

58. Кіндратюк Б. *Дзвонарська культура України* : монографія; [наук. ред. Юрій Ясіновський]. 2-ге, випр. і доп. вид. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2015. – 912 с. + 9 іл. + CD. (Історія укр. музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України).

59. Козицький П. *Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування* / [заг. ред., вступ. комент. й розшифрув. текстів Онисія Шреєр-Ткаченко]; пер. з рос. І. Стешенко. – Київ : Муз. Україна, 1971. – 148 с.

60. Коляда Е. *Библейские музыкальные инструменты в музыкальной практике и книжной традиции: Интерпретация библейского инструментария в истории переводов Священного писания*: дис. ... доктора искусствозн. спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. – Москва, 2004. – 361 с.

61. Кононенко П. «Історія української літератури» Михайла Грушевського – етап у розвитку наукового літературознавства / Петро Кононенко // Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах 9 кн., т. 1 / [упоряд. Василь Яременко]; авт. передм. Петро Кононенко; приміт. Лідія Дунаєвська. – Київ : Либідь, 1993. – С. 7–36. (Літературні пам'ятки України).

62. Корній Л. *Історія української музики: у 4-х частинах, ч. I: Від найдавніших часів до середини XVIII ст.* / Лідія Корній. – Київ – Харків – Нью-Йорк : Вид-во МП Кошиць, 1996. – 315 с.

63. *Крізь віки. Київ в образотворчому мистецтві XII–XX ст. Живописна графіка: альбом* / [авт.-упоряд.: Юрій Беличко, Володимир Підгора]. – Київ : Мистецтво, 1982. – 335 с.

64. Круль П. *Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування* / П. Ф. Круль. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпат. націон. універ. імені Василя Стефаника, 2006. – 164 с.

65. Купчинський О. *Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII – першої половини XIV століть. Дослідження. Тексти* / Олег Купчинський. – Львів : [б. в.], 2004. – 1283 с.

66. Кушпет В. *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)* / Володимир Кушпет. – Київ : Темпора, 2007. – 592 с.

67. Лебедев В. *Словник-довідник з інструментознавства* : навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / В'ячеслав Лебедев. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2000. – 164 с.

68. Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. *История русской музыки.* – Т. 1: От древнейших времен до середины XIX века: учеб. для муз. вузов / Ольга Левашева, Юрий Келдыш, Алексей Кандинский. [общ. ред. Алексей Кандинский]. – 3-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1980. – 596 с.

69. *Лексикон словенороський Памви Беринди* / [підгот. тексту і вступ Василь Німчук]; АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. Олександра Потебні. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. – 272 с. (Пам'ятки укр. мови XVII ст.).

70. *Літопис руський* / пер. з давньорус. Леонід Махновець. – Київ : Дніпро, 1989. – 591 с.

71. Лихачев Д. Народное поэтическое творчество в годы феодальной раздробленности Руси – до татаро-монгольского нашествия (XII – начало XIII в.) / Д. С. Лихачев // *Русское народное поэтическое творчество.* – Москва; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X – начало XVIII веков. – С. 217–247.

72. Мазур О. Дзвіниці та дзвони України і Московії у подорожніх нотатках Павла з Алеппо / Олег Мазур // *Дзвони в історії і культурі народів світу*: матер. II Міжнар. наук.-практ., іст.-краєзн. конф. (23 серпня 2008 р., Луцьк, Замок Любарта): наук. зб. / [упор. Галина Марчук]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – Вип. 2. – С. 22–26.

73. *Мала Українська Музична Енциклопедія* / [опрацював Осип Залеський]. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1971. – 125 с.

74. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки / Игорь Мациевский // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*: сб. ст. и матер.: у 2-х ч. – Ч. I. – Москва : Сов. композитор, 1987. – С. 6–38.

75. Мацієвський І. *Музичні інструменти гуцулів* / Сектор інструментознавства Російського інституту історії мистецтв / Ігор Мацієвський. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 464 с.

76. Медведик Ю. *Українська духовна пісня XVII–XVIII століть* / [наук. ред. Юрій Ясіновський]. – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2006. – 324 с. (Історія укр. музики: Дослідження, вип. 15 / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України).

77. Мельник В. *Історична правдивість фольклору (VI–XVIII ст.)* / В. М. Мельник. – Львів : [б. в.], 1968. – 311 с.

78. *Михайло Грушевський у 110 роковини народження (1876–1986)*: статті, спогади, документи і коментарі [ред. Матвій Стахів, Микола Чирівський] / Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. – Т. СХСVII: Історія України. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1978. – 236 с.

79. *Музика і Біблія*: зб. наук. праць / Наук. вісник Національної музичної академії України ім. Петра Чайковського, вип. 4. – Київ : [б. в.], 1999.

80. *Національний заповідник «Софія Київська»* / [авт-упоряд.: Жанна Арустам'ян, Лариса Виноградська, Ольга Дивавіна та ін.]. – Київ : Мистецтво, 2004. – 432 с.

81. Нетудихаткін І. Андріївська церква в Києві: огляд історіографії XIX – початку XX ст. / Ігор Нетудихаткін // *Труди Київської Духовної Академії* / Українська Православна Церква [відпов. ред. Володимир Савельєв]. – Київ : [б. в.], 2015. – № 22. – С. 281–302.

82. Нижанківський Н. Народні музичні інструменти / Нестор Нижанківський // *Енциклопедія українознавства*: у 2-х томах, т. 1 / [голов. ред. Володимир Кубійович, Зенон Кузеля]. – Мюнхен – Нью-Йорк : Вид-во «Молоде життя», 1949. – С. 279–282.

83. *Новий словник іношомовних слів*: близько 40 000 сл. і словосполучень / Лариса Шевченко, Оксана Ніка, Оксана Хом'як, Анжела Дем'янюк; [ред. Л. Шевченко]. – Київ : АРІЙ, 2008. – 672 с.

84. Овсійчук В., Крвавич Д. *Оповідь про ікону* / Володимир Овсійчук, Дмитро Крвавич. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. – 397 с.

85. Пастернак Я. *Старий Галич: Археологічно-історичні дослідження у 1850–1943 рр.* / Ярослав Пастернак. – Краків – Львів : Українське видавництво, 1944. – 238 с.

86. *Патерик Києво-Печерський* / [упоряд., адаптувала укр. мовою, скла-

ла додат. і приміт. Ірина Жиленко]. – 2-е вид. – Київ: [б. в.], 2001. – 348 с.

87. Петрушевич А. *Дополнения к сводной галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год изданной во Львове 1874 года* / Антон Петрушевич. – Ч. I. – Львов : Типограф. Ставропигийского института, 1891. – 939 с.

88. Поветкин В. Новгородские гусли и гудки (опыт комплексного исследования) / В. Поветкин // *Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода* / [общая ред. Б. Колчин, В. Янин]. – Москва : Наука, 1982. – С. 295–320.

89. *Полное собрание русских летописей*. – Т. 2: Ипатьевская летопись. Изд. 2-е. – Санкт-Петербург : Типограф. М. А. Александрова, 1908. – 938 стб. + 87 с.

90. *Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру* / [упоряд. Михайло Пазяк]. – Київ : Наук. думка, 1990. – 528 с. (Укр. нар. творчість).

91. *Радзивилловская летопись* : Текст. Исследование. Описание миниатюр / [отв. ред. Маргарита Кукушкина]. – Санкт-Петербург : Глагол; Москва : Искусство, 1994. Кн. 1 : Факсимильное цветное воспроизведение памятника, Кн. 2 : Текст. Исследование. Описание миниатюр.

92. Розпорядження вчителів Львівської братської школи Теодорові Ружкевичу; пер. і підгот. до друку Юрій Ясіновський // *Καλοφωνία*. – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2006. – Число 3. – С. 171–175.

93. Росовецький С. Примітки / Станіслав Росовецький // М. Грушевський. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 4, кн. 1 / [упоряд. О. Таланчук]; приміт. С. Росовецький. – Київ : Либідь, 1994. – С. 307–327. (Літературні пам'ятки України).

94. Росовецький С. Примітки / Станіслав Росовецький // Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 5, кн. 2: Перше відродження (1580–1610 рр.) / [упоряд. О. Дідух]; приміт. Станіслав Росовецький. – Київ : Либідь, 1995. – С. 329–351. (Літературні пам'ятки України).

95. Росовецький С. Примітки / Станіслав Росовецький // Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 6, кн. 2: Літературний і культурно-національний рух першої половини XVII ст. / [упоряд., приміт., післямова Станіслав Росовецький]. – Київ : Либідь, 1996. – С. 252–267. (Літературні пам'ятки України).

96. Росовецький С. «Історія української літератури» М. С. Грушевського як пам'ятка гуманітарної науки і чинник її сучасного розвитку / Станіслав Росовецький // Грушевський М. *Історія української літератури*: у 6-ти томах, 9 кн., т. 6, кн. 2: Літературний і культурно-національний рух

першої половини XVII ст. / [упоряд., приміт., післямова С. Росовецький]. – Київ: Либідь, 1996. – С. 268–277. (Літературні пам'ятки України).

97. Садова Л. Зображення музичних інструментів на українській галицькій середньовічній іконі XV–XVI ст. / Людмила Садова // *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології / примітив, фольклор, аматорство, кітч...* / Колективне дослідження / [відпов. ред. Михайло Селівачов]. – Київ : Музей Івана Гончара і фірма "Родовід", 1995. – С. 299–301.

98. Садоков Р. Веселые скоморохи : (История появления скрипки на Руси, история скоморошества) / Р. Л. Садоков // *Глазами этнографов / АН СССР. Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая.* – Москва : Наука, 1982. – С. 125-156.

99. Свенціцька В., Сидор О. *Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова* / Віра Свенціцька, Олег Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с.

100. Свешников И. Новые погребения культур шнуровой керамики на Волыни / И. К. Свешников // *Археологические открытия 1970 года.* – Москва : Наука, 1971. – С. 241–242.

101. Семёнов Ю. Инструментоведение / Ю. Е. Семёнов // *Музыка. Большой энциклопедический словарь* [глав. ред. Г. В. Келдыш]. 2-е (репринт.) изд. – Москва : НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – С. 210–211. (Большие энциклопедические словари).

102. Січинський В. *Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX ст.* / Володимир Січинський. – Львів : [б. в.], 1925. – 52 с.

103. Січинський В. Вежа і дім Корнякта у Львові / Володимир Січинський // *Богословія: наук. тримісяч.* – Львів : [б. в.], 1932. – Т. 10, ч. 4. – С. 287–304.

104. *Словник античної міфології* [уклад. Іван Козовик, Олександр Пономарів]; вступ. ст. Андрій Білецький. – 2-е вид. – Київ : Наук. думка, 1989. – 240 с.

105. *Словник античної мітології* [упоряд. Іван Козовик, Олександр Пономарів]. – Тернопіль : Навчал. книга – Богдан, 2006. – 312 с.

106. *Словник фразеологізмів української мови* [уклад. Віра Білоноженко та ін.] / НАН України, Ін-т укр. мови, Українс. мовно-інформац. відділ. – Київ : Наук. думка, 2003. – 1104 с. (Словники України).

107. *Слово о полку Игоревім* / [вступ, ред. текстів, ритміч. пер. «Слова» і прим. Леонід Махновець]. – Київ : Дніпро, 1970. – 168 с.

108. Срезневский И. *Словарь древнерусского языка: в 3 т.* Репринт. изд. / Измаил Срезневский. – Москва : Книга, 1989. – Т. 1, ч. 1: А–Д. – 807 с.; Т. 1, ч. 2: Е–К. – С. 804–1420 + 50 с.; Т. 2, ч. 2: П. – С. 851–1804.

109. Степовик Д. *Українська графіка XVI–XVIII століть* / Дмитро

Степовик. – Київ : Наук. думка, 1982. – 332 с.

110. Сукач С. *Ямские (дужные) колокольчики в Украине (каталог-справочник)*. – т. I / Сергей Сукач. – Суми : Вид-во «Ярославна», 2009. – 316 с.

111. Сукач С. *Ямские (дужные) колокольчики (статьи и исследовательские материалы)*. – т. II / Сергей Сукач. – Суми : Вид-во «Ярославна», 2009. – 368 с.

112. Сукач С. *Украинская колокольная историография (очерки колоколотейного искусства)*. – т. III / Сергей Сукач. – Суми : Вид-во «Ярославна», 2009. – 238 с.

113. Тимофіїв М. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних // *Музика Галичини. Musica Galiciana*. – Т. II. – Львів : [б. в.], 1999. – С. 209–233.

114. Толочко А. *“История Российская” Василия Татищева: источники и известия*. – М.: Новое литературное обозрение / Алексей Толочко. – Київ : Критика, 2005. – 543 с. (Historia Rossica).

115. *Украина : фотоальбом* [общ. ред. Леонид Кравчук, сост. Анатолий Брежнев]. – Москва : Планета, 1986. – 400 с.

116. *Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст.* / [упоряд. Вікторія Колосова, Володимир Кречотень; відпов. ред. В. Микитась] / АН УРСР. Ін-т літератури імені Тараса Шевченка. [=Пам'ятки давньої української літератури]. – Київ : Наук. думка, 1978. – 432 с.

117. Федорів Р. *Єрусалим на горах* : роман / Роман Федорів. – Львів : Червона калина, 1993. – 502 с.

118. Фільц Б. Музична культура східних слов'ян / Богдана Фільц // *Історія української музики: у 6-ти томах*. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Лідія Архімович, Тамара Булат, Микола Гордійчук (відпов. ред.) та ін. – Київ : Наук. думка, 1989. – С. 138–148.

119. Франко І. Найстарша українська народна пісня / Іван Франко // Франко І. *Зібрання творів у 50 т.* Т. 37. – Київ : Наук. думка, 1982. – С. 216–221.

120. Хай М. Лірницька традиція як феномен української духовності: На матеріалі досліджень К. Квітки та нотації Ф. Колесси / Михайло Хай // *Родовід: Наукові записки до історії культури України*. – Київ : [б. в.]. – 1993. – № 6. – С. 37–43.

121. Хай М. *Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція)* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського, НМА ім. П. Чайковського. Вид. 2-ге, випр. і доп. / Михайло Хай. – Київ – Дрогобич : [б. в.], 2011. – 560 с.

122. Хай М. *Микола Будник і кобзарство* / НАН України, ІМФЕ імені Максима Рильського, Київський, Харківський кобзарські та Львівський

лірницький цехи / М. О. Хай. – Львів : Вид-во «Астролябія». – 2015. – 320 с.

123. Халєбський П. *Україна – земля козаків: Подорожній щоденник* / [упоряд. Микола Рябий]; післям. Володимир Яворівський. – Київ : Ярославів Вал, 2009. – 293 с.

124. Холл Дж. *Словарь сюжетов и символов в искусстве* / [пер. с англ. и вступ. ст. Александр Майкапар] / Джеймс Холл. – Москва : КРОН-ПРЕСС, 1997. – 656 с.

125. Хомінський Ю., Вільковська-Хомінська К. Історія музики (в українському перекладі) / Юзеф Хомінський, Кристина Вільковська-Хомінська // *Українська музика: наук. часоп.* / [голов. ред. Ігор Пилатюк, заступ. голов. ред. Юрій Ясіновський, відпов. секр. Уляна Граб]. – Львів : ЛНМА імені Миколи Лисенка. – 2014. – № 1. – С. 143–148; № 2. – С. 149–157; № 3. – С. 96–109; № 4. – С. 104–115; 2015. – № 1–2. – С. 216–221; № 3. – С. 126–132; № 4. – С. 127–132; 2016. – № 1. – С. 100–108.

126. Хорнбостель Э. М., Закс К. Систематика музикальних інструментов; пер І. Алендер / Эрих Мария Хорнбостель, Курт Закс // *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и матер.: у 2-х ч.* – Ч. I. – Москва : Сов. композитор, 1987. – С. 229–261.

127. Цалай-Якименко О. *Київська школа музики XVII століття* / Наукове товариство імені Шевченка. – Київ – Львів – Полтава : [б. в.], 2002. – 500 с. (Українознавча бібліотека НТШ, число 16).

128. Цалай-Якименко О., Ясіновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога / Олександра Цалай-Якименко, Юрій Ясіновський // *Острозька давнина. Дослідження і матеріали* [відпов. ред. Ігор Мицько] / Ін-т українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України. – Львів : [б. в.], 1995. – Т. I. – С. 74–89.

129. *Церква Богородиці Десятинна в Києві. До 1000-ліття освячення* / [ред. П. Толочко; упоряд. В. Павлова, М. Панченко]. – Київ : АртЕк, 1996. – 224 с.

130. Черкаський Л. *Музичні інструменти українського народу* / Леонід Черкаський. – Київ : Балтія-Друк, 2007. – 72 с.

131. Черниш О. *Стародавнє населення Подністров'я в добу мезоліту* / О. П. Черниш. – Київ : Наук. думка, 1975. – 167 с.

132. Черниш О. Територія Подністров'я в епоху палеоліту (Стан дослідження) // *Записки наукового товариства Шевченка. Т. ССХХV : Праці історично-філософської секції.* – Львів : [б. в.], 1993. – С. 9–23.

133. Чесько-український словник / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні, Чехословацька АН, Ін-т чеської мови [укладачі Йосиф Андерш, Ганна Неруш, Вікторія Цв'ях, Галина Яценко]: у 2 т. – Київ : Наук. думка, 1988. – Т. 1. – 482 с.

134. Шатько Е. Колокола и колокольные звоны православных храмов западных регионов Белоруси: история и современность: монография. – Белосток: Orthdruk, 2014. – 296 с.
135. Штейнпресс Б., Ямпольский И. *Энциклопедический музыкальный словарь*. Изд. второе, испр. и доп. / Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. – Москва : Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.
136. Шумська І. Народна інструментальна музика / І. П. Шумська // *Історія української музики*. у 6-ти томах. – Т. 1: Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / Лідія Архімович, Тамара Булат, Микола Гордійчук (відпов. ред.) та ін. – Київ : Наук. думка, 1989. – С. 110–120.
137. *Энциклопедический словарь* / изд.: Ф. Брокгауз, И. Ефрон: в 41 т. + 2 допол., т. 9. – Санкт-Петербург, 1893.
138. Яремко Б. *Бойківська сопілкова музика* / Богдан Яремко. – Львів : Сполом, 1998. – 128 с.
139. Яремко Б. *Сопілкова музика гуцулів* / Богдан Яремко. – Львів : Сполом, 2014. – 180 с.
140. Ясиновський Ю. *Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI–XVII веках (на материале западноукраинских нотолитнейных Ирмологионов)*: дис. ... канд. искусствоведения / Ясиновский Юрий Павлович. – Киев, 1975. – 185 с.
141. Ясиновський Ю. Успенське братство в історії давньої музики Львова / Юрій Ясиновський // *Успенське братство і його роль в українському національно-культурному відродженні*. – Львів : Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича, 1996. – С. 60–67.
142. Ясиновський Ю. Музична культура Галицько-Волинського князівства / Юрій Ясиновський // *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, т. V. [redak. Leszka Mazepy]. – Rzeszów : [б. в.], 2000. – С. 11–22.
143. Ясиновський Ю. Наталія Пуряєва. Словник церковно-обрядової термінології / передм. авт., відп. ред. Василь Німчук, богослов. ред. Тарас Шманько. – Львів : Свічадо, 2001 [Рецензія] / Юрій Ясиновський // *Καλοφωνία* : наук. зб. з іст. церков. монод. та гимнограф. – Чис. 2. – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2003. – С. 313–319.
144. Ясиновський Ю. Українське музикознавство за роки Незалежності: здобутки і проблеми, інформаційне забезпечення, видавничий процес / Юрій Ясиновський // *Musica humana*: зб. ст. кафедри музичної україністики / Наукові збірники ЛДМА ім. Миколи Лисенка. – Львів : [б. в.], 2003. – Вип. 8, ч. 1. – С. 198–210.
145. Ясиновський Ю. *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* / Ін-т українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України / Юрій Ясиновський. – Львів : [б. в.], 2011. – 468 с. (Історія української музики. Вип. 18: Дослідження).

146. Ясіновський Ю. Музичний світ літописця Нестора / Юрій Ясіновський // *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*: на пошану доктора мистецтвознавства, проф. Ганни Карась. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарп. нац. ун-ту імені Василя Стефаника, 2015. – Вип. 32. – С. 98–105.

147. Jasinowski J. Znaczenie Eparchii Przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej / Juriy Yasinovskyi // *Polska–Ukraina – 1000 lat sąsiedztwa*, t. II [red. Stanisław Stępień] / Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu. – Przemyśl : [б. в.], 1994. – С. 398–410.

148. Poliński A. *Dzieje muzyki Polskiej w zarysie* / Aleksander Poliński. – Warszawa : [б. в.], 1907. – 280 s.

149. Różycka-Bryzek A. *Bisantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego* / A. Różycka-Bryzek. – Warszawa : [б. в.], 1983.

150. Wellesz E. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej* / [przełożył Maciej Kaziński, pod redakcją Małgorzata Pasicka]. – Kraków : Wydawnictwo AA SC, 2006.

151. Yasinovskyi A. Musical terminology of greek origin in the `Lexicon` by Pamvo Berynda / Andriy Yasinovskyi // *Musica Antiqua Europae Orientalis: Acta musicologica*. – Bydgoszcz : [б. в.], 1994. – Т. 1. – С. 381–385.

152. <http://www.ukrfolk.com.ua>.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Адам, бібл. 101, 116
Акіндін, ігум. 97
Алей-божий, фол. 68
Александров М. 164
Алендер І. 12, 167
Алепський Павло, див. Халебський Павло
Альоша, фол. 48, 54
Андрій, св. 75, 163
Андрій Боголюбський (Андрій Суздальський), кн., див. Боголюбський Андрій, володимиро-суздальський кн.
А. Н. 125, 157
Андрієвич Сава, учит. 141
Андрій Суздальський, див. Боголюбський Андрій, володимиро-суздальський кн.
Анікієнко Люба 11, 157
Анна, св. 79
Ансарас, міф. 64
Апол(л)он, Феб (гр. Apollon, Phibos) 64, 146, 149
Апраксія, кн. 55
Арідник, фол. 68, див. ще Триюда
Арсеній Грек, елласонський єп., учит. 128
Арустамян Жанна 84, 163
Архімович Лідія 17, 158, 166, 167
Афанас, дяк 140
Ахіл, міф. 49
Балика Бозько 131
Батий, хан 61
Беличко Юрій 136, 162
Беовульф, фол. 59
Беринда Памво 136, 137, 138, 162, 169
Бермятин, фол. 56
Бібіков Сергій 14, 157
Білецький Андрій 146, 165
Білоноженко Віра 131, 165
Бічуя Ніна 103, 158
Б. Н. 138, 157
Бово, літ. 114
Боголюбський Андрій, володимиро-суздальський кн. 94
Богоматір, Богородиця, див. ще Діва Марія, Пречиста 15, 64, 66, 71, 72, 77, 96, 108, 111, 112, 160, 167
Борецький Йов, митр. 141, 144
Боржковський Валеріан 77
Борис, кн. 95
Борискович Ісаакій (Святогорець), ігум., єп. 143, 144
Боян, співець 48, 88–90, 102
Брежнев Анатолій 75, 166
Брокгауз Фрідріх 16, 138, 157, 168
Будник Микола 7, 25, 26, 37, 39, 46, 99, 102, 166
Булат Тамара 17, 158, 166, 167
Бусел Вячеслав 143, 157
Вагилевич Іван 64, 73
Василій, ігум. 95
Василь Окульєвич, цар, фол. 60, 61
Василь П'ятниця, фол. 61
Велеш Егон (Wellesz Egon) 85, 169
Вербицький Тимофій 145
Вербич Святослав 99, 157
Веселовський Олександр 19, 64
Виноградська Лариса 84, 163
Витвицький Василь 84, 85, 157
Вишенський Іван 24, 124, 127, 130
Вільковська-Хомінська Кристина 16, 167
Вінцентій із Бове 113
Вітовт (Вітольд; у хрещенні – Олександр), вел. кн. литовс. 120, 121
Вовк Хведір 34, 157
Водяний Богдан 12, 30, 87, 125, 157, 158

- Володимир, кн. 90
Володимир Великий, кн. 45, 55, 59, 62, 85, 88, 96
Володимир Василькович, кн. 85, 100, 112
Вольга, фол. 31
Всеволод, кн. 90
Всеволод Ольгович, кн. 88
Всеслав, кн. 89
Всеславичі, кн. 90
Вуйцик Володимир 111
Вячеслав, кн. 94
Габорак Мирослав 99, 158
Гандаври, міф. 64
Геннадій, перекладач 117
Генсьорський Антон 45, 158
Георгій Зарубський, мон. 97
Гліб, кн. 30
Гнатюк Володимир 23, 25, 158
Головацький Яків 29, 38, 77
Голубєв Степан 129
Гомер, міф. 49
Гончаренко А. 97, 158
Гончар Іван 165
Гордійчук Микола 17, 23, 26, 38, 60, 130, 148, 158, 166, 167
Горнбостель (Хорнбостель) Еріх Марія 12, 15, 23, 30, 37, 40, 125, 157, 167
Граб Уляна 16, 167
Грек Миколай, див. Кгрек
Григорій Побідоносець, бібл., 63, 73, див. ще Юрій Змієборець
Грица Софія 32, 158
Грушевська Катерина 25
Грушевський Марко 30
Давид, цар, бібл. 69, 70, 79, 86, 101–103
Дамаскин Йоан, преподоб. 147
Даніїл, бібл. 115
Данило Галицький, галицько-волинський кн., кор. Данило 99
Данило Заточник 94, 100, 101, 104
Дегтярьов Михайло 75, 159
Дем'янюк Анжела 19, 163
Дешиця Мирослав 114, 159
Дивавіна Ольга 84, 163
Диктиліянище, фол. 61
Діва Марія, див. ще Богоматір 64
Дідух О. 124–150, 159, 164
Діоген 147
Дмитрієв Лев 45, 158
Дмитро, св. 24, 66, 67, 74
Добриня Микитович, фол. 48, 50, 54, 62
Довбуш Олекса 47
Доленга-Ходаковський Зоріан, псевд. Адама Чарноцького 64, 66
Долмати 138
Домнікія 130
Дорофейович (Дорофеевич, Дорофієвич) Гаврило 132, 159
Драгоманов Михайло 73
Древинський Лаврентій 143
Друженна, літ. 114
Дука (Дюк Степанович), бояр. 55
Дунаєвська Лідія 7, 8, 10, 12, 14–16, 18–40, 158, 159, 161
Дунай Селиванович, фол. 46, 47
Дутчак Віолетта 4, 102, 159
Дюргя, кн., див. Юрій
Еврип (Сиріп) 147
Евтерпа, міф. 146, 148
Екклезія(я)ст, бібл. 115
Ерато, міф. 146, 148
Есфір або Єсфір (івр. ,ַרְסִיָּה עֵסְתֵר), бібл. 115
Єгорій, фол. 61
Єремія, бібл. 115
Єсипова Маргарита 86, 159
Єфрем Сирін 97, 147
Єфрон Ілля 16, 138, 157, 168
Жемчужников Лев 38
Жиленко Ірина 97, 164
Забава, фол. 56
Зайцев Юрій 39, 160

- Закс Курт 12, 15, 23, 30, 37, 40, 125, 157, 167
Залеський Осип 16, 162
Запаско Ярослав 137, 160
Захарченко Роман 75
Земка Тарасій, ігум. 135, 138
Зизаній (Зизаній-Тустановський)
Стефан див. Куколь-Зизаній Стефан
Зінків Ірина 7, 102, 160
Златоуст Іван (Йоан), бібл. 95, 132
Зміще-Горинище, фол. 55
Зубрицький Никодим 132
Іван, св., Предтеча, Хреститель 26, 77
Іванко, кн. 49
Іванонько, фол. 73
Івась, кн., міф. 34
Івашко, фол. 58
Ігор Святославич, кн. 44, 48, 88–94, 101, 102, 104, 165
Ізяслав, кн. 94, 95
Іларіон, митр. 85
Ілля, св. 77
Ілля Муромець, фол. 30, 61
Ількевич Григорій 103, 158
Іпатій Потій, митр. 124
Ісаєвич Ярослав 83, 111, 137, 159, 160
Ісидор, митр. 107
Ісус Навин (івр. יהושע בן נון – Ієхошуа бін Нун), бібл. 115
Ісус Христос 17, 63–71, 73, 79, 87, 96, 98, 101, 103, 104, 110, 119, 121, 137, 140, 147, 149
Ісус, син Сираха 116
Іуда, Іюдаша, бібл. 125, 141
Йванко, фол. 35, 38
Йоаким, св., 79
Йов, бібл. 115
Казіньські Мацей (Kaziński Ma-ciej) 85
Калиновський Григорій 34
Калічка Іван 39
Кальнофойський Атанасій, монах 135, 136
Кандінський Олексій 17, 31, 162
Кандийчик Кирило, патріарх 143
Карабін Наталія 20, 160
Карась Ганна 108, 169
Карпович Василь, псевд., див. Януш Богдан
Катерина, фол. 56
Квітка Климент 37, 166
Квіт Сергій 10, 160
Кгрек Миколай, учит. 140
Келдиш Юрій 8, 17, 31, 162, 165
Келтуялі А. 48
Кипріян, митр. 107
Кирило Турівський, митр. 95, 96
Кирило, назва дзвона 111
Кирчів Роман 103, 158
Кисе(і)ль Адам, воєвода 134
Кіндратюк Богдан 7, 51, 55, 86, 98, 99, 105, 108, 112, 120, 131, 144
Кіндратюк Дмитро (мол.) 117
Климент I, св., папа 96
«Клірик Острозький», літ. 124, 129
Кмита Филон 59
Козак Діонізій 57, 160
Козицький Пилип 112, 146, 161
Козовик Іван 146, 165
Колесса Філарет 14, 37, 166
Колосова Вікторія 132, 159, 166
Колтакова Ірина 20
Колчин Б. 17, 164
Коляда Олена 114, 161
Кононенко Петро 7–12, 14–16, 18–40, 158–161
Кончак, хан 44
Копаниця Любов 30, 31, 33, 63–80, 159
Копистинський (Копистенський) Захарія, архимандр. 136
Коритський, о. 128
Корнеєва Валентина 75, 159
Корній Лідія 17, 50, 162

- Корнякт Костянтин 111, 132, 165
Коробка Микола 65
Косач Ольга 63, 65, 77
Котляр Микола 142, 158
Кошиць Олександр 161
Кравчук Леонід 75, 166
Краусс (Krauss) 30
Крвавич Дмитро 110, 163
Крекотень Володимир 132, 159, 166
Крип'якевич Іван 7, 53, 55, 83, 100, 126, 157, 160, 161, 163, 167, 168
Круль Петро 7, 162
Кубійович Володимир 38, 163
Кугутяк Микола 99, 160
Кузеля Зенон 38, 163
Куколь-Зизаній Стефан 128
Кукушкіна Маргарита 87, 88, 164
Куліш Пантелеймон 39
Купчинський Олег 84, 113, 157, 162
Купала(о), міф. 27
Кушлик Любомир 20, 49, 73
Кушпет Володимир 28, 162
Лазар, бібл. 101, 104
Лебедев В'ячеслав 162
Лехник Любомир 157
Левашова Ольга 17, 32, 162
Лисенко Микола 167, 168
Ліран 117
Ліхачова Ольга 45, 92, 158
Ліхачов Дмитро 32, 45, 92, 158, 162
Лозова Ірина 86, 160
Лука, св. 76
Луканюк Богдан 87, 157
Л. Т., гравер 136
Любарт (Любарт-Дмитро, Дмитро), волинський кн. 135, 160, 162
Мазепа Лешек 84, 168
Мазур Олег 135, 162
Макарій III (Юсеф Заїм), патріарх 135
Майкапар Олександр 79, 167
Малгарія, літ. 114
Манжура Іван, псевд. Івана Калічки 39, 60, 65
Марічка, фол. 35
Марков 56
Мартинович Порфирій 46
Маруся, фол. 35, 58
Марчук Галина 20, 135, 139, 160
Махновець Леонід 19, 45, 85, 89, 142, 162, 165
Мацієвський Ігор 7, 163
Медведик Юрій 53, 163
Мелешко Іван (білор. Іван Мялешка), литов. шляхтич 131
Мельник Василь 32, 163
Мельник Ярослава 4
Мемлевич Яків, протопоп 141
Микитась В. 132, 166
Микола, Миколай, Николай, св. 18, 64–67, 74, 79
Микула, фол. 31
Митуса, дяк, співак, співець 98, 99, 104, 160
Михайло, св. 134, 135, 144
Михайло, арх. 64, 77, 79, 145
Михайло, міф. 30
Мицько Ігор 126, 167
Міклухо-Маклай Микола 16, 165
Міллер Всеволод 47, 102
Мінерва, міф. 146, 149
Могила Петро, митр. 134, 144–146, 148–150
Мойсей Маймонід [Мойсей бен Маймун] 109, 110, 115
Мстислав Данилович, кн. луцький, володимирський і берестейський 112
Мужилівський (Мужилівський) Андрій-Анатолій 144
Муза, міф. 148, 149
музи, міф. 146, 148, 149
Навуходносор, цар, бібл. 130
Н. Б. див. Б. Н.
Неруш Ганна 167

- Нестор, монах, літоп. 97, 107, 108, 169
Нетудихаткін Ігор 75, 163
Нижанківський Нестор 38, 163
Николай, св., див. Микола, св.
Ніка Оксана 19, 163
Німець Петро 145
Німчук Василь 11, 136, 162, 168
Ніфонт, новгородськ. єп. 25
Овсійчук Володимир 110, 163
Окульєвич Василь, фол. 60
Олег, кн. 89, 90
Ор, Оря, Ореві, половецький гудець 44, 45, 92
Оріховський (Orzechowski) Станіслав 124
Орлов Р. 57, 160
Орфей, міф. 147, 148
Отрок, хан 44, 92
Осинавець, фол. 67
Острозький Василь-Костянтин, кн. 125, 127, 129, 137
Острозький Костянтин-Василь, кн. 126
Острозькі, кн. 126, 137
Павло, св. 77
Павлова В. 15, 167
Пазяк Михайло 103, 164
Памфіл, ігумен 26
Пан, міфол. 64, 96, 148
Панченко М. 15, 167
Параскева П'ятниця, бібл. 76
Пасічка Малгожата (Pasicka Małgorzata) 85, 168
Пастернак Ярослав 40, 87, 163
Пашковський, лірник 46
Перетц Володимир 69
Петро, св. 27, 67, 74, 75, 77
Петрушевич Антон 73, 164
Пещак Марія 50, 158
Пилатюк Ігор 16, 167
Підгора Володимир 136, 162
Плетенецький Іоан 145
Плетенé(и)цький Єлисе́й (в миру – Олександр Миха́йлович, за ін. даними – Томашевич) 133, 136
Поветкін В. 164
Погорілий Дмитро 38
Подоляночка, фол. 58
Пожарський Дмитро, кн., бояр. 131
Полевий Микола 90
Полікарп, монах 97, 119
Поліньські Александр (Poliński Aleksander) 123, 169
Пономарів Олександр 146
Потебня Олександр 58, 64, 65, 101, 157, 158, 162, 167
Потік (Поток, Потика, Штука) Михайло, фол. 33, 56
Потканський К. (Potkański) 30
Потій Іпатій, митр. 124, 129
Почаський Софроній 146
Предтеча Іван, св, див. св. Іван Пречиста, див. ще Діва Марія, Богоматір 72
Пуряєва Наталія 11, 168
Пушик Степан 55
Пчілка Олена, псев., див. Косач Ольга
Радивіли, князі 144
Растреллі Франческо-Бартоломео (Варфоломій Варфоломійович) 75
Рильський Максим 4, 7, 157, 160, 166
Рогатинець Юрій 130
Рожичка-Бричек А. (Różycka-Bryzek A.) 110, 169
Роман Галицький, кн. 92
Росовецький Станіслав 8–11, 30–33, 38, 43–80, 83–103, 106–111, 113–121, 124–150, 158, 159, 165
Ростислав, кн. 94
Руданський Степан 69
Рудченко Панас, псевдон. Мирний Панас 39
Рузкевич Теодор 112, 164

- Руф, св. 115, 117
Рябий Микола 135, 140, 167
Савва, мучен. 117
Савельєв Володимир 163
Садова Людмила 110, 165
Садоков Р. 16, 165
Сакович Касян-Каліст 143
Сатаниїл, фол. 68
Свашко, фол. 73
Свенціцька Віра 79, 85, 165
Свешников Ігор 96, 165
Свята Трійця, бібл. 110
Святослав, кн. 90
Седекія, бібл. 116
Селівачов Михайло 110, 165
Семьонов Юрій 8, 165
Серапіон, єп. києво-печерський,
Серапіон Володимирський,
ігум. 103
Сидор Олег 79, 85, 165
Симеон (Симон), єп. 97, 119
Сирах, бібл. 115
Сирін Єфрем, див. Єфрем Сирін
Сирчан, хан 45
Січинський Володимир 126, 132,
165
Скиргайло Ольгердович, князь
трокський, полоцький, київський
120, 121
Скора Яків, людвисар 105
Скорина Франциск, див. Франциск
Скорина
Сливка Юрій 39, 160
Смотрицький Герасим 124–126,
131, 143, 144
Соловій Будимирович (Гудимир,
Гудимирович), фол. 30, 56–58
Соломон, бібл. 60, 61, 70, 115–117
Софія, св. 68, 83–85, 89, 134, 150,
163
Сохань Павло 99, 158
Спас, див. Христос Ісус
Срезневський Ізмаїл 16, 19, 165
Ставр, гусляр-співець, фол. 59
Стахів Матвій 163
Степень Станіслав (Stempnia
Stanisław) 169
Степовик Дмитро 135, 136, 165
Стефан, учит. 128
Стефанік Василь 2-4, 160, 162, 169
Стецько Тадеуш Єжи 46
Сцевола Гай Муцій, міф. 148
Стешенко І. 146, 161
Сукач Сергій 7, 20, 166
Сцевола Гай Муцій, міф. 148
Таланчук Олена 9–11, 30–33, 43–
62, 159, 164
Талія, муза, міф. 147
Татищев Василь 30, 45, 166
Таудал (Tundali), літ. 113
Теодосій Грек, архим. 86
Терещенко Олександр 22
Терпсихора, міф. 146, 148
Тимофіїв Михайло 20, 32, 166
Толочко Олексій 30, 166
Толочко Петро 15, 57, 160, 166
Триюда, фол. 68, див. ще Аріадник
Трубецький Олексій, кн. 131
Трусевич І. 75
Тур Никифор, архим. 144
Тустановський Зизаній, див. Ку-
коль-Зизаній Стефан
Фабрика Роман 20
Фамінцин Олександр 19
Феб, див. Аполлон
Федір, уставник 141
Федоренко Іван 20
Федорів Роман 125, 166
Феодосій Грек, архим., див. Теодо-
сій Грек
Феодосій Печерський, ігум. 87, 97,
107, 119
Филипівич Іван (також підписував-
ся як Іван Йосип) 132
Філарет, патр. 143
Філофей, патр. 107

- Фільц Богдана 17, 85, 166
Фіндейзен Микола 55
Фіоль Швайполт (нім. Schweipolt
Fiol також Sweipolt Fiol, Sebald Vehl
або Veyl) 116, 117
Франко Іван 45, 69, 101, 166
Франциск Скорина 114–117
Хай Михайло 4, 7, 8, 11, 15, 23, 25,
26, 31, 32, 34, 37, 39, 40, 46, 49, 99,
101, 102, 125, 137, 166
Халебський Павло, архид. 135,
140, 162, 167
Хілько Микола 139
Хмельницький Богдан 143
Ходаковський, див. Доленга-Хо-
даковський
Холл Джеймс 79, 167
Хомінський Юзеф 16, 167
Хом'як Оксана 19, 163
Хорив, міф. 15
Хорнбостель, див. Горнбостель
Еріх Марія
Хоткевич Гнат 59
Хреститель Іван, апос., див. св. Іван
Христос, див. Ісус Христос
Цалай-Якименко Олександра 112,
126, 167
Цамблак Григорій, митр. 107
Цв'ях Вікторія 167
Цитера, міф., 148
Цицерон Марк Тулій 144
Чайковський Петро 7, 13, 163, 166
Чарноцький Адам, псевд. З. Долен-
ги-Ходаковського
Черкаський Леонід 20, 167
Черниш Олександр 14, 40, 167
Чировський Микола 163
Чубинський Павло 30, 35
Чурило, фол. 31, 55, 56
Шатько Олена 7, 168
Шевченко Лариса 19, 163
Шевченко Тарас 40, 84, 157, 163,
166, 167
Шекерик-Доників Петро 21
Шекспір Вільям 51
Шманько Тарас 11, 168
Шреєр-Ткаченко Онисія 146, 161
Штейнпресс Б. 168
Штука, див. Потика
Шумська Ірина 22, 167
Юда, див. Іуда
Юдіф, бібл. 115, 117
Юрій, св. 24, 25, 27, 30, 31, 33, 65–
67, 73, 74, 105
Юрій, кн. 94
Яворівський Володимир 135, 140,
167
Ягайло, польський король 110
Якименко Ніна 23, 26, 38, 60, 130,
148, 158
Ямпольский И. 167
Янин В. 17, 164
Януш Богдан, псевд. Василь Карпо-
вич 108, 112, 160
Яременко Василь 7, 9–12, 14–16,
18–40, 83–103, 158, 159, 161, 168
Яремко Богдан 47
Ярослав Мудрий, кн. 85, 90, 167
Ярополк Володимирович, кн. 88
Ярославна, кн. 91, 165, 166
Ясіновський Андрій 136, 169
Яс(и)іновський Юрій 4, 7, 8, 11, 16,
51, 53, 55, 84, 85, 98, 100, 108, 111,
112, 126, 136, 157, 160, 161, 163,
164, 167–169
Яценко Галина 167
Яцко, вїйт 131

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

- авторсько-композиторський 46
аерофон 21, 25, 27, 30, 31, 33, 34, 41, 49, 60, 62, 65, 77, 79, 81, 85–87, 89, 90, 92, 93, 96, 119, 121, 129, 137, 151
акафіст 107, 117
акомпанемент 37, 39, 45, 50, 59, 90, 93, 103, 114, 122
акомпанування 81
акорд 91
акустичний 152
актори-лицедії 37
акцентування 126
альт (вокаліст) 141
ансамбль, ансамблевий 55, 81, 85, 86, 93, 110, 153
аойди (гр.) 88, див. ще співці-поети
аплікатура 47
Апостол 118, 140
артикуляція виконавська 47
артист, артисти 85, 125, 126
артистка 123
артистичний 11, 103
арфа 38, 59, 85, 110, 129
«байорка» (струна) 37, 148
балада 32
бандура 7, 46, 49, 102, 148
бандура-кобза 46
бандурист, бандуристи 28, 101
бандурний 102
барабан 98
барабанчик 85, 110
«баран», див. коза
бас (інструм.) чи його частина 23, 26
баси, басовий 148
басист-інструменталіст 23
басист-вокаліст 141
басово-теноровий 23
«басок» 26
басоля, див. бас
- батіг 31, 53
«баяти» 52
билина 30–32, 34, 43–48, 50, 54–57, 59, 60–62
билинно-гусельний 46
било 86, 87, 93, 100, 117, 118, 121, 125, 135, 139, 141, 151, 153 див. ще
клепало, синантроп
било (клепало, серце, язик) дзвона 105
бити в било 86, 87, 100, 103, 141
бубни 94, 96
дзвони, див. дзвоніння
долоні 26, 53
по струнах 102, 105
бичувальництво 108, 122
Біблія 13, 26, 69, 80, 115–117, 121, див. ще Св. Письмо, Старий і Новий завіт
богослужбові друки, книги 100, 104, 107, 111, 112, 117, 118, 121, 127, 137, 143, 151
богослуження 11, 39, 56, 68, 69, 77, 89, 107, 111, 112, 117, 121, 126, 127, 135, 136, 140, 141, 144
латинське 141, 151
«бордюг», див. дуда
бояни 48, див. ще спіці-поети
братства співочі (laudesi) 108
братчина 51, 52
брєніла коса 31
бриніти 31
бубенець, бубенці 39, 40, 55, 123
бубнити на збір 34
бубніння 22
бубніст 127
бубон, бубни 26, 86, 87, 93, 94, 104
бубончики, див. бубенець
«бузьок» 117, див. ще клепачка

- бурдон, бурдоновий 26, 37
варіювання 72
ватага, гурт, дружина колядницька 20–22, 28, 37, 41
вдаряння, ударити 124, див. ще бити, ударити, ударяння 41
вежа-дзвіниця 132
величання 15, 23, 27, 28, 30, 36, 73, 98
вентиль 21
«веселі люди», див. скоморохи
весілля 22, 28, 34, 52–54, 58, 76, 100, 104, 114
вечірня 127
виконавець, виконавці музики 28, 41, 48, 50, 51, 54, 67, 150
виконавиці (музикантки) музики 15, 18, 114
виконавство музичне 35, 47, 56, 80, 88, 115, 122, 153
виконавська майстерність, виконавське мистецтво 8, 20, 21, 41, 48, 54, 55, 58, 80, 81, 88, 89, 93, 96, 101–104, 112, 114, 122, 147
виконавський стиль, манера, прийом 96, 104
виконання музики 35, 56, 76, 77, див. ще грати
викрикання 149, див. ще крик
виступ, представлення 20, 51, 52, 56, 61
виховання музичне 115, 122, 138
вігран, див. дримба
відгомін, відгук, відзив, гук 61, 91, 143
відправи релігійні, поминальні 111
«відущі», «відущії» співці-поети 88
візуальне мистецтво 153, див. ще іконографія
військова музика 34, 41, 81
віолончель 16
віргани 49, 58, див. дримба
віртуозність 72
вісник-трубач 73
«віщі персти» 89–91
вокальна музика, див. спів
волинка, див. дуда
волочобники білоруські 23
волочобництво 24, 28
волочільний 23
волхв 25, 130
«воплі» 130
ворожбити 52
вуздечка подзвонює 32, 42
втори 148
”втяти” (майстерно зіграти), див. ”утнути”
гадулка, гудулка, «гьдулка» 17, 37
гайда, гайдиця 30, див. ще сопілка
гама 124
гедоністичний 137, 151
генсле 17
героїчний стиль, поезія 44, 45, 48, 49, 59, 97, 133 див. ще стиль героїчний
гимн, гімн 69, 85, 147
гимнографія 10, 11, 107, 168
гимнологія 107
голос, голоси 29, 33, 35, 53, 59, 62, 90, 91, 111, 122, 141, 147
голосити, голосіння 15, 98, див. ще плачі-голосіння
гра, грати 11, 13, 16, 19, 27, 32, 34, 36, 39, 41, 47, 48, 52, 56–59, 61, 67–70, 72, 74, 77, 82, 87, 91, 93, 96, 101, 102, 113, 114, 122, 125, 126, 128, 129, 131, 137, 143, 146, 147, 151, 154
бісовська гра 16, 19, 25, 26
весело грати 96
«грянути» дзвінком 21
збруєю 32
красно, майстерно 104
«свиряти» 101
голос труби, «глась труб» 66, 115
господарських знарядь звуки 27, 29, 31, див. ще коса, підкова
гриф інструмента 148

- губи 46
«гудебні бісовські сосуди» (інструменти), «бісовські гри» 53
«гуде» (музикує), гудьба, густы 16, 52, 57, 58
гудець, гудошник, гудці 16, 44, 45, 92, 97, 104
гудіння струнне, гудьба 26, 58, 86
гудок («смик») 16, 17, 37, 53, 101, 113, 122
гудулка, див. гадулка
гук, гуки 31, 64, 95
гуляння (святкування) народні 17
гуляти (танцювати) при скрипці 22
гусельки, гуслі, «гусльми» 38, 48
гусельниця 38
гусла(і) 17, 19, 26, 32, 38, 39, 46, 47, 51, 53–58, 69, 70, 79, 87–89, 91, 93, 98, 100–105, 114, 122, 130
 «археологічні» 51, 100
 «звончаті» 57
 «етнографічні» 51, 100
 -псалтир 38, 100
 столо- чи клавіроподібні 100
 шоломоподібні 100
 «яворчаті» 47, 48
 «яровчаті» 55
гусяр 99, 101
гусяр-співець 52, 58
гуцульські музики 20–23
густы 52, 58, див. ще грати
гучати 95
гучний, гучність 53, 58, 89, 93, 95, 104, 131
гудзик-ідіофон 55, 81
дека 16, 148
декламаційний 126
”декорації” 150
денцівка, ментелев 39, 47, 147, див. ще сопілка денцева
деркач 125
дзвеніння ключів 29, 42
дзвеніти 27, 30, 31, 59, 91, 99
дзвинчати 99
дзвін (інструмент) 15, 29, 35, 36, 39, 54, 90, 105, 111, 119
 соборний 56
дзвіниця, споруда для дзвонів 75, 76, 111, 112, 118, 121, 125, 126, 132, 133, 135, 136, 140, 144, 145, 150–152
дзвінок, дзвінки 20, 21, 22, 73, 77, 117, 121, 139, 143, 150
 піддужні (ямщицькі) 20
дзвіночок, дзвіночки 15, 55, 77, 143
дзвонар (тут ще «дзвінник») 78, 111, 112, 121, 131, 154
дзвонарство, дзвонарська культура 2, 80, 86, 104, 112, 117, 118, 120, 121, 122, 130, 131, 135, 144, 150, 153, 154
дзвони 7, 15, 18, 20, 35, 39, 41, 68–73, 75, 76, 79, 80, 89, 90, 94, 99, 100, 104, 107–109, 117–119, 121, 126, 127, 130, 131, 135, 136, 139, 143, 144, 150–154
 ручні 85
«дзвоните» 29, див. ще задзвонити
дзвонити 18, 29, 32, 36, 77, 80
дзвоніння 7, 21, 39, 41, 47, 68, 70, 72, 73, 79, 89, 90, 105, 109, 111, 112, 120–122, 126, 150, 151
 благовісні 71, 75, 78
 великодні 75, 76
 вічові 100
 гвалтовні, сполошні 99, 144
 канонічні, уставні, церковні 39, 56, 61, 69, 71, 80, 90, 99, 104, 107, 111, 118, 119, 121, 127, 134, 137–141, 144, 150, 153
 похоронні 108, 121, 140, 144,
 див. ще подзвін
 прославні 89–92
 ратні 150
 світські 61, 80, 89, 99, 153
дискант 141
диски малі, тарілкоподібні мідні 98
дійство 89, 150

- діятонічний 46
дія, вплив музики 40, 41, 56, 57, 63, 64, 68, 70, 74, 75, 80, 81, 87, 93
довкілля музичне 31, 91, 92
долоні бити 14, 16, 153, див. ще
плескати
домра-прима, домри 53
достроїтися 138
дримба 49, 67, див. ще віргани
дружина (ватага) колядницька 4, 7, 20, 37, 54
дружини (ватаги) професіоналів 37, 53
дружини (ватаги) скоморохів 28, 53
«дувалки» 68
дуда («баран», «бордюг», волинка, «коза», «козиця», «міх») 25, 26, 53, 78, 123, 127
дудар 123
дудка, дудки 26, 39, 60, 68, 85, 127
дудка-викрутка, -колянка 39, 138, див. ще соліпка денцева, пищавка
дудочка 39, 96
дуд(т)ки, див. дуда
дут(д)ка, див. дуда
дульце, див. мундштук дульцевий
дума 15, 32, 44, 46
дүмово-бандуристська 46
духові інструменти, див. аерофони
дяк 99, 112
екклезіарх 138, див. параекклезіарх
епіка 32, 44, 80
епічно-старцівський 39
епос 4, 43, 44, 45, 48, 50, 62
етноінструментознавство, етноорганологія 8, 11, 154
«єврейський стих» 59
жанри, жанрові групи 45, 52, 81, 96, 108, 154
жоломийка 68
жоломийник 127
жонглери-паломники, див. пілігрими
забава 41
забава колядницька, новорічна 19
забава народна 25, 28
забрызчати 30, 31
забубнено, забубняно 35
заграно, заграли, заграють 35, 36, 60, 63, 103
загребіли ковані вози 35
задзвонити 29, 30, 35, 36, 56, 71, 80, див. ще подзвонити
заповіт 145, 152
засоби музичні 21, 47
заспів 56, 89, 101–103
заспівати 103
затрубити 24, 60–62, 64, 66, 67, 74, 77–79, 88, 95, 100, 119
заутреня, див. утреня
зачинатель-творець 103
Звенигород 120–122
«звін», «звона», «звонячи», див. дзвеніння, дзвоніння
«звонниця» 145, див. ще дзвіниця
звук, звуки, звучання 16, 39, 41, 55, 101, 122, 130, 131, 139, 146, 151, 153
бою 30, 95, 99, 104
господарські 18, 31, 153
закличні 22, 63
магічні 22, 60
похоронні 22
природи 31, 91, 99, 148
пташиних крил 32
звукова палітра 100
звукове довкілля, простір 12, 13, 30, 32, 33, 40, 56, 122, 153
звуквидобування 47, 104, 153
звучний 99, 108
звучні знаряддя 69, 153
здібності музичні 48, 81, 88, 92, 93, 99, 100, див. ще хист музичний
ідіофон 14, 20, 21, 30, 31, 35, 49, 69, 81, 86, 89, 93, 94, 100, 104, 108, 125, 139, 143
іконопис, іконографія 79, 85, 115, 122, 126, 133, 154

- інструменталіст-музикант 127
інструментальна культура 7, 11, 15, 84, 136
інструментарій музичний 11, 114, 150, 154
 скіфо-сарматський 84
 східний 84, 85
інструмент музичний неозначений, див. м'юзика
інструменти духові, див. аерофони
інструментознавство, інструментознавчий 7, 10–12, 125, 151
інтерпретація 114, 126
інтонація 126
Ірмологіон, Ірмолой 118, 136, 143,
історичні пісні, див. пісня історична
історія музики 7, 8, 13, 94, 98, 106, 107, 120, 124, 132, 136, 142, 152–154
каденція 141
каліки-музиканти 82
«каліки перехожі» 28, 60
камертон 11
кампанолог 137
кампанологія, кампанологічний 7, 29, 107, 117, 121, 143
кандія, кандійка, кандея (кандиа, «самрапа») 143
канон 107, 117, 144
кант 23, 148, 149
«карабка(и)» 26
карийон (карільйон) 75
квінта 16, 26, 37
керамічна зозуля 47
кимвали 98
ки(і)тара, «китару грати», див. ліра
кичучи 91
клапан 21
кла(я)рнет 26
«клапшер» 125, див. ще «стукалка»
клекотіти 69
клепало 86, 117, 118, 121, 125, 139, 153
клепати, клепання 86, 103, 125, 126
клепачка 118, 125, 151, 153, див. ще «тарахкало», «тріскавка»
кликнути 95
ключі дзвенять, «побриняють» 29, 42
книги богослужбові, див. богослужбові книги
кобза 32, 46, 148
кобзар, кобзарі 28, 37, 38, 60, 81
кобзарство 7, 25, 26, 37, 39, 46, 99, 102
«коза», «козиця», див. дуда («баран»), волинка, «міх»)
колокільці 40
«колокол», «колпак землі гречеської», «калічий колпак» 54
«колотушки» (дерев'яні молотки) 125
коляда 21
колядка 21, 25, 27, 28, 30, 65, 67, 71, 73, 77
колядковий 29
колядники 20, 21, 27
колядницька ватага, гурт, дружина, див. ватага колядницька
колядницький обряд 20–22
колядницькі «табори» 20
композитор (див. творець), компонування 44–48, 88, 99, 115, 122, 137
композиція (твір) 47, 60, 80, 81, 95, 104, 123, 126, 150
 вокально-інструментальна 99
 інструментальна 33, 111
конкурс виконавців 72
корона дзвона 105
коса (ідіофон) 31
космічність звучання 65
«кощюняти» 52
«крекотька» 125
крик, кричати 14, 32, 55, 62, 88, 95, 129, 143
крилос 141
крилошане-вітії 9
ксилофон 86

- кульмінація 61, 81
кульочка-тарахкальце 40
культурологи, культурологія 108, 150, 152
купальські «ігрища» 26
«лики», «личини», див. маски
лицедії 37
ліра 98, 146
ліра («реля», «лера») колісна, корбова 37
ліриця 17
лірник, лірники 28, 37, 38, 46, 59, 60, 73, 77, 82
лірництво, лірницька музика 37
лірницький 7
літофон 86
Літургіарій, Літургійон 118, 135, див. ще Служебник
літургія 107, 135, див. ще богослуження
людвисар 175
лютня 46, 110, 147–149
ляск 31
майстерне володіння інструментом 47–49, 101, див. ще виконавська майстерність
малострунний 100
мандоліна 110
мандрівні музиканти 73, 81
мандрівні старці-музиканти, див. старці-музиканти
мандрівні трупи митців 37
маска, «личман», «машкара» 53, 129, 130
«машкарники» 129, 130, див. скоморохи
медієвіст 10
медієвістика 7, 122, 154
меланхолійний 144
мелодія 9, 22, 37, 39, 148
мембранофон 22, 26, 35, 86, 93
ме(о)нтелєв 39, 138, див. сопілка денцева
металофон 86
мистецтво 80, 81, 90, 93, 102, 146, 149, 151, 154
мистецтвознавство 4, 11, 120, 136
Мінея 118
містично-аскетичний 106
міх (інструмента) 26
«міх», див. дуда
модерувати 147
молитва 107, 109
Молитовник (Молитвослов) 117, 118
молотки (для страстних клепань) 125
молоток (для гри на билі) 86, 125
молоток, молоточки (для гри на гуслах, цимбалах) 34, 101, 102, 105
монодія 11, 100
монотонний 144
мости забрязчать 31
задзвенять 36
мотиви величальні 71
-гейнали 153
героїчні 97
літературні 153
обрядові 72
пісенні 66, 79
традиційні 97
муза, музи 146–149
му́зика 12, 68, 69, 71, 79, 90, 104, 107–112, 116, 117, 120, 121, 127, 129, 134, 136–138, 140, 143, 146–148, 152–154
весільно-обрядова 47, 104
військова 87, 90, 93, 94, 104, 115, 124
вокальна 141
дзвонів 76, 89, 119, 122, 150, 151
«до коляди» 47
«до співу» 47
«до танцю», танцювальна 21, 22, 47, 60, 114, 143

- «до слухання» 47
інструментальна 22, 82–85
маршова весільно-обрядова 47
мовлення 141, 150, 151
на полюванні 104, 120, 122
розважальна, розваг 56, 122, 137
«розкоші» 130, 151
світська 16, 84
сигнальна 90, 124, 139
скоморохів 128
«спѣвалная» 109
му́зика (неозначений, особливий інструмент) 57, 68, 70
музика, музиканти 16–20, 22, 35, 41, 44–46, 48, 56, 60, 65, 73, 76–78, 81, 85, 89, 92, 97, 100, 105, 110, 113, 120, 127
-гістріони 84
небесний 64, 79
постельник 81
-співець 44, 45
церковний 111, 112
музикальність 91
музиканти-інструменталісти 27, 28, 37, 38, 79, 110, див. ще музики,
музики професійні, професіонали 16, 28, 37, 41, 50, 80, 97
музиканти-каліки 62, див. ще старці-музиканти
музикантка 16, 57, 114, 122, 123
музикознавство 7–9, 12, 14, 60, 115, 122, 133, 142, 150, 154
музикознавці 9, 83, 137, 138, 150
музикологи 12, 115
музикування 81, 87, 122, 137, 158
вокальне 14, 49, 96, 104, 122, 140
інструментальне 47, 49, 83, 84, 96, 104, 108, 122
народне 93
«музичина» 23
музична культура 98, 111
музичне виховання, див. виховання музичне
музичний твір 126, див. ще композиція
музичні цехи 7, 8
музично-інструментальна культура 7, 23, 26, 32, 34, 49, 125, 137
мундштук, див. ще дульце, пищик 21, 22, 127
мундштуковий 21
награвати 47, 48, 96
«най» 130, див. ще свиріль
налаштувати, настроїти 138
«напівка» 57
«німецькі трубки» 47
нота, ноти 47, 109, 124, 128, 133, 143
обдарованість музична, див. здібності музичні
образ 11, 12, 13, 36, 46, 49, 54, 58, 62, 72, 73, 85, 91, 92, 95, 96, 101, 104, 124, 126, 130, 140, 144, 145, 150, 153, 154
обряд 18, 22, 24, 27, 28, 30, 36, 89, 117, 119, 143, 144
одноголосо 23
окарина 47
окуття дзвона 105
орган 85, 127, 128, 141, 151
срібний (ідіофон) 100
органіст 127
органологічний 1, 3–6, 12–14, 43, 44, 46, 63, 72, 82, 86, 92, 97, 104, 106, 112–115, 120, 121, 124, 133, 136–138, 151, 152
органологія 8–11, 86, 132, 147, 154
органолог 9, 38
орган, див. дрімба
оркестр 14
освіта мистецька, музична 47, 58, 81, 112, 115, 116, 122, 126, 128, 138–141, 145–147, 151
оспівувати 32, 90, 98, 151
паламар 47, 138, 144, 150
палітра звукова, див. звукова палітра
параекклезіарх, див. паламар
парамонар, див. паламар

- Парнас 149
Патерик 119, 122
патетичний 143
пауза 126
пафос 126
«певниці» 116, див. ще спів
«перегудниці» 16
передзвонити 72
«персти б'ють» 102
п'єса для пиру 59
пилка 31
пир 29, 50–52, 59, 81, 100, 104, 122
писк 130
«пищавка», «пищалка» (сопілка ден-
цева) 39, 137
«пищальник» 127
пищик, див. мундштук
«півець» 98, 99, 104, див. ще співець
підкова 31
пізньюантична традиція 84
пілігрими 47, 80
пісенна творчість 41, 71
пісенно-музичний 32
піснеспіви 111, 140
Пісня пісень 114, 117
пісня 24, 26, 27, 30, 33–36, 44, 46,
47, 52, 57–59, 63, 64, 69, 76, 79, 80,
89–91, 93, 98, 101, 108, 114, 119, 137,
147–149
бісовська, сатанинська 26, 27
богомерзья 53
величальна 49, 67, 73
весела 103
весільна 57
волочобницька 23
дружинна 50
духовна 53, 60, 72, 82, 108, 111
з псалтиря 98
історична 45
латинська 127
«любовна» 108
«мирська» 86
народна 72
обжинкова 27
пастуша 96, 137
побожна 59, 108
псалтирна 70
релігійна 153
робоча 18
свята 69, 116
церковна 121
плачі-голосіння 15, 18, 91, див.
ще голосіння
плектр 146
плернерні музичні споруди 27, 31,
36, 41, див. ще дзвіниця
плескати руками, плескання, див.
руками вдаряти
плескіт, дзвоніння крил 31, 32
«плісанники» 37
«пляс», «пляска», «плясанки» 20,
21, 26, 28, 86, 143, див. ще танець,
танцювати
«побожні стихи» 59
повечір'я (богослуження) 127
подзвінне, подзвіння 108, 112, 121,
144, див. ще дзвоніння похоронні
«подхватчики» 23
подзвонити 89, 92
позвонювати 20–22, 32, 57
поети-співці, див. співці-поети
покаянці, покаянництво 108, див. ще
бичувальництво
полуношниця 127
«помагальники» 23
«постельник» 55, 81
«починальник» 23
похорон 52, 108, 111, 121
похоронний плач, див. голосіння
поцьоркування дзвінками 20–22
«празник» 52
«представлення», див. виступ
прелюдія 100
«пригрівка» 90
прикріплення інструмента 63, 81
приспівувати 48

- приструнки 148
програма виступу 52
«програш» 48
професіонали 30, 37, 44, 45, 50, 52, 97, 104, див. ще музики-професіонали
професіоналізм музичний 10, 136
професійні об'єднання музик, див. цехи
професіональні організації «веселих людей» 20, 37
псалом, псалми 69, 70, 98, 100
псалтеріум 98, 110
Псалтир 69, 70, 115–118, 126, 141, 151
псалтир (хордофон) 98, 100, 102–104
«псевдоінструменти» музичні 31
публіка 51
рапсод 46, 53
ребек 17, 110
ревіння 33, 42
регістр 22, 23
«регаліст» 127
Ренесанс 126
репертуар 18, 21–23, 25, 27, 28, 30, 37, 41, 44, 45, 50, 52, 53, 56, 60, 80, 81, 97, 102, 104, 137, 151, 154
 пісенний 35, 57
 танцювальний 57, 59, 81
 традиційний 72
репетиції 41
рефрен 23
рецепція (сприймання) 66, 81, 87, 91, 93, 114, 122, 124, 126, 128, 150, 153
реципієнт 54, 57, 58, 60, див. ще слухач
рецитація 90
речетатив 15
«ридзівка» 23
рипіння 91
ритм 9, 12, 18, 41, 90, 91, 141
ритуал 150, 152, 153
ріг окований 64
 половинний 110
розігратися 96
руками вдаряти, плескати 26
русалії 19, 25, 26
самозвучний 125
«свирець» 97, 104
свиріль, «най» 130
«свиряюще» 96
свист, свистіти 30, 32, 33, 42, 46, 55, 81
свистілка, свистьолка 39, 137, див. ще пищавка, сопілка денцева
свірель, свиріль, "флейта Пана" 39, 96, 100, 101, 104
Св. Письмо, див. Біблія
свято 22, 28, 52, 115, 150, 152
серце дзвона 105
сигнал військовий 95
 звуковий 33, 42, 60, 81, 86, 93–95, 139
 інструментальний 153
 труби 81, 94
синантроп, див. клепало
синкретизм 41
сичання 33
скомороські дружини (ватаги) 50, 53
скоморох 19, 25, 48, 49, 76
скоморохи (скомрахи), «машкарники» 16, 19–21, 25, 41, 45–54, 61, 62, 80, 97, 124, 125, 128, 129, 150
скоморо(ше)ство 16, 21, 26, 37, 52, 130
скомороший 23, 26, 37
скоморошка 114
скрипаль, скрипач 21–23, 54
скрипіти 31
скрипка 18, 22, 34, 38, 57
скрипник, скрипники 18, 21
скрипторій 100
сліпі музиканти 37
Служебник 107, 118
слухач, див. ще реципієнт 12, 48, 53, 54, 57
смик, див. гудок

- смичковий, смичок 23, 37
сопілка денцева 39, 40, 61, 67, 85,
87, 93, 96, 104 див. ще
 пищавка 39
 срібна 62
 флоера, фльояра 47, 68
сопіль, сопілі 25, 26, 86, 93
співак, співаки 16, 37, 53, 139, 140
 співаки-поети 72
 співак-професіонал 45, 51, 52
 співак церковний 99
спів 12, 14–16, 19, 21, 23, 26, 27, 29,
41, 48, 52, 57–59, 66, 68, 73, 76, 79,
81, 98, 103, 104, 114, 116, 122, 138,
139, 146–149, 151
 веселий 21
 гуртовий, хоролий 98, 121,
140, 146, див. ще хор
 ”інструментальний” 148
 «красний» 67
 літургійний 33, 108, 112
 «на надобен глас» 141
 плясанок 21
 -повідомлення 92
 покаянців 122
 понурий 108
 прославний, хвалебний 96
 псалм 109
 райський 79
 солодкий 59
 «трактом» 141
 «фігуральний» 143
 церковний 33, 61, 104, 107,
112, 126, 139, 140, 143
співанка 57, 76
співацькі верстви 45
співацькі дружини 53
співець, співці 44, 45, 50, 59, 90, 91
співомовний 37
співочі братства, див. братства спі-
вочі
співучість 90
«співці-аранжери» 72
музиканти 28, див. ще старці-
музиканти
 небесні 79
 -поети 32, 48, 52
 -професіонали 52, 80
 -рапсоди 30, 41
спосіб, тип гри 11, 15, 16, 20, 21, 28,
46, 56, 58, 87, 89, 90, 93, 100–104
 співу 15
сприймання, див. рецепція
Старий і Новий завіт 13, 114, див.
ще Біблія
«старини», див. ще билини 59
старці-музиканти 28
стиль 37, 49
 богатирський
 героїчний 15
 риторично-поетичний 96
 скоморошо-корчемний 61
 церковний 96
стих 77
стодоли зазвеніли 27
стремено дзвенить 90
стрій 46
струна, струни 16, 17, 26, 48, 89, 98,
100–102, 104, 109, 113, 148
 «золоті» 48
 «живі» 91, 101–103
 «співаниця» 37
струнне гудіння 26, див. ще гудіння
струнно-смичковий 23
струнно-щипковий 148
«стукалка» 125, див. ще «клаппер»
субкварта 26, 37
суголосний 109, 124
супровід музичний, див. акомпане-
мент
сурма, сурми 53, 85, 98, 124, 127,
151
сурмач, сурмачі 78, 127, 153
сурмити 124
танець 12, 14, 16, 24, 37, 41, 47, 48,
60, 114, 122, 146

- тамбуроподібний 100
танцювати 26, 53, 57–59, див. ще гуляти
танцюрист, танцюристи 37, 76, 114
«тарарушки» 128
тарахало 141, 151, див. ще клепачка
тарілки 85
твір вокальний 96, див. ще пісня інструментальний 41
творець 44, 45, 48, 54, 72, 77, 99, 103
Тератургіма 136
тема 54, 61, 72
тембр 89
темп 18, 142
тенор (вокаліст) 141
«тенор» (струна) 37
т(е)орбан 45, 46, 148
«терлички» 76
термінологія музична 42, 85, 92, 109, 110, 112, 123, 133, 142, 150, 152, 154
техніка гри 13, 20, 21, 48, 154
тимпан 98, 130
Ти(і)пикон (Устав церковний) 118
тональність 47
тон, тони 91, 128, 129, 142
тоніка 12
торжество 150
торохкавка 125, див. клепачка
трапеза 52, 59
Требник 117
трембіта, «трумбета» 21, 22, 28, 41, 68, 74, 81
 голосна 74, 75
 золота 28, 74
 «дубиная» 28
 «листова» 27, 74
 «цвітова» 27, 74, 75
 «цинова» 28
«трембітанник» 21
трембітати 25, 66, 74, 75, 92
трикутник (ідіофон) 31
триструнний 23
Тріюдь 118
«тріскавка» 151, див. клепачка
тріскотіти 125
тріумфальний 129, 148
тростина 26
труба, труби 19, 21, 22, 33, 34, 41, 62–65, 67, 70, 73, 74, 79, 88, 90, 91, 94–96, 104, 119, 124, 127, 131, 138, 150, 151
 ангельська 78
 апостольська 85
 архангельська 85
 Божа 67, 121, 122
 вівчарська 64
 військова 60, 88, 89, 92, 94, 95
 «златокованная» 100
 золота 29, 34, 62–66, 74
 з тура 24, 60, 66
 єгорівська 63
 «костяна» 64
 мідна 29, 63, 65, 66, 67, 74
 «німецька» 47
 окута 64, 65
 прославляюча 92
 рогова 63–67, 74
 срібна 24, 62, 65, 66
 Страшносудна 78, 79, 85, 93
 “хитра” 66, 74
 яворова 29
трубадури 16
трубач 64, 65, 127
 вісник 73, 74
 космічний 63, 65, 67, 81
трубити 24, 27, 66, 67, 73, 74, 77, 81, 90, 92, 95, 129, 131
трубка-кларнет 26
«трубки німецькі», див. «німецькі трубки»
«трубний глас» 80
трувери 16
трупа мистецька 50
удари в гусле 103
 дзвонів 144,

- молоточка 34, 101, 102, 105
рук 14, 153
у тони 124
- «ударити на тривогу» 144, див. ще
дзвоніння гвалтовні, сполошні
ударні інструменти 34, 125, 139,
153, див. ще ідіофони
«узденьдя», див. вуздечка
унісон 16, 17, 37
«упестрені» 25, див. ще скоморохи
установник 138, 140, 141
установ церковний, установний припис
107, 112, 118, 127, 130, 139, 141, 150
”утнути” (майстерно зіграти) 87
утреня 56, 90, 127
фанфара 91
фідель 17
флейта здвоєна 146
 поздовжня 39, 85, 127
”флейта Пана” 96
флейтист 127
флоєра (фльоєра) 47, 68
фольклор (фолкльор) 5, 7, 11, 23, 26,
32, 34, 43, 44, 80, 81, 125, 154
фонічна палітра 153, див. ще
довкілля музичне, звукове довкілля
фоярка 47
«фриюярник», див. флейтист
фуга 85
функції інструментів, музики, му-
зикантів 8, 10, 25, 38, 41, 45, 47, 51,
55, 56, 58–60, 63, 67, 70, 73, 79–81,
86, 88, 89, 92, 93, 97, 101, 103, 106,
108, 113, 119, 121, 124, 132, 134, 137,
147, 150, 151, 153, 154
«харі», див. маски
хист музичний 48, див. ще музичні
здібності
хор 79, 140, 149
хордофон 17, 18, 23, 34, 36, 38, 39,
63, 89, 93, 102–104, 149
 смичковий 37, 38
 щипковий 37, 85, 123
- хори (місце в церкві) 141
хорове мистецтво 126, див. ще спів
гуртовий, хоровий
хоровод 21, 24, 146
Цвітна Тріодь 135
”цевниця духовна” 119
Центр дослідження дзвонарства 2,
4, 144
церемонія 150
церковні відправи, обряди див. бого-
служення
церковні дзвоніння, див. дзвоніння
церковні
цехи музичні 7, 10, 20, 28
цикл героїчно-фантастичний 38, 62
цимбали 34, 36, 38, 63, 98, 101, 105
 «золотії» 36
цитра, «цитара» 46, 98, 148, 149
цівка 26
«цьоркаючи» 21
Часи 1-й, 3-й і т. д. 127
чутний 65
шабля 102
шалмай, шалмей 25, 110
«шаламайник» 127, див. ще жоло-
мийник
шаман 14
шалястуни, шелегінди, шелести, ша-
рахуни 40
шипіння 33, 42
шпільман 19, 20
штукар 52
шум, шумить 31, 130
щедрівка, щедрівочний 28, 67
язик (било, серце) дзвона 105
язичково-щипковий 49
campana, див. кандія (кандиа)
Fidel (нім.) 17, див. фідель
fides (лат.) 17, див. ще струна
hudebnik, hudebnice 16
invective (oratio) 19
καλοφωνία 111, 112, 144
laudesi 108, див. братства співочі

mandol 110
rosalia, rosario 25, див. русалії

Te Deum laudamus 33

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

- АН ССРСР – Академія наук Союзу Советських Соціалістических Республік
- АН УРСР – Академія наук Української Радянської Соціалістичної Республіки
- ВДНЗ – вищий державний навчальний заклад
- ВКЛ – Велике князівство Литовське
- ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені Максима Рильського (нині – Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології), м. Київ
- ЛДМА – Львівська державна музична академія ім. М. Лисенка (нині – Львівська державна національна музична академія ім. М. Лисенка)
- НАН – Національна академія наук
- НІМУ – Національний історичний музей України
- ПрикНУ – ВДНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
- ПСРЛ – Полное собрание русских летописей
- Н. – S. – Горнбостель – Закс

**Автор складає щиру подяку
за сприяння в нагромадженні матеріальної допомоги,
що уможливила видання цієї книги:**

Мирославу ГАБОРАКУ – доц., голові Івано-Франківської обласної організації профспілки працівників освіти та науки;

Миколі ВАСИЛИКУ – директору Івано-Франківського навчально-виховного комплексу «Загальноосвітня школа-ліцей № 23 ВДНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Юрію КОПЧАКУ – доц., голові профспілкової організації викладачів і працівників ВДНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

Зоряні ВАЛІХНОВСЬКІЙ, уродженій ВІВЧАРЕНКО – викладачу Івано-Франківської дитячої музичної школи імені Миколи Лисенка.

Наукове видання

КІНДРАТЮК Богдан Дмитрович

«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ»

МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО

ЯК ОРГАНОЛОГІЧНЕ ДЖЕРЕЛО

Головний редактор *Василь Головчак*
Літературний редактор *Руслана Боднар*
Редактор англomовного тексту *Оксана Карбашевська*
Комп'ютерний набір *Богдан Кіндратюк*
Комп'ютерне верстання *Віра Яремко*
Коректор *Ростислав Лецишин*
Дизайн обкладинки *Олег Чуйко*

Підп. до друку 29.06.2016. Формат 60x84/16.
Гарнітура «LitopysNewRoman». Ум. друк. арк. 11,2.
Тираж 300 пр. Зам. № 193.

Видавець

Видавництво Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника

76000, м. Івано-Франківськ, вул. Степана Бандери, 1
Тел. 71-56-22. E-mail: vdvcit@pu.if.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 2718 від 12.12.2006

Виготовлювач

Приватний підприємець Бойчук А.Б.
Івано-Франківськ, тел. (0342) 559464

Свідоцтво про держреєстрацію № 11196 від 25.05.2001

Телефон, електронна адреса автора: (067) 342 21 65; e-mail: bohkind@ukr.net

ISBN 978-966-640-422-3