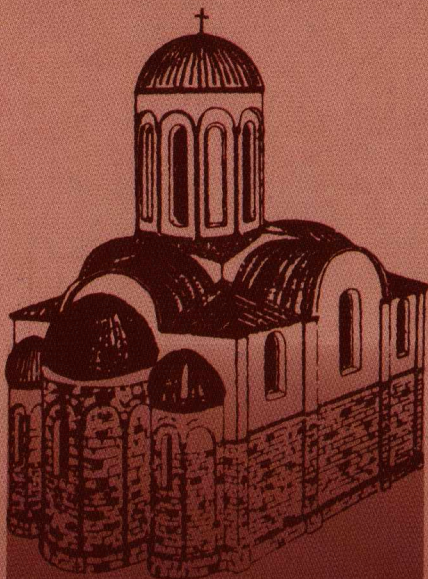


63. 3/4 257/191
К. 41



БОГДАН КІНДРАТЮК

НАРИСИ
МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА
ГАЛИЦЬКО-
ВОЛИНСЬКОГО
КНЯЗІВСТВА

**Іменний фонд
проф.І.Зварича**

***ДО 800-РІЧЧЯ
НАРОДЖЕННЯ КОРОЛЯ ДАНИЛА***

Богдан КІНДРАТЮК



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ УКРАЇНОЗНАВСТВА
ім. І. КРИП'ЯКЕВИЧА




СЕРІЯ: ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ
ВИПУСК 9: ДОСЛІДЖЕННЯ

**НАРИСИ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО
КНЯЗІВСТВА**

НБ ІІІУС



z388

Львів  Івано-Франківськ

2001

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Іва. № *Х 388*

ББК 85.313 (4 Укр 3) + 63.3 (4 Укр) – 7
К 41

Богдан Кіндратюк. **Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства.** – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2001. – 144 с.

У нарисах уперше зібрано й систематизовано матеріали про музичне мистецтво Галицько-Волинського князівства. Музика цього періоду є важливим, але недослідженим її історичним етапом, який забезпечив розвиток української музики після падіння Київської держави. Розглядаються народна творчість, інструментальна культура, музичний побут княжого двору й міста, церковний спів, дзвонарське мистецтво.

Bohdan Kindratuik. **Essays of musical art of Galician-Volhynian Principality.** – Lviv: I. Krypiakevych Institute of Ukrainian Studies of National Academy of Sciences, 2001. – 144 p.

The essays are an unprecedented collection of systematized materials on musical art of Galician-Volhynian Principality. The music of this period is its significant but uninvestigated historic stage, which contributed to the development of Ukrainian music after the collapse of Kyiv state. Folk art, instrumental culture, music in princes' and towns' everyday life, church chant, chiming art are analysed.

Редактор *Юрій Ясіновський*

Рецензенти:

Володимир Александрович, доктор мистецтвознавства, професор;

Борис Савчук, доктор історичних наук, професор;

Мирон Черепанин, доктор мистецтвознавства, професор

ISBN 966-668-004-1

© Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича
НАН України, 2001

© Богдан Кіндратюк, 2001

*Моїй Мамі – учительці Танні Дмитрівні,
уродженій СЯЛАСЮК,
присвячую*

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО.....	7
ВСТУП.....	10
I. ПЕРЕДУМОВИ РОЗВОЮ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА.....	13
II. РОЗВИТОК ФОЛЬКЛОРНИХ ЖАНРІВ.....	21
III. НАРОДНА ЕПІКА, ЇЇ ТВОРЦІ ТА ВИКОНАВЦІ	37
IV. СКОМОРОХИ.....	47
V. РУКОПИСНА КНИЖНІСТЬ. ЦЕРКОВНИЙ СПІВ	52
VI. ЛІТОПИСНИЙ МИТУСА: СПРОБА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЗВИЧНОГО ОБРАЗУ... ..	67
VII. ДЗВОНИ ТА ДЗВОНАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО.....	79
VIII. ОСВІТА І МУЗИКА.....	95
IX. ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА, МУЗИКА В ПОБУТІ ТА ВІЙСЬКУ	105
ПІСЛЯМОВА.....	132
EPILOGUE.....	135
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....	137

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Ця невелика книжечка розповідає про музичну історію Галицько-Волинської держави. Перед читачем оживають ще донедавна німі сторінки нашої далекої минувшини. А це героїчні пісні-хвали на честь князів і ратних звитяг воїнів, оповіді-співи про великих князів київських, багатобарвна музика зміцнілих галицьких міст, щирі пісні-молитви до Пресвятої Богородиці, урочисті гимни й грімкий дзвін во славу Господа Бога. У галицькому мистецтві зростає зацікавлення власне мистецьким, милозвучним, наспівним. Поцінуються словутні співаки, ім'я одного з яких – Митуса – називає наш літопис.

В історії української музики цей період є дуже важливим, бо саме з нього починається поступова переорієнтація з візантійсько-балканської культурної традиції на європейську. Якщо ж бути точнішим, то ця зміна напрямку культурного впливу відбулася в руслі загального росту європейської цивілізації, у річищі її поступового незалежнення від Візантії та усвідомлення власної культурної ідентичності.

На жаль, поки що ми дуже мало знаємо про музичне мистецтво тих далеких часів. Ця музика для нас залишається німою, і насамперед через надзвичайно малу кількість збереженого матеріалу й самих музичних пам'яток. Тому, мабуть, так довго не було сміливців, котрі б відважно взялися до сумлінної наукової праці на ниві старогалицької музики.

І ось перед нами ця книжечка, автор якої поставив собі за мету зібрати доступний матеріал, інтерпретувати його та на цій основі реконструювати музичні сторінки Галицько-Волинської держави.

Чи вдалася книжка авторові? Мабуть, що так. Він сумлінно аналізує літописні звідомлення, співставляє їх за різними списками і редакціями, призбирує археологічний та іконографічний матеріал з історії інструментальної культури й дає йому вмилу інтерпретацію. Здійснює цікаві пошуки в пісенному фольклорі, збирає та систематизує маловідомий матеріал про дзвони.

У той же час автор цілком слушно мало пише про церковний спів, оскільки тут потрібні спеціальні фахові знання, якими українське музикознавство, на жаль, сьогодні поки що не володіє. Та й із самими нотними пам'ятками цієї доби поки що немає достатньої ясності й вони слабо локалізуються галицькою землею. Хоч, звичайно, такі повинні були створюватися, та про них дійшли до нашого часу тільки деякі згадки. Але це справа майбутніх спеціальних досліджень.

Можливо, у деякого з читачів може закрастися сумнів – а чи варто було взагалі писати про цю добу, коли так мало збереглося джерел? Чи можна на підставі цього матеріалу робити якісь ширші висновки й чи взагалі на нашій Галицькій землі щось істотного творилося в той далекий час? Думаю, що варто. Бо наприкінці XVI ст. ми бачимо такий могутній ріст музичного мистецтва в Галичині й на Волині, такі потужні зрушення та реформи в церковній музиці (офіційне запровадження нового концертуючого стилю, перехід на лінійний нотопис, реформа музичної освіти), що годі думати, нібито вони не мали тривалого й систематичного підготовчого періоду, початок якого, без сумніву, сягає доби князів Романа та його сина Данила.

Сподіваємося, що ця праця Богдана Кіндратюка, автора з Івано-Франківська, зацікавить вдумливого й допитливого Читача і започаткує глибші студії над музичною культурою княжої доби в цілому та її галицькими сторінками зокрема.

Юрій Ясіновський

Львів, 24 листопада 2001 р.

ВСТУП

Музичне мистецтво Галицько-Волинського князівства – складний і різноаспектний комплекс явищ. Серед багатого й оригінального культурного спадку цієї держави особливе місце належить Галицько-Волинському літописному зведенню, насиченому фрагментами календарної музично-поетичної творчості. З нього також дізнаємося про гудця Ора, який творив у Києві, перемишльського “словутного п’вця” Митусу, виконання пісень-хвал. Значного розвитку на теренах Галицької землі й Волині набули биліни. Поширення християнського обряду, особливо в часи правління короля Данила († 1264), покликало відповідні форми богослуження, наповнення їх належними засобами (літургійними книгами, гимнографією, дзвоніннями тощо).

Поважною складовою мистецтва цього ареалу був тісний зв’язок із спадщиною Київської держави. Розвій культури в Галицько-Волинському князівстві, стверджував Іван Крип’якевич, сприяв закріпленню історичних традицій Київської Русі. Протягом багатьох століть вони “збереглися в архітектурі і малярстві, в літературі і мові, у літописах і історичних творах”¹. Зберігалася ця наступність і в музичному мистецтві.

Нині вже систематизовано відомості про унікальну й своєрідну монументальну кам’яну архітектуру Галицько-Волинської Русі, її декоративну скульптуру, фрескове

малярство, іконопис, книжкову мініатюру, твори прикладного та ювелірного мистецтва тощо. На основі зібраних і охарактеризованих знахідок кількох поколінь дослідників галицької історії та культури обґрунтовано особливе місце в українській духовності мистецтва Галицько-Волинської держави², стисло описано генезу й формування його музичної гілки³. Водночас відзначення 1100-річчя давнього Галича, святкування 800-річчя об’єднання Галицько-Волинських земель в єдину державу – спадкоємицю Київської Русі-України засвідчили, на жаль, майже повну відсутність музичних матеріалів і тем, що стосуються давнини⁴. Автори підручників, посібників з історії світової та української культури в розділах “Мистецтво” не характеризують окремо здобутки музичного на теренах Галицько-Волинської Русі, зокрема його подальший розвиток у другій половині XIII – першій половині XIV ст. Усе це спонукало автора до написання пропонованої читачеві праці.

Використання сучасних досягнень археології, антропології, етнографії, історії, мовознавства, мистецтво-

² В. Александрович. Мистецтво Галицько-Волинської держави, Львів 1999; М. Голубець. Мистецтво, *Історія української культури* / За загал. ред. І. Крип’якевича, Київ 1994, с. 426–591; М. Фіголь, О. Фіголь. Історія Галича в пам’ятках мистецтва, Львів 1999 та ін.

³ 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. pod redakcją Leszka Mazepy, Rzeszów 2000, s. 11–22.

⁴ Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України: Матер. Міжнарод. ювіл. наук. конф./ Гол.ред. В. Кононенко, Івано-Франківськ–Галич 1998; Галич і Галицька земля в українському державотворенні, Івано-Франківськ 1999. Незначну увагу науковців до музичного мистецтва засвідчують також конференції, проведені Волинським, Львівським, Прикарпатським університетами з нагоди 800-річчя Галицько-Волинської держави.

¹ І. Крип’якевич. Галицько-Волинське князівство, 2-е вид., із змінами і доп., Львів 1999, с. 192; Я. Исаевич. Культура Галицько-Волинской Руси, *Вопросы истории*, Москва 1973, № 1, с. 92–107.

знавства й інших наук, доповнених літописними свідченнями⁵, допомагає конкретизувати уявлення про музичну культуру нашого краю княжої доби, вагому роль мистецтва звуків у тогочасному житті. Нині маємо можливість передусім висвітлити еволюцію музики як складової генези й становлення української культури в ареалі Галицько-Волинського князівства.

I. ПЕРЕДУМОВИ РОЗВОЮ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА

Музична культура Галицько-Волинського князівства сформувалася на солідному багатовіковому підґрунті, про що свідчать численні археологічні знахідки на території Волині й Галичини. Музичним інструментом ударного типу вважають фрагмент лопатки мамонта з Городка II (біля м. Рівного). Більше того, висловлюється міркування, що її обробіток передає профіль людини, яка співає⁶. Як допускають, згаданий інструмент міг належати до найдревнішого музичного комплексу палеолітичної людини, який вона створила з кісток мамонта. Подібна музична система відома за археологічними знахідками на Чернігівщині⁷.

Знаємо також, що вже в пізньому палеоліті кроманьйонці використовували музичні інструменти на кшталт “флейти Пана”. У Подністрів’ї подібні “флейти” з рогу й кісток Олександр Черниш знайшов у сьомому – десятому горизонтах мадленського часу в Молодове V⁸. Дослідження багат шарових пам’яток на Дністрі мають важливе значення для висвітлення проблеми походження мистецтва, часу його виникнення, характерних проявів тощо. Тут ще виявлено три сопілки з рогу оленя (Молодове I), а сопілка зі стоянки Атаки I датується за С¹⁴ 15 375±350. Найскладнішим конструктивно вважається “виріб з четвертого шару стоянки Молодове V (абсолютний час –

⁵ Б. Кіндратюк. Літописні згадки про музичне мистецтво Галицько-Волинської держави, *Галичина*: Наук. і культ.-просвіт. краєзнавч. часопис, Івано-Франківськ 1999, № 3, с. 162–170. Автор висловлює щиру подяку Ю. Ясіновському за привернення уваги до багатьох літературних джерел і люб’язно надану можливість користуватися його бібліотекою.

⁶ С. Бибиков. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта: Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека, Киев 1981, с. 81.

⁷ Там само.

⁸ Археологія Української РСР. У 3-х томах, т. I, Київ 1971, с. 58.

17 100±1400). Виріб має сім поперечних отворів, повздовжній і глухий кінець та сліди поперечного обв'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”⁹.

На теренах Волині при розкопках чоловічих і жіночих захоронень бронзового віку біля поясных хребців знайдено чотири кістяні дудочки, напевно, як припускає Ігор Свешніков, залишки музичного інструмента на зразок “флейти Пана”¹⁰. 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, вони правили за бубни, необхідні ще й досі, – як писав у свій час Ярослав Пастернак, – при всіх ритуальних танцях примітивних народів”¹¹. У цій же області знайдено в черняхівському могильнику кістяну сопілку¹². 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 ша-

⁹ О. Черниш. Територія Подністров'я в епоху палеоліту (Стан дослідження), *Записки Наукового товариства імені Шевченка* (далі – *Записки НТШ*), *Праці історично-філософської секції*, т. ССХХV, Львів 1993, с. 21.

¹⁰ И. Свешников. Новые погребения культур шнуровой керамики на Волини, *Археологические открытия (даль – АО) 1970 года*, Москва 1971, с. 241–242.

¹¹ Цит. за Б. Водяний. До витоків народної інструментальної музики Західного Поділля, *Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель* / Ред.-упоряд. Б. Луканюк, Львів 1993, с. 67.

¹² Там само.

мана”¹³. Можливо, він організовував ритуал, який не міг тоді обходитися без відповідного музичного оформлення.

Протягом тисячоліть змінювали одна одну прадавні культури. З часу входження території Волині, Підкарпаття, Наддністрянщини, Перемишльської землі й Червенських “городів” до об'єднаної Київської держави культурне життя в цьому арсалі “значною мірою становило єдиний процес і спиралося на традиції, що сформувалися впродовж... попередніх століть”¹⁴.

Після виділення з Київської Русі ряду князівств розпочинається новий політичний і культурний період розвитку України. Однією з найперших причин, що зумовили свого часу зміну устрою Київської держави, нині називають подальший етнічний розвиток земель, процес формування окремішності народностей у різних її частинах, появу нових економічних і військово-політичних центрів тощо. Характеризуючи південно-західний регіон Русі-України у IX–XII ст., дослідники зазначають, що тут продовжує інтенсивно зростати кількість населення. Водночас із прогресом продуктивних сил збільшується щільність заселення території. Розвиваються далі сільське господарство, різноманітні ремесла, торгівля та культурні зв'язки. Це дало підстави історикам зробити обґрунтований висновок про те, що у XII ст. тут сформувалася “нова міцна українська держава – Галицько-Волинська”¹⁵. Створена вона володимирським правителем Романом Мстиславичем († 1205), який 1199 р.

¹³ О. Черниш. Стародавнє населення Подністров'я в добу мезоліту, Київ 1975, с. 125.

¹⁴ Я. Ісаєвич. Галицько-Волинське князівство доби Данила Галицького та його нащадків, *Галичина та Волинь у добу середньовіччя*, Львів 2001, с. 3.

¹⁵ Н. Полонська-Василенко. Історія України. У 2-х томах, т. 1. 2-е вид., Київ 1993, с. 192.

об'єднав Волинське й Галицьке князівства. Найвидатнішим володарем цієї держави був Данило Романович. Вона, охопивши велику частину земель Київської Русі, продовжила її державну й культурну традицію до 1340, коли зі смертю галицько-волинського правителя Юрія-Болеслава II закінчилася династія Романовичів (у 1340 р. польські завоювальники почали й у 1387 завершили її анексію). Але ще в "1360-х роках українські вищі верстви, "князі і бояре", які дорожили інтересами церкви – значить, і зв'язаної з нею культури – та опікувались ними, були настільки сильні й активні, що могли змусити окупантів до зміни церковної і національної політики"¹⁶.

Значення цього регіону в історії нашої держави в тому, що "традиції київського боярства, ерархії, княжих династій на українському ґрунті продовжуються на Волині, ще більше – в Галичині, яка на два століття, від другої половини XII в. (часів Ярослава), стає найбільш багатого і блискучою частиною України"¹⁷. Навіть після татаро-монгольської навали "вся північно-західна Україна в XIII–XIV вв., не вважаючи на періоди замішань і війн, загалом узявши, жила життям навіть більш урівноваженим і спокійним, ніж Подніпров'я XI–XII вв."¹⁸ Завдяки вигідному географічному розміщенню Галицько-Волинських земель – на важливих транзитних шляхах між Чорним і Балтійським морями, між Сходом і Заходом – експорт солі, зерна сприяли розвитку господарства, розмаху міжрегіональних і міжнародних торговельних зв'язків. Водночас це було визначальним

¹⁶ М. Грушевський. Історія української літератури, У 6-ти томах 9-ти книгах, т. 2, Київ 1993, с. 9.

¹⁷ М. Грушевський. Історія української літератури, т. 1, с. 103.

¹⁸ Там само, т. 2, с. 9.

чинником певної політичної та економічної стабільності, культурного життя. Гарантією цього було "перехрещення на території князівства важливих як трансконтинентальних сухоходових і водних магістралей, так і внутрішніх, локальних доріг"¹⁹. Ще в останній чверті XIV ст. галицько-руські напівгроші мали поширення не тільки в Галицькій землі, а й на Волині, Київщині, у Польщі, Молдові²⁰.

Запорукою розвитку української музики на теренах Галицько-Волинської Русі, на нашу думку, було й те, що після татаро-монгольської навали, коли Київ падає разом з усією Наддніпрянщиною, "слідом за славою й могутністю його покидають вищі верстви громадянства – духівники, купці, промисловці, митці й письменники. Одні з них емігрують до північного Суздаля, другі – переносяться на захід, де на порозі XIII в. починає формуватися й могутніти Галицько-Волинська держава. Й-то і вдалося ще на протяз цілого століття продовжувати великодержавні аспірації Києва та стати захистом для культурної творчості, для якої на Подніпров'ї було чимраз менше місця"²¹. Створивши умови для розвою народностей у Південно-Західній Русі та зробившись на певний час політичним і культурним центром тяжіння, Галицько-Волинське князівство навіть переживало розквіт міської культури²². Цьому сприяло, зокрема, і те, що ще в XIII ст. були споруджені замки-фортеці у Луцьку, Львові, Кам'янці, Кременці, Не-

¹⁹ В. Пришляк. Середньовічні шляхи Галицько-Волинських земель в епоху Романовичів, *Галичина та Волинь у добу середньовіччя*, с. 226.

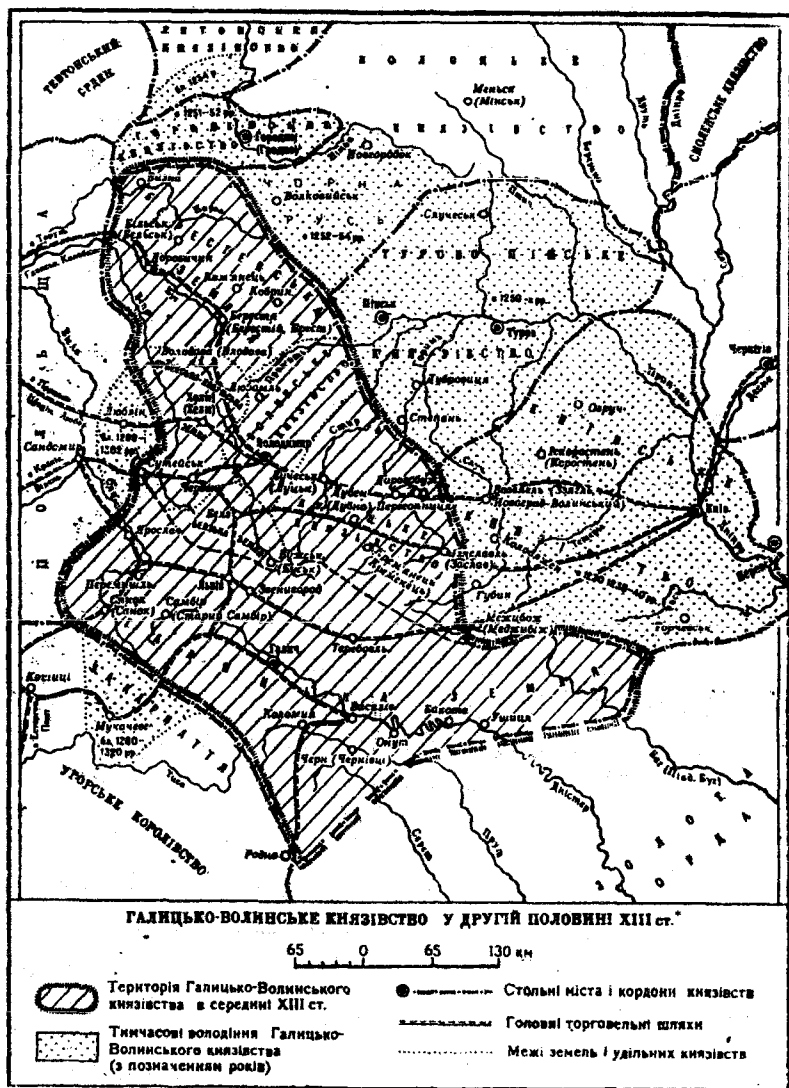
²⁰ М. Котляр. Грошовий обіг на території України доби феодалізму, Київ 1971, с. 68–69.

²¹ М. Голубець. Мисленство с 448. Львівський національний університет імені Василя Стефаника

²² М. Попович. Нарис історії культури України, Київ 1998, с. 134–135.

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

Інв. № 2 388



²³ І. Крип'якевич. Галицько-Волинське князівство, Київ 1984, с. 15.

вицькому, Холмі, Хотині. Вони були зведені за типом європейських середньовічних замків – муровані або кам'яні оборонні споруди з фортечними вежами. Пізніше ці та інші середньовічні міста викристалізувалися в складний і багатогранний соціальний організм, який традиційно сполучав тут такі елементи: фортеця, церкви, двори бояр, ремісничий посад, торговельні ряди тощо²³. Яскравим виявом майстерності галицьких будівничих була п'ятиповерха дерев'яна наскельна фортеця IX–XIV ст. Тустань поблизу с. Урич у Карпатах²⁴.

Найбільші міста Галицько-Волинської Русі (Володимир, Львів, Перемишль, Сянок, Холм та ін.) були вже тоді різнонаціональними. Тут поселялися колонії іноземних купців – вірмен, німців, поляків, татар, євреїв. До новоствореного князем Данилом Холма “став він прикликати приходнів – німців і русів, іноплеменників і ляхів. Ішли вони день у день. І юнаки, і майстри всякі утікали [сюди] од татар – сидельники, і лучники, і сагайдачники, і ковалі заліза, і міді, і срібла. І настало поживалення, і наповнили вони дворами навколо города поле і села”²⁵. Уже в XIV ст. у Львові було понад 10 православних церков, три вірменських, два католицьких костьо-

²³ Р. Багрій. Особливості соціально-економічного та культурного розвитку давньоруського Львова, *Матер. і дослідження з археології Прикарпаття і Волині: Зб. статей*. Вип. 6, Львів 1995, с. 250; А. Буко, Г. Дзеньковський, С. Голуб. Холм доби Данила Романовича у світлі результатів найновіших розкопок, *Галичина та Волинь у добу середньовіччя*, с. 187–190; В. Петегирич. Початки Белзи і Буська та формування їх соціально-топографічної структури в X–XIV ст., *там само*, с. 199–209.

²⁴ М. Рожко. Тустань – давньоруська наскельна фортеця, Київ 1996.

²⁵ Літопис руський / Пер. з давньорус. Л. Махновця, Київ 1989, с. 418.

ли²⁶. Це було умовою того, що в добу Середньовіччя “спостерігаються обидві форми проникнення і чужинської культури: поселення людей, для яких ця культура була рідною, і засвоєння деяких перенесених із інших країн та регіонів форм місцевою верхівкою, почасти й рештою суспільства. Виникли сприятливі умови для взаємодії східних і західних елементів, але сам процес їх синтезування тільки починався та був перерваний політичним катаклізмом – втратою власної державності й поділом земель між Польським королівством і Великим князівством Литовським”²⁷.

²⁶ Г. Гербільський. Період феодальної роздробленості Русі. Львів – столиця Галицько-Волинського князівства, *Історія Львова: Короткий нарис*, Львів 1956, с. 11. Великим осідком вірмен в Україні вважають також Кам’янець-Подільський. Наприкінці XIV ст. вірменська община мала тут власну церкву. Територія, де проживали вірмени, “поділялась на площу-ринок та систему вулиць і кварталів, розбитих на окремі садиби” (О. Григоренко. З історії релігійного життя вірменської громади в Кам’янці-Подільському, *Історія релігій в Україні: Матер. VIII міжнарод. кругл. столу* (Львів, 11-13 трав. 1998 р.), Львів 1998, с. 68–69). Караїми, за однією з версій, стали постійними жителями Галицької землі із середини XIII ст. (див., приміром: Ш. Пилецьки. Караїми – етноісторическая особенность Галича, *Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України*, с. 279).

²⁷ Я. Ісаєвич. Культура Галицько-Волинських земель: Доба середньовіччя, *Галицько-Волинська держава: передумови виникнення, історія, культура, традиції*. Галич, 19–21 серп. 1993.: Тези доп. та повідомл., Львів 1993, с. 4.

II. РОЗВИТОК ФОЛЬКЛОРНИХ ЖАНРІВ

Викладаючи наріжні поняття української культури князівських часів, дослідники передусім зазначають, що за основу вона мала “місцеві, народні елементи. Вони виявлялись у багатому побуті й словесності, у віруваннях і народній філософії, у різних ділянках мистецтва”²⁸. Доказом активного функціонування в часи Галицько-Волинського князівства різних жанрів календарно-обрядової музично-поетичної творчості є те, що її фрагменти ввійшли до літопису як перекази, уривки пісень, поодинокі поетичні фрази, зокрема прислів’я та приказки, похоронні голосіння тощо²⁹. Наше уявлення про старожитну фольклорну вокально-поетичну творчість виникло на ґрунті значно пізніших записів XVIII–XIX ст., але збережені архаїчні ознаки дозволяють не тільки скласти уявлення про форми та жанри, а й відтворити хронологію пісень за образно-поетичним змістом і музично-стильовими напластуваннями. Однак у наших студіях не ставиться завдання описати все розмаїття усно-пісенної творчості зазначеного ареалу, оскільки це окрема тема³⁰.

²⁸ І. Крип’якевич. Історія України, Львів 1990, с. 98.

²⁹ Там само, с. 102.

³⁰ Див. матеріали конференцій дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель, які проводяться у Львові з 1991 р. кафедрою музичної фольклористики та Науково-дослідною лабораторією музичної етнології Вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенка (нині Львівської державної музичної академії). Найповніший список фонду друкованих джерел червононоруської народної музики див.: Б. Луканюк. Про Основний фонд писемних джерел музично-етнографічної інформації, *Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель* (Львів, 27–31 берез. 1991 р.): Польові дослідження / Уклад. Б. Луканюк, Львів 1991, с. 46–49. Автор складає сердечну подяку Марії Ортинській за надану можливість скористатися цим джерелом.

ЕТНОРЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ УСНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ. Аргументом на користь того, що період XIII–XIV ст. був важливим етапом у становленні національної музики, вважаємо об'єднання Галицько-Волинським князівством лише етнографічних українських земель. “Завдяки тому тут сильніше зазначилися прикмети української культури, що стало основою національної окремішності”³¹.

Беручи до уваги взаємозалежність музики, мовлення та його інтонацій, зокрема твердження Філарета Колесси про “нерозривний зв'язок поміж словом та мелодією в народній пісні”³², важливим доказом її етнорозвитку в цей період може бути чітка відмінність мови й колориту Галицько-Волинського літопису – унікального твору давньої української літератури й історіографії – від літописів суздальських. У ньому вже “виразно виявилось наростання особливостей мови української народності”³³. Також Галицьке Євангеліє другої половини XIII ст. має виразні українські мовні ознаки³⁴. Цей процес із часом посилювався, і хоч у XIV ст. велика кількість пам'яток української писемності створена, як і пам'ятки попереднього періоду, церковнослов'янською мовою, “але вже із значною кількістю народних українських слів і форм”³⁵.

Водночас науковці відзначають певні типи історико-етнографічного районування самі обширної Галицько-

Волинської території, яка мала самобутні клімато-природні зони, свою історію розвитку, різні типи побутового виробництва, неоднакові форми спілкування тощо³⁶. Не випадково ще І. Крип'якевич виокремив тут у XII–XIV ст. Володимирський, Луцький, Дорогобузько-Пересопницький, Болохівський, Берестейський, Холмський, Червенський, Белзький, Перемишльський, Звенигородський, Тербовельський, Галицький регіони³⁷. Одночасно приблизно із цієї ж пори на території Верхнього та Середнього Подністрів'я виділяють основні одиниці районування: Галицьку землю, Пониззя (Поділля). У першій із часом поступово викристалізувалися свої етнографічні окремішності: Бойківщина, Гуцульщина, Покуття та Опілля. Як твердять етномузикологи, з погляду історико-етнографічних, мовних, співомовних характеристик найбільш неоднорідний південно-західний регіон – Буковина, Прикарпаття, Карпати, Волинь³⁸. При

³⁶ С. Грица. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним районуванням України, *Українська художня культура*: Навч. посіб. / За ред. І. Ляшенка, Київ 1996, с. 149–150.

³⁷ І. Крип'якевич. *Галицько-Волинське князівство*, Львів 1999, с. 31–55.

³⁸ С. Грица. Час і простір у фольклорі... с. 151. Етно-племінну ситуацію Волинського регіону допомагають краще уявити результати його вивчення Михайлом Кучинком. Дослідник на основі картографування давньоукраїнських та іноетнічних культур, а також залучення топонімічних, археологічних і літописних джерел провів племенні та територіальні рубежі Волинської землі X – середини XIV ст. на півночі між волинянами і ятвягами; на заході між давньоукраїнським і старопольським етносами; на півдні між волинянами і хорватами; на східному ареалі розселення волинян і західному – древлян вони не стикались: їх розділяли лісові масиви; північно-східний відрізок кордону між Волинною і Турово-Пінською землями теж був малопрхідним – болота і ліси. Звичайно, як підкреслює М. Кучинко, населення суміжних земель частково проникало на сусідні території, але це “загалом не впливало на основну етно-племінну ситуацію досліджуваного регіону” (М. Кучинко. *Волинська земля в X – першій половині XIV ст.*: Автореф. дис. ... док. іст. наук. Спец. 07.00.04., Київ 1999, с. 25–27). Щойно цитоване дослідження дозволило дещо уточнити межі Галицько-Волинського князівства, проведені І. Крип'якевичем.

³¹ І. Крип'якевич. *Історія України*, с. 85.

³² Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд., вступ. ст., прим., перекл. з польськ. С. Грици, Київ 1995, с. 25; про взаємозв'язок мислення, мовлення, музики докладніше ще див., приміром: А. Іваницький. *Українська народна музична творчість*: Посіб. для вищ. та серед. учб. закладів, Київ 1990, с. 13–15.

³³ А. Генсьорський. *Галицько-Волинський літопис*: Лексичні, фразеологічні та стилістичні особливості, Київ 1961, с. 2.

³⁴ Я. Ісаєвич. *Галич – галицьке князівство – Галичина*: ювілейні роздуми, *Галич і Галицька земля в українському державотворенні*, с. 28.

³⁵ *Українські письменники*. Біо-бібліографічний словник. У 5-ти томах, т. 1. / Уклад Л. Махновець, Київ 1960, с. 8.

цьому відзначають специфічність культури та побуту населення подібних регіонів України, яке мало свої особливі закони, звичаї та обряди, старовинний народний музичний інструментарій, “національні права і переваги тощо”³⁹. Інакше кажучи, на єдиній генетичній та історико-етнографічній основі нашої держави (спільність походження, єдність етнічної самосвідомості й загальної самоназви тощо) вже тоді проступали відтінки регіональної самобутності. Не випадково Ф. Колесса підкреслює, що “на українській етнографічній території різниці в пісенному репертуарі та його характері йдуть майже рівнобіжно з діалектичними відмінами й стоять у зв’язку з історичною долею українських земель”⁴⁰. У своїх фольклористичних студіях учений доводить існування музичних діалектів. Він припускає, що “різниці й розходження з’являються... починаючи приблизно від XVI в.”⁴¹ Як думається, деякі відмінності в пісенному фольклорі могли проявлятися вже в добу Галицько-Волинського князівства. З чого ми виходимо, висловлюючи обережне припущення, що тутешня усна музично-поетична творчість уже в XIII–XIV ст. могла мати свої етнорегіональні особливості?

Лінгвісти стверджують, що нинішні діалекти української мови пов’язуються також із прадавніми племінними межами⁴². Розвій народностей у різних кінцях Київської держави привів до виділення окремих князівств у самостійні політичні утворення, територія яких “фор-

мувалася з урахуванням давніх племінних поділів”⁴³. Розвиток етносів супроводжувався певними змінами в їхньому мовленні. Розглядаючи проблематику формування української мови, виділення її з континууму суміжних слов’янських говірок на східнослов’янській території, Юрій Шевельов вважає, що найперші вияви вирізнення “мовно-територіальних, регіональних одиниць” можна датувати вже VI–VII ст. І хоч називати їх мовами ще не можна, але відповідні факти дозволили виділити серед п’яти таких регіонів, що безпосередньо пов’язані з генезою української мови, і Галицько-Подільський⁴⁴.

Одночасно з процесом викристалізування єдиної давньоукраїнської мови все більше могли проявлятися мовленнєві особливості великих регіонів самої Галицько-Волинської держави, особливо в XIV ст. Це припущення підтверджується тим, що навіть у тогочасних рукописних книгах проступають не лише характерні риси мови української народності, а діалектні відмінності окремих земель. Приміром, Ярослав Гординський, вивчаючи фрагмент Псалтиря XIII–XIV ст., відзначає, що мова пам’ятки переважно церковнослов’янська, але в ній уже багато елементів не просто чисто руських, а тих, які притаманні теренам Галицької землі⁴⁵. Покликаючись на роботи лінгвістів, Яким Запаско також подає у своєму дослідженні приклади місцевих мовленнєвих особли-

³⁹ Я. Ісаєвич. Проблема походження українського народу: Історіографічний і політичний аспект, *Україна: Культурна спадщина, національна свідомість, державність*: 36. наук. праць, Вип. 2, Львів 1995, с. 12.

⁴⁰ Ю. Шевельов. Чому общерусский язык, а не вітчоруська мова? З проблем східно-слов’янської глотогонії, *Історія української мови: Хрестоматія / Упоряд. С. Єрмоленко, А. Мойсєєнко. Автор перекладу С. Єрмоленко*, Київ 1996, с. 197.

⁴¹ Я. Гординський. Уривок Псалтири XIII–XIV в., *Записки НТШ*, т. CVI, Львів 1911, с. 22.

³⁹ А. Пономарьов. Українська етнографія: Курс лекцій, Київ 1994, с. 129.

⁴⁰ Ф. Колесса. Фольклористичні праці, Київ 1970, с. 35.

⁴¹ Там само.

⁴² Атлас української мови. У 3-х томах, т. I, Київ 1984, с. 7; З. Бичко. Діалектна лексика Опілля, Львів 1997, с. 11.

востей рукописних книг: Євангеліє апракос повний Типографське № 6 першої половини XII ст., яке походить із Галицько-Волинського ареалу, відбиває риси південно-волинських діалектів⁴⁶; у Ліствиці Іоанна Ліствичника (друга половина XIII ст.) наявні елементи галицько-волинської вимови⁴⁷; у Молитовнику “Півустав Ужгородський” (друга половина XIV ст.) відзначають таку мовну особливість, як повноголосся. Воно характерне для Закарпаття⁴⁸; у Королівському Євангелію 1401 р. із цього ж регіону “дарчий запис, як і післямова, зрештою, і весь текст рукопису вартісний елементами живої української мови, у тому числі й окремими особливостями закарпатської вимови”⁴⁹. Наявність регіональних відмінностей у тогочасному мовленні підтверджується також своєрідністю звенигородської берестяної грамоти. Особливості рефлексії деяких букв цієї унікальної знахідки дозволили мовознавцеві Василю Німчуку стверджувати, що документ написано десь на Поліссі або північній Волині. Він має “першорядне значення для дослідження історії української мови та діалектогенезу”⁵⁰. Грунтуючись на нових знахідках і прочитанні датованих кирилических написів церкви св. Пантелеймона в княжому Галичі, Володимир Вуйцик вказує на палеографічні особливості епіграфіки Галицько-Волинської Русі XII–XIII ст.⁵¹

⁴⁶ Я. Запаско. Пам’ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга, Львів 1995, с. 196; 199.

⁴⁷ Там само, с. 237.

⁴⁸ Там само, с. 266.

⁴⁹ Там само, с. 68.

⁵⁰ В. Німчук. Берестяні грамоти в Україні, *Мовознавство*, Київ 1992, № 6, с. 14.

⁵¹ В. Вуйцик. Графіті XII–XV століть церкви святого Пантелеймона в Галичі, *Затиски НТШ, Праці Комісії спеціальних (допоміжних) історичних дисциплін*, т. ССXXXI, Львів 1996, с. 194.

Усе це дає підстави стверджувати існування вже в ту пору регіональних особливостей фольклорних пісень, в яких не могли не проявлятися мовленнєві відмінності. Адже народний мелос – це музичний потік-співзвучність; різноманітне “полікритеріальне явище, яке містить висотні, ритмічні, гармонічні, темброві, агогічні характеристики... Специфічною рисою мелосу народної пісенності є те, що він розвивається невіддільно від слова, поза ним не виникає і збігається з останнім у формотворенні логічної цілісності пісні”⁵².

Характеристику усної народної творчості як основу музичної культури всякого суспільства зазвичай розпочинають із колядок. З пори князювання Льва Даниловича і часу одруження його сина Юрія Львовича з донькою Ярославом Тверського (1283 р.) до нас дійшла колядка “Ей в полі, в полі, в чистенькім полі”⁵³. У Галицько-Волинському літописі згадуються та частково переказані окремі величальні піснеспіви – “хвали”. А саме з ними, на думку науковців, мають спільні риси обрядово-величальні колядки.

З часом основні язичницькі обряди були пристосовані до церковного календаря (їхні пісні-колядки приурочили до Різдва, веснянки – до Великодня, русальні пісні – до Трійці, купальські – до Івана Хрестителя)⁵⁴. Так верства язичницьких співів втратила своє культове призначення, поступово збагатилася новим історичним змістом і перейшла у фольклорну сферу. Тут вона продовжувала по-своєму жити й розвиватися.

⁵² С. Грица. Мелос української народної епіки, Київ 1979, с. 24–25.

⁵³ В. Мельник. Історична правдивість фольклору (VI–XVIII ст.), Львів 1968, с. 54.

⁵⁴ М. Грицай. Перлини народної творчості, *Український фольклор. Критичні матеріали*. 36. стат. / Укладачі С. Бисикало, Ф. Борщевський, Київ 1978, с. 135.

Оскільки суспільні події в кожному регіоні Русі-України були свої, що знаходило відповідне відображення у нових творах, то особливості мають і колядки та щедрівки (при єдності їхнього стилю і характеру, зокрема коли йдеться про колядки дохристиянської доби). Наприклад, у популярних піснях-забавах “Король”, “Воротар” інсценізується посадження на галицький престол князя Данила зі згадкою імені його батька, волинського князя Романа, або описується облога міста королем⁵⁵.

Спільним для кожного з видів українських пісень річного календарного циклу називають їхню сталість щодо належності до тієї чи іншої групи, зокрема в межах однієї місцевості. Водночас відзначаються певні територіальні відмінності обрядових творів. Найбільше ці особливості присутні у весільних піснях і похоронних голосіннях. Можливо, це пояснюється тим, що весільний обряд – це складне переплетення різноманітних елементів поетичного, музичного й драматичного мистецтва. Тут не лише звучали пісні, а й танцювалося, виголошувалися замовляння, приказки, загадки, проводились ігри тощо. Тобто етнорегіональні особливості мовлення могли мати найбільший вплив саме на словесний текст різноманітних музично-поетичних творів, що виконувалися. Хоч у Галицько-Волинському літописі про виконання ще одного виду родинно-обрядової фольклорної творчості – весільних пісень – відсутні конкретні факти, однак у ньому декілька разів згадується про весілля. Урочистість таких подій засвідчують слова літописця про окремих святковий одяг: “І пішли ж і бояри, і боярині, нарядившись у весільне вбрання і одяг”⁵⁶. Що тогочасні шлюбні

церемонії не обходилися без відповідних узвичаєних пісень, танців і обрядів, свідчать заходи Церкви, спрямовані проти них (спеціальні правила митрополитів, проповіді тощо)⁵⁷.

Прийшовши в цю добу з первісно-родових часів, шлюбний ритуал набрав у ній таких подробиць, “що всі персонажі весілля виступають у декораціях княжого двору: жених-князь, молода-княгиня, при них дружки (дружина), бояри і т.д.”⁵⁸ Характеризуючи пісенну основу весільного обряду, її дослідники відзначають, що мелодії позначені “ознаками сивої давнини: вузьким амбітусом, що не переходить за п’ять нот (квінта), унісонним виконанням старіших мелодій поруч із поліфонічним – пізніших, діятонічним устроєм та деякими ритмічними схемами, властивими найстаршим обрядовим пісням”⁵⁹.

Ще одним взірцем вокально-поетичної лірики мистецтва Галицько-Волинської Русі були плачі-голосіння. Вони характеризуються як музично-драматичні речитативні твори. Цей жанр сягає глибин народної творчості. Для кращого уявлення про плачі-голосіння та водночас місце літургії в системі музичної культури звернімося до того фрагменту Галицько-Волинського літопису, в якому описується похорон Володимира Васильковича: “І обвили його оксамитом із мереживом, ...положили його на сани, і повезли... до [города] Володимира. А городяни [любомльські], од малого і до великого, – мужі, і жони, і діти, – з плачем великим прове-

⁵⁵ О. Кошиць. Про українську пісню й музику / Репринт. вид., Київ 1993, с. 13.

⁵⁶ Літопис руський, с. 423.

⁵⁷ Х. Вовк. Студії з української етнографії та антропології, Київ 1995, с. 226–227.

⁵⁸ О. Кошиць. Назв. праця, с. 15.

⁵⁹ Там само, с. 15–16.

ли свого володаря⁶⁰. Коли ж привезли його у Володимир, в єпископію, до святої Богородиці, то поставили тоді його на санях у церкві, тому що було пізно... А на другий день, як одспівали заутреню, прийшла княгиня його..., і сестра його..., і княгиня Олена, черниця. З плачем великим прийшли вони, і весь город зійшовся, і бояри всі... плакали над ним... І плакали по ньому володимирці, ... а ще більше слуги його плакали над ним, сльозами обливаючи лице своє. І, останню службу одправивши йому, опрятавши тіло його, вложили його в гроб... Княгиня ж його безперестану плакала, стоячи перед гробом, сльози свої проливаючи, як воду, так голосячи [і] примовляючи...”⁶¹

Своєрідною ілюстрацією наведеного опису похорону, яка допомагає краще уявити цей ритуал, може бути мініатюра Київського ілюстрованого літопису, який дійшов до нас у Радзивіллівському списку XV ст. На ній зображено прощання з галицьким князем Володимирком Володаревичем: зліва бачимо, напевно, бояр, у центрі, мабуть, крилошани, які відправляють похорон, а справа – жінки, що теж висловлюють свою тугу за померлим.

⁶⁰ Описуючи традиції нашого народу, автори “Історії української культури” наводять фрагмент саме із цього місця літопису. Перед цим зауважується: “Жінки, діти чи рідня померлого п л а к а л и, тобто голосили, оплакували його смерть. У літописах заховалися зразки таких голосінь” (Історія української культури. 2-е доп. вид. У 2-х томах, т. 1, Вінніпег 1964, с. 63).

⁶¹ Літопис руський, с. 444–445. У примітці до свого перекладу цього літописного місця Михайло Грушевський зазначає: “плач Володимирової княгині буквально повторює плач, вложений у Київському літописі в уста жінки Романа Ростиславича”, а щодо голосіння “ліпших мужів володимирських”, то воно “повторює плач, вложений в уста новгородців по Мстиславові Ростиславичу” (М. Грушевський. Історія української літератури, т. 3, Київ 1993, с. 182).



Похорон Володимирка Володаревича.
Мал. XIII (XV) ст.

Окрім плачів-голосінь, як впливає з міркувань Павла Маценка, міг бути ще й гуртовий спів усіх присутніх на похороні. Так, покликаючись на це місце з літопису: “и попове всего города пѣвше над ним обычныя пѣсни, и положиша тѣло его во отни гробъ, и плакашася по немь володимерци”⁶², музиколог зауважує, що “в цьому випадку оповідається про обичний похоронний спів. У літописі підкреслюється, що на похороні князя співали всі священики спів **обичний**”⁶³, тобто прийняту відправу.

Дослідники давньоруських літописних зводів обґрунтовують, що саме в Галицько-Волинському наймальовничніше описуються сцени похоронів-голосінь. Імовірно, це можна пояснити не лише майстерністю редакторів зводів, а й характером самих тогочасних подій як свідченням

⁶² П. Маценко. Нариси до історії української церковної музики / Репринт. вид., Київ 1994, с. 7.

⁶³ Там само.

своєрідної ментальності галичан. Можливо, тому дочка князя Ярослава Володимировича (названого у “Слові о полку Ігоревім” Осмомислом) – Ярославна, спостерігаючи в дитинстві за поховальними ритуалами, пізніше мала вже взірці вираження жалю за своїм чоловіком – героєм “Слова”? Адже не випадково “Плач Ярославни” із цього твору вважається перлиною української літератури⁶⁴.

Ми помітили також цікаву закономірність у використанні (чи не використанні) літописцями (навіть одним і тим же хронікером) терміну “плакали”, який пов’язаний із похоронами. Наприклад, у “Хроніці...” Феодосія Софоновича (цього фрагменту не зустрічаємо в Галицько-Волинському літописі): “Тамже и самого князя Романа забито. Леско, князь полский, взявши тѣло Романово, казалъ его якъ князя и приятеля своего честно в Сердомѣру поховати. Потом рускїи князи, упросивши тѣло князя своего Романа, поховали в Володимири”⁶⁵. Немає спомину про плачі також після смерті іншого князя: “И такъ преставился великий князь Мѣстислав Мѣстиславовичъ Храбрый, и похован былъ”⁶⁶. Навіть після смерті князя “лядскїи Конратъ, славный и предобрыи, которого смерти жаловали князи Даниилъ и Василко” відсутня згадка про оплакування. Подібне читаємо після смерті дружини володимирського князя Василька: “В том же лѣте преставилася великая княгиня Василкова Елена, и положили тѣло еѣ в церкви Пресвятой Богородицы, въ епископии Владимирской”⁶⁷.

⁶⁴ Ми дотримуємось усталеного погляду на автентичність “Слова о полку Ігоревім”, однак, як аргументовано доводить Едвард Кінан, цей твір написав у кінці XVIII ст. чеський учений-єзуїт, знаменитий славіст Йосеф Добровський (Е. Кінан. Чи міг Ярослав Галицький 1185 року стріляти в султанів?, *він же. Російські історичні міфи*, Київ 2001, с. 256–272). Автор висловлює сердечну подяку Борису Савчуку за надану можливість скористатися цим джерелом.

⁶⁵ Феодосій Софонович. Хроніка з літописців стародавніх / Підготовка тексту до друку, передмова, комент. Ю. Мицика, В. Кравченка, Київ 1992, с. 127.

⁶⁶ Там само, с. 135.

⁶⁷ Там само, с. 158.

Так само й після смерті самого князя⁶⁸. Лише після того, як померли король Данило та князь Володимир Василькович, у “Хроніці...” згадується про плачі. При нагоді зауважмо, що в ній, на відміну від Галицько-Волинського літопису, також подано ширші відомості про кончину Данила: “Того ж часу впал в болезнь Даниило, корол рускии, в которои и преставился року от Рождества Хрства 1266 ... И положили его з великимъ плачемъ в церкви Пресвятой Богородицы в Холмѣ”⁶⁹. Значно менше місця, аніж в Галицько-Волинському літописі, приділено тут опису похоронів Володимира Васильковича. Так, після речення, в якому повідомляється, хто помер і коли, читаємо: “И привезли его в Володимерь. Княгиня его Олга и сестра еи, черница Елена, і всѣ бояре, и простыи плакали, якъ по отцы своемъ”⁷⁰.

Водночас, пригадуючи характеристику Антона Генсьорського в Галицько-Волинському літописі значення в його мові форм минулого часу, де дослідник наводить приклади з тексту щодо різного вжитку слова “плач”: *плакася – плакахуся – плакася повелику – и бысть плачь великъ и рыдание*⁷¹, можемо резюмувати, що згадка про плачі-голосіння, висловлювання різної міри жалю на похоронах тощо свідчать більше про значення тієї чи іншої особи для автора літопису чи редактора літописного зведення нового князя, аніж про наявність самого оплакування. А воно, напевне, було невід’ємною складовою ритуалу проведів померлого.

У напластуванні українських народних пісень етнологи виділяють окремі фази історичного й духовного розвою нашого народу. Їхнє виокремлення тут допоможе краще побачити міру розквіту фольклорної основи музичної культури Галицько-Волинського князівства, її

⁶⁸ Там само, с. 159.

⁶⁹ Там само, с. 158.

⁷⁰ Там само, с. 165.

⁷¹ А. Генсьорський. Значення форм минулого часу в Галицько-Волинському літопису, Київ 1957, с. 45.

місце в етногенезі української духовності. Так, якщо передісторична доба визначається передусім розвитком синкретичної обрядової поезії, то друга – “старинна” – характеризується розквітом лицарсько-дружинної та новою верствою обрядових пісень із християнським забарвленням. Наступну добу – середню – називають золотим віком української народної пісні. Цей етап розвитку музики нашого народу приніс козацькі історичні пісні та думи, а також буйний розвій ліричних творів про кохання. Подальшому відрізку в історії української музики притаманне вибування коломийок, шумок, чабарашок – любовного, жартівливого й танцювального характеру⁷².

Оскільки оберігачем традицій, їхнім носієм є переважно сільське населення, а у XII–XIII ст. ще не в усіх регіонах Волині й Галицької землі були створені міцні церковні общини (як і в решті Європи процес християнізації проходив поступово⁷³), то є всі підстави вважати складовою музичної культури Галицько-Волинської держави, особливо на перших порах її становлення, язичницькі обрядові співи⁷⁴. Це підтверджують висновки археологів, які твердять про одночасне існування в Галицькій Русі до середини XIII ст. поганських святилищ і християнства. Так, підсумовуючи результати багаторічних студій, Борис Тимощук пише, що “язичництво східних слов’ян у світлі нових археологічних матеріалів виглядає не таким уже примітивним і відсталим, як це часто твердили дослідники релігійних вірувань. Тепер нам відомі

⁷² Ф. Колесса. Фольклористичні праці, Київ 1970, с. 32.

⁷³ А. Гуревич. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства, Москва 1990.

⁷⁴ Про їхній розвій у Русі-Україні в XI–XIII ст. див.: Б. Рыбаков. Язычество Древней Руси, Москва 1987, с. 657–752.

поганські святилища складної структури і великий релігійний язичницький центр на Збручі, де під керівництвом професійних жреців проводились складні ритуальні дії”⁷⁵. Не випадково “християнські настанови, – як пише Наталія Полонська-Василенко, – головним чином властиві були князям, боярству, міщанству великих міст. Іншим жителям жили глухі села, де людність ревно додержувалася старих поглядів, обрядів, вірила в духів, пам’ятала Перуна, Хорса, Мокошу”⁷⁶. Тому лише пізніше, у часах “упадку старої української держави та переломові литовсько-польські часи, XIV–XVI, треба головно класти се поширення в народних масах християнського обряду і богослужіння, духовенства та його впливів”⁷⁷. У наш час, ґрунтуючись на новітніх дослідженнях, цей висновок підтвердив Ярослав Щапов. На підставі прослідкування за а) зникненням у документах і літописах згадок волхвів серед власне давньоруського населення; б) припиненням захоронення в курганах, тобто поховальний обряд і в селі стає християнським; в) майже відсутністю язичницької символіки на ювелірних виробах щойно згаданий дослідник твердить: “XIII століття стало часом рішучого проникнення християнства в маси населення, і страшний десятиліття іноземного завоювання й іґа, напевно, сприяли цьому процесу”⁷⁸.

Характеризуючи пісенний фольклор княжої доби, дослідники зауважують, що він, залишаючись у головних

⁷⁵ Б. Тимощук. Язичницькі святилища Галицької Русі, *Историко-филологический вестник Украинского Института*, т. 1, Москва 1997, с. 180.

⁷⁶ Н. Полонська-Василенко. Історія України, с. 237.

⁷⁷ М. Грушевський. Історія української літератури, т. 4, кн. 2, Київ 1994, с. 6.

⁷⁸ Я. Щапов. Церкви в Древней Руси (До конца XIII в.), *Русское православие: вели истории*, Москва 1989, с. 69.

ознаках традиційним, набув із прийняттям християнства іншого вигляду. Під впливом Візантії та нової історичної дійсності пісенні жанри збагачуються новими темами й виразовими засобами. Одночасно згасають деякі архаїчні риси, зокрема діатонічні лади наповнюються хроматизмами, розширюється мелодичний малюнок, ускладнюється ритмічна будова. На зміну первісним звуко-рядам приходять нові так звані церковні лади, які сформувалися у середньовічній церковній музиці на основі переосмислення давньогрецьких⁷⁹. На народні пісні впливав також український церковний спів перших століть. Як стверджував Микола Грінченко, “характерні коротенькі мелодійні звороти богослужбового співу іноді подибуємо і в обрядових піснях, що дає нам можливість встановити якщо не пізніше їх походження, то в усякому разі дальші нашарування в їх музиці під різними сторонніми впливами”⁸⁰.

Певна взаємодія в пісенному фольклорі відбувалася між українцями та осілими в Галицько-Волинському князівстві вірменами, євреями, уграми, волохами, татарами, пізніше поляками й німцями.

Таким чином, позаяк ідеться про декілька століть динамічного процесу в історії середньовічної Європи, які теж мали важливе значення для прогресу духовної культури Галицько-Волинської Русі, зміна історичних реалій і форм суспільного життя зумовлювала появу нових елементів у язичницьких обрядових співах і перетворення їх у пісенний фольклор. З часом на все більшій території вони втрачали своє культове призначення, наповнювалися новим історичним змістом і перетворювалися у фольклорну сферу.

⁷⁹ Про це, зокрема, понад сто років тому (1888) писав Петро Сокальський: див.: П. Сокальський. Руська народна музика, Київ 1959.

⁸⁰ М. Грінченко. Історія української музики, Київ 1922, с. 38.

ІІІ. НАРОДНА ЕПІКА, ЇЇ ТВОРЦІ ТА ВИКОНАВЦІ

БИЛИНИ – ПРОВІДНИЙ ЖАНР ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІКИ. Важливою складовою музичної культури Галицько-Волинського князівства були биліни. Їхнє походження пов’язують із Київською Руссю, де билінна традиція отримала високий розвиток⁸¹. Як провідний жанр давньої національної епіки, вони завершують своє формування в добу пізнього Середньовіччя. Якраз “до цього періоду відноситься найдавніший її текстовий запис під самоназвою старина – “Стих старина за пивом” у збірці XV ст., переписаній монахом Єфросином у Кирило-Білозерському монастирі”⁸².

Билінна епіка виконувалася особливими співцями в супроводі струнно-щипкового інструменту (гуслів, пізніше кобзи). У речитативно-мелодизованій формі – оповіді – піднесено-героїчного змісту оспівувалися не тільки подвиги князів, бояр, дружинників, інших народних героїв, зокрема таких, як Святогор, Микула Селянипович, Ілля Муровець (пізніше Муромець), Олексій Попович, Кирило Кожум’яка та інших, а й змальовувалися княжий побут, звичаї, пісенно-музичні реалії тощо. Ці твори входять у велику епічну традицію Сходу й Півночі та є її кінцевою західною межею. У XIII–XIV ст. билінна епіка наповнюється новими сюжетами, пов’язаними з історичними реаліями Галицько-Волинської держави: про князя Романа, Дуку (Дюка Степановича), Чурила Пленковича, Михайла Козарина

⁸¹ О. Левашева и др. История русской музыки, т. 1, 3-е изд., доп., Москва 1980, с. 21.

⁸² Ю. Ясіновський. Музична культура Галицько-Волинського князівства, с. 17.

та ін.⁸³ Поступово билина трансформується у фольклорні жанри, зокрема балади. Тісні сюжетні зв'язки спостерігаються між билиною про Козарина та пізнішою баладою про напад козака на татарина й звільнення його сестри, билиною про Чурила та баладою про Джеджору, билиною про князя Михайла, який убиває свою жінку, та баладою про Гребенючку. Заключні прославні епізоди билин переходять у думи, як і загалом билинна епічна традиція перетворюється в історичні думи⁸⁴.

Уважне вивчення значної спадщини українських історичних пісень дозволило етнологам не тільки переглянути застарілі думки щодо причин появи цього фольклорного жанру, а й встановити, що ці твори виникли не в XV–XVI століттях, а на півтора, а то й два століття раніше в Закарпатті (його корінне українське населення першим стало жертвою агресії іноземних окупантів) і на етнографічних українських землях Східної Словаччини – Пряшівщині⁸⁵.

Щодо мистецтва інших етносів, які проживали на території України, то дослідники припускають навіть існування у світській вірменській музиці речитативних лицарських пісень⁸⁶.

Окрім билин, до героїчного епосу Галицько-Волинських земель відносять деякі колядки й щедрівки. За змістом, характером і призначенням останні визна-

⁸³ М. Грушевський. Історія української літератури, т. 4, кн. I, Київ 1994, 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*, т. I, Москва, Ленинград 1953, с. 236; В. Мельник. Історична правдивість фольклору..., с. 84–126.

⁸⁴ С. Грица. Мелос української народної епіки, с. 59–72.

⁸⁵ В. Мельник. Цит. праця, с. 56–57.

⁸⁶ З. Костюв. Традиції вірменської музики в Україні, *Затиски НТШ. Праці Музикознавчої комісії*, т. ССXXXII, Львів 1996, с. 247.

чають як “панегірично-величальні новорічні поздоровлення”⁸⁷. Являючи собою невіддільну частину різдвяних співів і виступаючи своєрідним додатком до колядок, щедрівки у порівнянні з ними “більш лаконічні розміром і бідніші мелодією, ... побудовані іноді на первісних інтервалах секунди й терції, вони роблять архаїчне враження ще й через те, що майже не зачеплені християнством. Старо-поганський елемент займає в них головне місце, надає їм дивного характеру фантастичною символікою в побажаннях і пророкуваннях всякого добра на наступний рік, та говорить про їх давнину й незіпсованість”⁸⁸. У процесі свого побутування щедрівки й колядки змінювалися, втрачали свій первісний магічний характер і призначення, поповнювалися новими мотивами і, ставши величальними піснями-побажаннями, відображали в цілому не тільки життя та надії людей далеко пізніших часів, а й історичні події в узагальненому вигляді⁸⁹. Прикладом таких творів називають західно-українську колядку “Йя в полі, полі близько дороги стоя намети чистого злата”. Тут, як припускають, відображено походи воїнів-дружинників Київської Русі⁹⁰.

Отже, у XIII – першій половині XV ст. героїчний епос попередньої доби – билини – поступово згасає та перетворюється у нову пісенну епіку – історичні думи й пісні. Частина з них виникла й отримала поважний розвиток на галицько-волинських землях.

ЯКИМ МІГ БУТИ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ГУДЦЯ ОРА? Успішні степові походи руських князів на половців (поч. XI ст.) викликали велике захоплення серед народу. Ці походи оспівано у піснях, відгомін яких

⁸⁷ О. Кошиць. Про українську пісню й музику, с. 10.

⁸⁸ Там само, с. 10–11.

⁸⁹ В. Мельник. Історична правдивість фольклору..., с. 52.

⁹⁰ Там само.

залишився в літопису (про хана Отрока і євшан-зілля)⁹¹. Творцями й виконавцями епосу були народні співці. Про одного з таких – половецького музику Ора, який творив у Києві 1125 р.⁹², згадується в переказі поетичної поеми на початку Галицько-Волинського літописного зведення. Водночас бачимо глибоку емоційність, чутливість до всього прекрасного, виражені в літописі. Особливо це помітно в порівнянні з літописами Московської Русі, мова яких “суха”.

Нині в літературі нема як усталеного погляду на правопис слів “гудця Ореви”, так і єдиної думки – ким він був – співаком, який акомпанував собі на музичному інструменті, чи так було тоді прийнято називати митців – творців і виконавців епосу. Наприклад, Іван Франко у свій час перекладав ці слова як “співець Оря”⁹³ або “гудець Ор”⁹⁴. У поезії “Ор і Сирчан. Половецька історична сага” називає його “Ор-музика”⁹⁵, при цьому в зазначеному художньому творі приписує Орові гру на теорбані⁹⁶. А. Генсьорський як мовознавець брав слово “гудця” в лапки⁹⁷, тобто цей знаний дослідник нашої пам’ятки не вкладав точного смислу в поняття “гудець”⁹⁸. У перекладі цього твору Леоніда Мах-

новця читаємо “музика Ор”⁹⁹, а в Іменному покажчику Літопису руського – “Ор, музика-співець Сирчана”¹⁰⁰. Одночасно, з метою підтвердження міркування про використання в той час музичних творів як важливого засобу комунікації¹⁰¹, подамо ширшу цитату, в якій йдеться про половецького співця: “По смрти же Володимерѣ оставъшю. оу Сыръчана единомуу гоудльцю же Ореви посла и во Обезы река. Володимеръ оумерль естъ. а воротися брате поиди в землю свою молви же смоу моя словеса. пои же емоу пѣсни Половѣцкия”¹⁰². Для порівняння наведемо цей фрагмент у перекладі українською мовою: “По смерті ж Володимировій остався у Сирчана один лиш музика Ор, і послав він його в Обези, кажучи: “Володимер уже вмер. Тож вернися, брате, піди в землю свою”. – Мов же ти йому слова мої, співай же йому пісні половецькїї”¹⁰³.

Встановлюючи, яким могло бути музичне знаряддя літописного Ора, згадаємо, що “в народних іграх брали участь також фахові мистці, що носили різні назви: *гудець* – це разом музика й співак; ... *півець* – співак”¹⁰⁴. Мовознавець Ізмаїл Срезневський літописний термін “гѣдѣба” пояснює як музика, гра на інструменті, а “гѣсти, гѣдѣ” – “грати на струнному інструменті”¹⁰⁵. Тобто смисл, який

⁹¹ І. Крип’якевич. Історія України, с. 62.

⁹² Полное собрание русских летописей (далі – ПСРЛ), т. 2, Санкт-Петербург 1908, стб. 716.

⁹³ І. Франко. Найстарша українська народна пісня, *він же, Зібрання творів у 50-ти томах*, т. 37, Київ 1982, с. 219.

⁹⁴ Він же. Історія української літератури, *там само*, т. 40, Київ 1983, с. 179. В І. Франка “чудець”, очевидно, механічна помилка.

⁹⁵ Він же. Ор і Сирчан. Половецька історична сага, *там само*, т. 5, Київ 1976, с. 312; с. 316.

⁹⁶ Там само, с. 318.

⁹⁷ А. Генсьорський. Значення форм минулого часу в Галицько-Волинському літопису, с. 81.

⁹⁸ Дещо інакше воно пояснюється Ольгою Ліхачовою в Коментарях до Галицько-Волинського літопису: “Гудец – музыкант, гусляр” (Галицко-Волынская летопись. Подгот. текста, пер. и коммент. О. Лихачевой, *Памятники литературы Древней Руси. XIII век / Вступ. ст. Д. Лихачева*, Общ. ред. Л. Дмитриева и Д. Лихачева, Москва 1981, с. 568).

⁹⁹ Літопис руський, с. 368.

¹⁰⁰ Там само, с. 502.

¹⁰¹ Покликаючись на роботу Д. Ліхачова “Русский посольский обычай XI-XIII вв.”, О. Ліхачова слушно пояснює місію Ора, який, як і в дописемний період, був посланий не з грамотою, а з усним повідомленням, у даному випадку – зі співом (Галицко-Волынская летопись, с. 568).

¹⁰² ПСРЛ, т. 2, стб. 716.

¹⁰³ Літопис руський, с. 368.

¹⁰⁴ Історія української культури, Вінніпег 1964, с. 62.

¹⁰⁵ И. Срезневский. Словарь древнерусского языка (XI-XIV вв.) / Репринт. изд. В 3-х томах, т. 1, ч. 1, Москва 1989, с. 608; 611.

нині вкладається в слово “гудіти”, зовсім не той, що був у давнину, а “гудець” чи “гудошник” – означало музикант. Не випадково в літописних джерелах, де йдеться про язичницький шлюб на Русі, зазначається, що відбувався він “с плясаньем и гуденьем и плесканьем”. У чехів слово “hudba” означає музика, а “hudebnik” – музикант, музика¹⁰⁶.

Про сам гудок знаємо, що це давній триструнний смичковий інструмент із плоскою декою та спинкою без бокових вирізів. Дві струни строїлися в унісон, а одна квінтою вверх. На гудку грали як на віолончелі¹⁰⁷ або тримали його на колінах¹⁰⁸. Пояснюючи широке побутування гудка – невеликого, з пронизливим звуком – серед типово скоморошого інструментарію, допускають, 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, але тільки не до лица, під підборіддям, як на сучасних скрипках”¹⁰⁹.

Про зображення цього музичного інструмента та його назву є різні думки. Так, Богдана Фільц, пишучи про одну з фресок, яка збереглася на стіні вежі Софійського собору Києва (XI ст.), зазначає, що цей стінопис “дає можливість познайомитися з гудком або смиком, який в Київській Русі був дуже поширеним смичковим інструментом, на якому грали, як на скрипці”¹¹⁰. Після цього подано його опис та

¹⁰⁶ Чесько-український словник. У 2-х томах, т. 1, Київ 1988, с. 194.

¹⁰⁷ Энциклопедический словарь. В 41 томе, т. 9, С.-Петербург 1893, с. 861.

¹⁰⁸ Мала Українська Музична Енциклопедія / Опрацював О. Залеський, Мюнхен 1971, с. 30.

¹⁰⁹ Р. Садоков. Веселые скоморохи, *Глазами этнографов*, Москва 1982, с. 135.

¹¹⁰ Б. Фільц. Музична культура східних слов'ян, *Історія української музики*, У 6-ти томах, т. 1 / Л. Архімович, Т. Булат, М. Гордійчук (відп. ред.) та ін., Київ 1989, с. 144.

території побутування; назви схожих на староруський гудок смичкових інструментів інших слов'янських народів: у болгар – гадулка, у поляків – генсле. Дещо інакше називає гудок Лідія Корній: “На іншій фресці веж собору зображений музикант, який грає на струнному смичковому інструменті типу середньовічного фіделя”¹¹¹.

Образ подібного інструмента – ребека – бачимо в сцені “Наруга над Христом” із стінописного циклу Страстей у каплиці Святої Трійці 1418 р. Люблінського замку.

Зображення й описи виготовлених (видовбаних) із дерева гудків, їхні креслення, реконструкція, а також докладна інформація про сучасні їм інструменти подаються в роботі, яка підсумовує результати багаторічних археологічних досліджень у Новгороді. Так, сучасниками знайденого тут “гудочка були смичкові *фідель* (нім. Fidel, від лат. fides – струна) і такий, що має східне походження, *ребек*, сербсько-хорватська *ліриця* і болгарська *гьдулка-гадулка* (*гудулка*) та ін.”¹¹² При цьому акцентується увага на гадулці, що має понад тисячолітню історію та з-поміж усіх цих інструментів, подібних за формою й принципом звуковидобування, не втратила найхарактерніших особливостей форми, зберегла суто слов'янську назву (від дієслова гудіти, або густити) та ще й сьогодні активно використовується в усіх куточках Болгарії.

¹¹¹ Л. Корній. Історія української музики. У 4-х частинах, ч. 1., Київ-Харків-Нью-Йорк 1996, с. 83.

¹¹² В. Поветкин. Новгородские гусли и гудки (опыт комплексного исследования), *Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода*, Москва 1982, с. 312. Автор висловлює щире подяку Михайлу Фіголю за привертання уваги до цього джерела й надану можливість скористатися ним. Докладний етимологічний аналіз споріднених різнонаціональних слів, які позначають предметне та змістове значення цього й інших однотипних музичних інструментів див., приміром: Г. Хоткевич. Музичні інструменти українського народу, Харків 1930.

Отже, літописний половецький співець Ор міг виконувати свої твори в супроводі такого поширеного у княжу добу струнного смичкового інструмента, як гудок. Допускаємо також його побутування в ареалі Галицько-Волинської Русі.

ПІСНІ-ХВАЛИ. Близькими до епічних жанрів є пісні-хвали, що за княжої доби були особливим прославним співом героїко-патріотичного змісту. Їхні витoki вбачають ще у візантійських акламаціях (лат. *acclamatio*, від *acclamo* – виголошую). Пісні-хвали дійшли до нашого часу як в усній народній творчості (колядки, щедрівки, величання, епіка), так і в писемних джерелах (передусім літописах, а також житіях). Багатим на згадки про пісні-хвали є Галицько-Волинський літопис. Докладну інформацію про цю ділянку мистецтва у літописній пам'ятці знаходимо в А. Генсьорського.

Так, вивчаючи соціальний стан редактора зводу 1266 р., згаданий дослідник показує зацікавлення літописця дружинною поезією та користування нею при створенні своєї роботи. Серед наведених фрагментів пісень-хвал А. Генсьорський наголошує на таких: 1) про князя Романа – самодержця всієї Русі; 2) ремінісценції окремих пісень про ятвязького князя Скомонда, зокрема підкреслення під 1248 р. його несамовитості; 3) виконання вояками польської пісні “Керьлѣшь”; 4) хвали, які співали Данилові та Василькові після перемоги над ятвягами; 5) пісні-хвали під 1217–1219 рр.: “Выйде Филя, древле прегордый...” (вважається, що цей фрагмент узято з якоїсь пісні про Філю та його боротьбу з Мстиславом); 6) пісня, якою, за словами польського хроніста Яна Длугоша, славили Мстислава його воїни після остаточної перемоги в Галичі над Коломаном і Філею¹¹³.

¹¹³ А. Генсьорський. Галицько-Волинський літопис: Процес складання; редакції і редактори, Київ 1958, с. 76–77. Автор висловлює щиру подяку Володимирі Полеку за надану можливість користуватися цим джерелом.

Подаючи невідомий літопис із Галичини (мабуть, перемишльський), Я. Длугош наводить текст прославної пісні на честь згадуваної перемоги Мстислава Удатного: “O magne dux et victor Msczislave Mscislavicz! O fortis accipiter ad conterendum fortes et robustos, armaque illorum, transmissus a Deo. Desinent se glorificare, qui te victo, sibi destinabant victoriam, quoniam a te omnes, magnifico et glorioso domino nostro, humiliati et conflicti sunt”¹¹⁴. Українською мовою цей текст переклав і опублікував М. Грушевський:

Великий княже, побідителю, Мстиславе Мстиславичу,
Сильний соколе, Богом посланий – постраши ти
сильних та міцних і їх зброю!
Не будуть вони хвалитися побідою над тобою!
Тобою, великий і славний наш господине, всі понижені і
побиті!¹¹⁵

Дослідники спеціально відзначають, що в літописи вплетено уривки різноманітних пісень: історичних, дружинних, монастирських, княжих, ремісничих, селянських¹¹⁶, особливо ж цим відзначається Галицько-Волинський літописний звід¹¹⁷. Багате пісенне підґрунтя має “Слово о полку Ігоревім”, спробу пісенно-мелодичної реконструкції якого здійснив Лев Кулаковський¹¹⁸.

Саме пісні-хвали як особливий вид величального співу “мали вирішальний вплив у засвоєнні Київською державою візантійської гимнографії в її місцевих національних формах, оскільки тут було чимало спільного, як в образно-

¹¹⁴ Там само, с. 77.

¹¹⁵ М. Грушевський. Історія української літератури, т. 3, с. 135.

¹¹⁶ Д. Лихачев. Предисловіє, *Повесть временных лет*, Москва 1950, с. 5.

¹¹⁷ А. Генсьорський. Галицько-Волинський літопис..., с. 76.

¹¹⁸ Л. Кулаковский. Песнь о полку Игореве, Москва 1977.

тематичному, так і в музично-виразовому планах¹¹⁹. Досліджуючи історію розвитку українського нотолінійного Ірмолая, Ю. Ясіновський привертає увагу саме до величань. Мистецтвознавець характеризує їх як “короткі прославні співи на честь дванадцяти й особливо поважних свят і пам’ятей у місцевій церкві”¹²⁰. Цей жанр виник у XIV ст. і швидко отримав визнання. Його поява та розвиток пояснюються винятковою увагою української церковно-співочої практики до святкових співів. При цьому музиколог підкреслює, що “переймалося, пристосовувалося до місцевих умов і створювалося нове в руслі сильного устремління до прекрасного, досконалого, а отже, святочного”¹²¹. Важливим аргументом на користь регіональних етнічних особливостей звеличувального співу може бути також тісний зв’язок пісень-хвал із язичницькими обрядами й магічними діями, колядками, билинним епосом тощо.

¹¹⁹ Ю. Ясіновський. Генеза української гимнографії, *Українська музика. Традиції та сучасність*: Збірка статей / Ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Я. Якуб'як, Львів 1993, с. 17.

¹²⁰ Він же. Величання як жанр української гимнографії, *Історія релігій в Україні: Тези повідом. Міжнар. У круглого стаду* (Львів, 3–5 травня 1995 року). У 5-ти частинах, ч. 5, Київ–Львів 1995, с. 530.

¹²¹ Там само, с. 532.

IV. СКОМОРОХИ

Особливе місце в художньо-естетичному житті людей княжих часів займали скоморохи – середньовічні мандрівні музиканти (співаки, які ще й грали на гудку, гусях та інших музичних інструментах), танцюристи, актори-лицедії. Вони поступово виділилися з числа осіб, що володіли мистецтвом гри на музичних інструментах, мали значну практику й “з часом із таких музикантів-любителів розвинулися професіонали, які грали за винагороду”¹²². Саме вони були носіями нових музичних ідей.

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”¹²³, додамо ще назви сіл у Галицькому районі Івано-Франківської області – Старі й Нові Скоморохи¹²⁴. На те, що село, де зараз знаходяться Старі Скоморохи, існувало ще за часів Галицько-Волинського князівства, вказує українська грамота XIV ст. У ній засвідчується укладення угоди між волинським князем Дмитрієм і польським королем (датується початком жовтня 1366 р.) про розмежування їхніх володінь “о(т) маркова става по львовьськую дорогу къ скоморохомъ”¹²⁵.

¹²² Л. Нидерле. Славянские древности / Пер. с чешск. Т. Ковалевой, М. Хазанова, Москва 2000, с. 450.

¹²³ Л. Корній. Історія української музики, с. 54–55.

¹²⁴ Історія міст і сіл Української РСР, У 26-ти томах, Івано-Франківська обл, Київ 1971, с. 171.

¹²⁵ Грамоти XIV ст. / Упорядкув., вступна стаття, коментарі і словники-показчики М. Пещак, Київ 1974, с. 38. Автор висловлює щире подяку В. Полеку за привернення уваги до цього джерела.

Наш аналіз розташування утворених скоморохами слобод вказує на те, що ці музики селились недалеко від тогочасних великих міст, які могли забезпечувати їхній захист і, у свою чергу, скоморохи мали змогу обслуговувати жителів “городів”, що дозволяло заробляти. Можливо також і те, що князі не хотіли тримати в місті скоморохів і виселяли їх на слободу. Свідченням того, що їхні поселення були своєрідними супутниками, розміщеними за валами великих міст, є розташування, наприклад, с. Скомороше Чортківського району Тернопільської області, яке 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, с. Старі Скоморохи Івано-Франківської області – приблизно за 20 км від с. Крилос – центру княжого Галича.

Нині, завдяки студіям цілого ряду дослідників, встановлюється художньо-естетична й музична суть мистецтва скоморохів. Так, шляхом виявлення оригіналів скомороського музичного мистецтва на базі вивчення збірників народних пісень, праць із фольклористики, записів фольклорних експедицій тощо обґрунтовані основні критерії систематизації скомороших пісень. Це сприяє визначенню особливостей їхньої музичної будови, мелодико-ритмічної своєрідності, формотворчих принципів організації музичного матеріалу, що, у свою чергу, допомагає не тільки визначати їхній жанр, розглянути, які конкретні явища слов'янського фольклору слід включати в цей комплекс, а й наблизитися до встановлення самобутності виконавської манери скоморохів¹²⁶.

¹²⁶ О. Панич. До проблеми вивчення музичного мистецтва скоморохів, *Українське музикознавство*, вип. 17, Київ 1982, с. 20–32. На жаль, у цій роботі головна увага приділяється Росії і не згадується про можливість творчості скоморохів на українських землях, зокрема в Галицько-Волинському князівстві.

Ще в XIII–XIV ст. живою залишалася традиція мандрівних музик, що, зрештою, було характерним і для всієї Європи. Скоморохи, шпільмани, майстерзінгери, ваганти подорожували по всьому європейському континенту й були основними носіями міжнародного пісенно-танцювального репертуару. У цей процес включилися й українські музики, яких часто можна було бачити при дворах польських і угорських королів, шляхти й магнатів, міського патриціату. Наші земляки приносили із собою український репертуар на Захід, який зайняв певне місце в лютневих і органних табулатурах¹²⁷.

Свідченням неабиякої майстерності українських музик було те, що вони з'явилися в XIV ст. на службі в капелах польських королів і магнатів. Наприклад, у рахунках короля Ягайла про різноманітні виплати з 1394 р. і пізніше рясніють імена – Андрейко, Лук'ян, Подолян, Шешко та ін.¹²⁸

З метою показу можливого репертуару скоморохів на теренах Галицько-Волинського князівства й роблячи спробу змалювати їхню музичну діяльність як один з етапів тисячолітньої етнокультурної селекції в послідовній спадкоємності поколінь українців, обіпремося на думку Ф. Колесси. Він, виражаючи погляди багатьох дослідників еволюції музики в далеку добу, писав про досить ранній перехід репертуару княжих і дружинних співців до мандрівних скоморохів (пізніше подібне сталося з козацькими думами: їх від козаків перейняли мандрівні кобзарі-бандуристи чи співці духовних пісень – лірники). Тобто

¹²⁷ К.-П. Кох. Із спостережень над східнослов'янськими та середньоевропейськими музичнофольклорними зв'язками у XVI–XIX століттях, *Українське музикознавство*, вип. 14, Київ 1979, с. 151–167. Табулатура – нотна збірка танцювальних мелодій для окремих інструментів, найчастіше лютні чи органу.

¹²⁸ Л. Корній. До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI–XVII ст., *Українське музикознавство*, вип. 6, Київ 1971, с. 103.

спадкоємцями скоморохів у галицько-волинських землях стали троїсті музики – професійні артисти новішого типу, які замінили стародавні гуслі та свирілі на скрипку, цимбали й дзвінковий бубон (решето) “грають на весіллях та інших сільських забавах. Скоморохів живо нагадують гуртки українських колядників та білоруських волочечників, що приходять, подекуди й із музикою, щоб “хату звеселити”¹²⁹. А Софія Грица вважає, що скомороські традиції, зокрема епічне виконавство, на західноукраїнських землях “у найбільшій мірі успадкували подільські лірники”¹³⁰.

Однак це одна лінія розвитку інструментальної музики – народна, конкретні етапи якої встановити непросто. Інша пов’язана з XIV–XV століттями, коли з часів Литовсько-Руської держави, а пізніше Польсько-Литовського королівства на теренах галицько-волинських земель “проростали паростки гуманістичної культури європейського Ренесансу. У той час формувалися нові соціальні умови розвитку українського музичного професіоналізму, який виразно переорієнтовувався із середньовічного церковно-монастирського середовища на міську світську культуру. Осередками інтенсивного розвитку музичного мистецтва ставали міста з їх специфічними інститутами: цехами, братствами, школами, магістратом, кафедральними соборами та парафіяльними церквами. Мінявся соціальний статус митця-професіонала, який ставав світською вільнонайманою особою: співаком, регентом, дяком, учителем, редактором чи автором церковних напівів, магістратським трубачем, цеховим музикою тощо. Він швидко реагував на музичностильові зміни, а в побутовій музиці – на моду, різні

¹²⁹ Ф. Колесса. Українська усна словесність, Львів 1938, с. 7–8.

¹³⁰ С. Грица. Мелос української народної епіки, с. 228.

музичні новинки (популярні пісеньки, танці). Перепишуючи нотні Ірмолої на замовлення школи, церкви, окремих міщан, він намагався зберегти місцеву співочу традицію й разом внести певні музичностильові новації в дусі часу. Тобто в музик формувалася власне професіональна психологія”¹³¹.

Цьому передувала також творчість скоморохів, і маємо всі підстави говорити про їхню діяльність на українських землях, зокрема в Галицько-Волинській Русі.

¹³¹ О. Цалай-Якименко, Ю. Ясиновський. Музичне мистецтво давнього Острога, *Острозька давнина. Дослідження і матеріали*, т. 1, Львів 1995, с. 74.

V. РУКОПИСНА КНИЖНІСТЬ. ЦЕРКОВНИЙ СПІВ

Характеризуючи культуру Галицько-Волинської Русі, історики зазначають, що її специфіку визначило прийняття християнства з Візантії¹³². Водночас нині ще мало відомостей про шляхи його розповсюдження на різних територіях, тому важко точно встановити час виникнення парафіяльної мережі на теренах галицько-волинських земель. Студії про поширення християнства кирило-мефодіївського спрямування в Прикарпатті й Червенських “городах” дають частині дослідників підстави все впевненіше говорити, що це “забезпечило утворення, поряд із Тмутараканською (VIII ст.), Перемиської єпархії (IX ст.)”¹³³.

Розповсюдження богослужбової літератури, необхідної для церковних відправ, було запорукою швидкого прогресу духовної творчості на теренах нашого краю. Кінцем першої половини XII ст. (1144 роком), коли вже об'єдналися всі підкарпатські й подільські землі в одному князівстві, “датується також написання відомого Галицького Євангелія. Воно знаменне не тільки своїм оформленням, але й тим, що, на відміну від усіх найдавніших церковнослов'янських Євангелій, які були апракосами (збірками уривків, упорядкованих відповідно до недільних богослужбових читань), давало повний суцільний текст,

придатний для послідовного читання, а отже і для глибшого осмислення”¹³⁴.

Якщо в XI ст. важлива роль у історії нашої писемності належала київському великокняжому скрипторію, завдяки якому богослужбова література поширювалася і в Галицькій Русі, то вже у XII ст. давній Галич мав велике значення у розвитку писемного слова¹³⁵, а в другій половині XIII ст. невідкладна потреба “компенсувати якоюсь мірою величезні втрати у книжковій продукції, яких зазнали південні і південно-західні землі України внаслідок спустошливої навали монголо-татар, і забезпечити відбудовані та новозведені храми літургійною літературою”¹³⁶ спричинила виникнення та потужне продукування рукописної книги на Волині. З Буковини до нас дійшло Євангеліє апракос короткий “Путненське” (поч. XIV ст.), переписане в монастирі Путна¹³⁷. Писемні джерела й збережені пам'ятки свідчать, що значними осередками книгописання в Галицько-Волинській Русі були також Володимир, Холм, Перемишль. Поява нових осередків книгописання, передусім на галицько-волинських землях, його регіональне поширення стало важливим здобутком XII ст. Саме їм судилося відіграти в культурному розвитку краю у наступному, важкому для Русі столітті, чільну роль¹³⁸.

¹³⁴ Я. Ісаєвич. Галич – галицьке князівство – Галичина: ювілейні роздуми, *Галич і Галицька земля в українському державотворенні*, с. 28.

¹³⁵ Під 1208 р. у літописі читаємо: “А був у Галичі Тимофій, премудрий книжник, родом із Києва” (Літопис руський, с. 371).

¹³⁶ Я. Запаско. Скрипторій волинського князя Володимира Васильковича, *Записки НТШ. Праці історично-філософської секції*, т. ССХХV, Львів 1993, с. 193.

¹³⁷ Він же. Пам'ятки книжкового мистецтва, с. 254.

¹³⁸ Там само, с. 41.

¹³² Я. Ісаєвич. Культура Галицько-Волинських земель: Доба середньовіччя, с. 3.

¹³³ А. Гудима. До методології поглядів на історію запровадження християнства в Русі-Україні, *Історія релігій в Україні: Матер. VIII Міжнарод. круглого столу 11–13 травня 1998 року*, Львів 1998, с. 80; див. ще: І. Любінець, М. Фіглевський. Митрополічі намісники в Галичині (XV–XVI ст.), *Галичина*, Івано-Франківськ 1999, № 3, с. 95.

Активне книгописання в Галицько-Волинській державі стало запорукою того, що в XIV–XV століттях “на східнослов’янській основі за відомих історичних обставин сформувалася спільна для українців і білорусів актова мова, що живилася з народних джерел. І в цей період, і пізніше вона визнавалася офіційною мовою Великого князівства Литовського, уживалася в адміністративно-юридичних документах і навіть у державному управлінні в Польщі та Молдавському князівстві”¹³⁹. Водночас це могло сприяти поширенню рукописних нотованих богослужбових книг.

КНЯЗЬ – ПЕРЕПISУВАЧ НОТОВАНОЇ БОГОСЛУЖБОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ? Характеризуючи поширеність грамотності на Галицько-Волинських землях, дослідники, ґрунтуючись на літописній характеристиці князя Володимира Васильковича, який був “книжник великий і філософ”¹⁴⁰, водночас привертають увагу до його пристрасного замилювання списуванням книг. Цей племінник Данила Галицького “Євангеліс, списавши, ... окував сріблом і дав святій Богородиці, і Апостола списав апракос... У монастир у свій [святих] Апостолів він дав Євангеліє апракос, і Апостола, сам списавши, тута ж положив, і Соборник великий отця свого, ... і Молитовника дав. В єпископію перемишльську він дав

¹³⁹ Словник староукраїнської мови XIV–XV ст. У 2-х томах, т. 1. Київ 1977, с. 5. Історики зауважують, що “всі грамоти молдавських господарів від другої половини XIV до першої половини XVII ст. написані давньоруською (староукраїнською) канцелярською мовою з елементами місцевого українського діалекту, хоч поступово в текстах з’являлись окремі власне молдавські слова” (О. Масан. Ім’я зродилося у шумі лісу: Коли і як з’явилася назва нашого краю, *Буковинський журнал*, Чернівці 1992, №1, с.107). Автор висловлює щире подяку Костянтину Кройтору за привертання уваги до цього джерела.

¹⁴⁰ Літопис руський, с. 442.

при шонгеліє апракос, ... яке сам був списав. А до Чернігова дав він у єпископію Євангеліє апракос, золотом носисане... Євангеліє він списав апракос, окував його все золотом... Апостола апракос, Пролог списав він [на] два і в Цять місяців... і Мінеї [на] дванадцять [місяців] списав, ке тоді, і Октай, і Єрмолой; списав він також і Службник пожві] святого Георгія і молитви вечірні і заутренні якоав, окрім Молитовника; Молитовник ж він купив у який протопопа, і дав за нього вісім гривень кун”¹⁴¹.

В Аналіз цієї докладної розповіді про активну діяльність забізького скрипторію, про репертуар і оздоблення гійписуваних у ньому книг, про їхнє розповсюдження тужоляє особливо відзначати заслугу князя Володимира вицьковича (зокрема завдяки протиставленню виразів “не писав” (тобто замовив) і “сам списавши”¹⁴²), який “не Пики був безпосереднім організатором роботи скрипознаю, а й власноручно переписував книжки”¹⁴³.

В Серед названих у літописі книг є не тільки такі, що мивначалися для читання, а й молитовники та літургійні на ти (Євангеліє-апракос, Апостол, Службник, Тріюдь, погійх, Паремія, комплект 12 Міней, Ірмологіон). судина з них була, очевидно, нотована. Тобто можемо надовити припущення, що князь-книжник Володимир илькович особисто їх переписував¹⁴⁴.

¹³⁴ Там само, с. 447–448. Водночас із цього видно велику розріальну цінність тогочасних рукописних книг.

¹³⁵ Я. Исаевич. Культура Галицко-Вольшской Руси, с. 97.

пре Я. Запаско. Скрипторій волинського князя Володимира ильковича, с. 186.

ВасЛітописні й інші писемні згадки про галицько-волинські нотовані т. Сятки вперше комплексно вводять у науковий обіг музичної

¹³⁶ вістики Ю. Ясіновський (Ю. Ясиновський. Кулізм’яні вані пам’ятки княжої доби, *Записки НТШ. Праці Музикознавчої сії*, т. ССXXXII, Львів 1996, с. 7–40).

Немало інформації про розвиток музичного мистецтва на теренах Галицько-Волинського князівства можна буде отримати після ретельного опрацювання всіх його нотованих книг. Не всі ще українські рукописні книги віднайдені й описані. Нині маємо сприятливіші умови для вивчення тих рукописів, що знаходяться як в Україні – у бібліотеках Києва, Харкова, – так і в Греції, Росії, Румунії та інших державах. Розкриваючи зміст музичної нотації як однієї з підсистем богослужбових півчих текстів рукописної книги, прямо пов'язаної зі змістом кодексу, дослідники зазначають, що “ця структурна ознака – одна з найскладніших для вивчення елементів”¹⁴⁵. Студіювання системно-ієрархічної структури формально-кількісних і суттєво-змістовних позначень компонентів рукописної книги сприятиме подальшому впорядкуванню інформації про нотовані рукописи Галицько-Волинської Русі, що допоможе глибшому осмисленню етапів розвитку української музики.

ЦЕРКОВНИЙ СПІВ. Основним жанром професійної музики Галицько-Волинського князівства був канонізований церковний спів – сакральна монодія або гимнографія – особливий вид музично-поетичного мистецтва в одноголосому нотному записі. Разом з архітектурою й маллярством вона “є символічним узагальненням релігійної свідомості та християнської віри у властивих їм мистецьких формах”¹⁴⁶. Гимнографія була важливою складовою богослуження і вносила, як слушно зауважує Ю. Ясіновсь-

¹⁴⁵ Л. Дубровіна. Кодикологія та кодикографія української рукописної книги, Київ 1992, с. 114. Автор висловлює щире подяку Сергію Дерев'янку за надану можливість скористатися цим джерелом.

¹⁴⁶ Ю. Ясіновський. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження, Львів 1996, с. 34.

кий, “яскраву емоційну барву в обрядові християнські форми. На русько-українському ґрунті візантійські церковні співи тісно переплелися з місцевими пісенно-прославними жанрами (колядками, піснями-хвалами, билинами), і вже в княжу добу виникає власний музичнопоетичний стиль, який став першим етапом формування національної професійної музики писемної фіксації”¹⁴⁷.

Однією із заporук розвою сакрального співу на теренах наших земель стало те, що правителі Галицько-Волинської Русі зміцнювали Церкву. Так, порівняльне вивчення Волинської та Печерської редакції Уставу Володимира, що регулював взаємовідносини властей і церковних організацій, допомогло Я. Щапову прослідкувати оформлення конституційного підґрунтя західноукраїнської Церкви. Її стосунки з державою були пізніше – у XIV ст. – зафіксовані в Галичі. Так, у Волинській редакції Уставу (її опрацювання датується початком другої половини XIII ст.) – у статті про десятину – закріплено систему матеріального забезпечення тутешньої єпископії – “...а у торгу десятую неделю, а из домов на всякое лето от всякого прибытка и от лова княжа и от стада...”¹⁴⁸. Дослідники віднайшли купчу клірошанина Перемишльського катедрального собору протодиякона Івана Губки 1378 р., який купив зі своїм братом Колеників монастир для цього собору (“А купив... на вѣки ко святому Иоану епископии...”)¹⁴⁹. Завдяки подібним заходам ще до XIII ст. у Галицько-Волинському краї значно виросла

¹⁴⁷ Він же. Музична культура Галицько-Волинського князівства, с. 18.

¹⁴⁸ Цит. за: Я. Щапов. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси, Москва 1972, с. 65.

¹⁴⁹ Цит. за: Він же. Церковь в Древней Руси (До конца XIII в.), с. 52.

кількість великих церковних і монастирських – поряд із князівськими та боярськими – земельних маєтків¹⁵⁰.

Зміцненню Церкви сприяло також будівництво для неї нових храмів і монастирів. Підтвердження цього знаходимо як у літописах, так і в археологічних дослідженнях. Нині виявлено донедавна зовсім не знані пам'ятки дерев'яної галицької культової архітектури на всіх основних типах стародавніх поселень (місто, замок, монастир, село). Це дало змогу археологам твердити про значне поширення на Галицькій землі у XII – першій половині XIII ст. дерев'яних церков найрізноманітніших типів і форм¹⁵¹. У великих містах сакральні споруди були здебільшого мурованими. Лише у давньому Галичі, який займав понад 80 квадратних кілометрів, функціонувало близько 40 церков¹⁵² і було чимало монастирів. У середині XIII ст. виникає Львів як укріплене місто. На його території вже

¹⁵⁰ Він же. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси, с. 61.

¹⁵¹ Б. Томенчук. Археологія дерев'яних храмів Галицького князівства, *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, вип. 1, Івано-Франківськ 1999, с. 23.

¹⁵² Ю. Лукомський. Архітектура спадщина давнього Галича, Галич 1991, с. 3. У Похвалах князям обов'язково згадується як про особливу їхню заслугу в галузі культури – будівництво чи відновлення храмових споруд. Так, під роком 1237 у літописі читаємо: “Звів також [Данило] церкву святого Іоанна [Златоустого], красну і гожу” (Літопис руський, с. 418); або “тоді й церква святої Трійці запалена була і знову була споруджена”. Згадується про будівництво ним у тому ж Холмі ще храму “на честь святих безмездників Кузьми [і] Дем'яна”. Після того, як вона згоріла, “він знову обновив церкву” (Там само, с. 419); у 1260 р. тут було зведено “превелику церкву... на честь пресвятої приснодіви Марії, величиною і красою не меншу од тих, що були раніш” (Там само, с. 420). Також оспівуються подібні добрі справи Володимира Васильковича, який “за княжіння свого багато городів поставив, після отця свого... Спорудив він також і церков багато” (Там само, с. 447).

в XIV ст. було понад 10 православних церков¹⁵³. Саме тут переписувалися книги з богослужбовими піснями, діяли професійні хори.

Велич і урочистість церковного обряду підсилював сакральний спів, що, безумовно, враховувала архітектура храму. З цією метою в його склепіння та стіни вмуровували видовжені безвухі глечики – евентуальні голосники (особливі резонатори звуку), які знайдені археологами у давньому Галичі, у Борисоглібській церкві XII ст. в Городні, вірменській катедрі XIV ст. Львова¹⁵⁴, церквах Володимира-Волинського¹⁵⁵. Ці голосники не тільки створювали полегшену кладку, а й, передусім, покращували акустику в приміщенні сакральної споруди¹⁵⁶.

Про певний рівень розвитку церковного співу в Галицькій Русі можна судити ще й за літописною згадкою про тутешнього князя Володимирка Володаревича, який як парафіянин, імовірно, виконував сакральні пісенспіви: “Пішов до Божниці, до святого Спаса, на вечерню... А одспівавши вечерню...”¹⁵⁷. Цьому сприяло й те, що в давньому Галичі княжий палац знаходився недалеко від двірської Спаської церкви. Вона “переходами (галерією) сполучалася з княжою палатою. На ці переходи сходили східцями і ними (переходами) йшли просто на церковні

¹⁵³ Г. Гербільський. Період феодальної роздробленості Русі. Львів – столиця Галицько-Волинського князівства, с. 11.

¹⁵⁴ Я. Пастернак. Старий Галич: археологічно-історичні дослідження 1850–1943 рр., Краків–Львів 1944, с. 108. Автор висловлює ширшу подяку родині Фіголів за надану можливість скористатися цим та іншими джерелами з бібліотеки М. Фіголя.

¹⁵⁵ П. Раппопорт. Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников, Ленинград 1982, с. 106–107.

¹⁵⁶ Древняя Русь. Город. Замок. Село. / Г. Борисевич, В. Даркевич, А. Кирпичников и др. Под общ. ред. Б. Рыбакова, Москва 1985, с. 167.

¹⁵⁷ Літопис руський, с. 257.

хори”¹⁵⁸. Також у Перемишлі “відкопано фундаменти прямокутного мурованого будинку, найбільш правдоподібно палацу перемиських володарів з династії Ростиславичів, який був злучений “переходами”... з каплицею як двірською церквою”¹⁵⁹. Напевно, подібні зручності, які створювали умови для регулярної участі еліти в церковних співах, були в кожному княжому чи великобоярському центрі. Адже упродовж XII–XIII ст. “в стольних містах Галицької Русі сформувався тип архітектурних комплексів, що склалися з храму і княжого палацу, розміщених близько один до одного і звичайно з’єднаних переходами на висоті другого поверху”¹⁶⁰.

Порядок співів, їхнє місце в Богослуженні регламентували церковним Уставом (Типіконом), а також частково відображали в Кормчій (Номоканоні). Збірники церковного й світського права містили не тільки пам’ятки візантійського письменства, а й місцеві, давньоукраїнські твори XI–XIII ст., які регулювали внутрішнє життя Церкви, її місце в суспільстві та багато догматичних і обрядових питань, зокрема літургійної діяльності, ролі диякона, відспівування мертвих тощо. Ще в церковно-правовий кодекс Київської держави було включено правило 75 Трульського собору про спів у церкві в повному виді, яке було споряджене особливим тлумаченням. Воно “являло собою докладне й художньо побудоване повчання про гарний спів”¹⁶¹. Певні розділи кодексу

¹⁵⁸ Я. Пастернак. Старий Галич..., с. 162.

¹⁵⁹ Він же. Археологія України. Первісна, давня та середня історія України за археологічними джерелами, Торонто 1961, с. 643.

¹⁶⁰ А. Ратич. К вопросу о княжеских дворцах в стольных городах Галицкой Руси XI–XIV вв., *Культура средневековой Руси*, Ленинград 1974, с. 191.

¹⁶¹ Я. Щапов. Византийское и южнославянское правовое наследие на Руси в XI–XIII вв., Москва 1978, с. 197.

присвячувалися діяльності єпископів і священників. Укладанні різних опрацювань, списків кормчої дуже послідовно відбирали для неї матеріали¹⁶². Тобто місцеві – галицько-волинські – збірники церковних документів могли мати певний вплив не тільки на церковну музику свого регіону, адаптацію тут візантійських піснеспівів, а й у сусідніх землях. Пояснюється це тим, що Волинський список кормчої 1286 р. послужив взірцем для цілої групи інших, які поширювались як на території Литовського великого князівства (XIV–XV ст.), так і на південних закарпатських землях, у Галицькій землі й за межами Русі – у Молдові (а пізніше й у Валахії, де знаходився Арадський монастир)¹⁶³.

Ґрунтовне вивчення збережених нотованих рукописних книг дозволило Ю. Ясіновському прослідкувати розвиток сакрального співу та його проникнення з великих міських центрів й осередків церковного життя попередньої доби до всіх парафій, охоплення ним найширших верств українського населення. Він “розвивався у двох головних річищах: з одного боку, функціонування церков із невеликою кількістю парафіян зумовлювало зменшення числа служб і звуження кола активного фонду церковно-пісенного репертуару, а з другого – ширші співочі верстви швидше реагували на місцеву пісенність й вносили її елементи в церковні жанри”¹⁶⁴. Водночас у “великокняжому й митрополичому оточенні культивувалися передусім грецький і болгарський церковні співи, що відображало грецьку чи болгарську (або ширше балкано-слов’янську) культурні орієнтації. Їхній синтез, примножений власними пісенними здобутками, дав

¹⁶² Там само, с. 165.

¹⁶³ Там само, с. 246.

¹⁶⁴ Ю. Ясіновський. Музична культура Галицько-Волинського князівства, с. 19.

поштовх для формування національного стильового напрямку. Вже із цього часу бере початок характерна для України толерантність до співіснування різних форм пісенної відправи та її греко-слов'янська двомовність, що найвиразніше репрезентують Кондакарі. Причому іноді по-грецьки співав один клірос, а по-руськи другий... Очевидно, грецькі співи культивувалися лише у великих містах – при митрополичих і єпископських кафедрах, а також у великих монастирях, де часто відправляли архиєрейську службу; звичай співати по-грецьки окремі піснеспіви на архиєрейській службі зберігся в українській Церкві досі¹⁶⁵.

У Галицько-Волинському князівстві, мабуть, виникли, як нині обґрунтовано припускають дослідники, ранні форми багатоголосся, що за пізнішими джерелами відоме як строчний спів і демественний (найдавніше свідчення про демественний спів відноситься до 1441 р.)¹⁶⁶. Висловлюються припущення про ймовірні контакти з найвпливовішою західною школою раннього багатоголосся – паризькою Notre Dame XII–XIII ст.¹⁶⁷ Натомість у нечисленних у ту пору католицьких і вірменських храмах, а також єврейських синагогах продовжувала владарювати культова монодія.

Особливо процесу адаптації церковних співів на місцевому ґрунті допомагало удосконалення самих їхніх збірників. Наприклад, оскільки Церква надавала тематичному циклу піснеспівів, поміщених у такій книзі, як Тріодь, виняткової ваги, то це сприяло їхньому “постійному музичностильовому оновленню як засобами музич-

¹⁶⁵ Там само.

¹⁶⁶ И. Гарднер. Богослужбное пение русской православной церкви, т. I, Джорданвилл NY 1978, с. 430.

¹⁶⁷ J. Handschin. Musikgeschichte im Überblick, Luzern 1948, S. 153-199; И. Гарднер. Богослужбное пение..., т. I, с. 252-253.

ної виразности, так і формами їх втілення”¹⁶⁸. Це підтверджує тезу про етнорегіональні особливості музичного мистецтва Галицько-Волинської держави. Одне із чільних місць в історичному розвитку української гимнографії також належить такому найдавнішому й найрозповсюдженішому типу нотованих збірників одноголосих церковних співів княжої доби, як Мінеї. Адже із цієї книги вийшла найпоширеніша у XII–XV ст. нотована книга Стихиар; пізніше вона вплинула на структурну організацію нотолінійних Ірмолоїв¹⁶⁹.

Найвагомішою причиною виникнення цього нового типу гимнографічного збірника нині називають загальну спрямованість у розвитку української культури й мистецтва XIV ст., пов’язаного з піднесенням західної культури в епоху Відродження. Це також породжувало нові суспільно-історичні умови в Галицько-Волинському князівстві, де на той час центром культури стало місто, а не церковно-монастирське оточення. Розширення мережі парафіяльних церков спричинило створення Ірмолоїв – збірників святкових і найбільш урочистих піснеспівів¹⁷⁰.

Під кінець Середньовіччя дослідники української сакральної музики вбачають помітне переплетення язичницької пісенності з християнським церковним співом, унаслідок чого, за влучним висловом Олександра Кошиця, “з одного боку, старовинний поганський культ і пісня набрали нового “християнського” змісту, а з другого боку, ця ж поганська пісня своєю барвистістю, свіжістю та національним кольором надала яскравости, принади й

¹⁶⁸ Ю. Ясиновський. Кулізм’яні нотовані пам’ятки княжої доби, с. 16.

¹⁶⁹ Там само, с. 11.

¹⁷⁰ Ю. Ясиновський. Український нотолінійний Ірмолої як тип гимнографічного збірника: зміст, структура, *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*, т. ССХХVI, Львів 1993, с. 45.

нового характеру християнським святим, і врешті вийшла *християнізація* поганства й *українізація* християнства”¹⁷¹.

Важливим джерелом інформації про сакральну музику, зокрема церковний спів Галицько-Волинського князівства, є іконопис. Як приклад згадаємо ікону XII–XIII ст. Покров Богородиці¹⁷². Вона має унікальні особливості як з іконографічного огляду, так і з огляду стилю, що свідчить про розвиток відповідного напрямку малярської культури княжої доби. Особливості віцілої провінційної репліки вказують, що “взірець збереженої в ній композиції належав до кола зразків професійного мистецтва й, мабуть, мав ширше відображення в малярській культурі перемишльського кола”¹⁷³. На подібних іконах традиційно зображується момент, коли, як говориться в переказах, Роман Сладкопівець (на нашій репродукції він відсутній¹⁷⁴), отримавши у сні дар складання кондаків і співу (йому явилася Пресв. Богородиця і дала книжний згорток, який веліла з’їсти), прокинувся, зійшов на амвон і, тримаючи в руках згорток, на якому написані слова кондака, заспівав його на честь Різдва Христа: “Діва днесь Пресущественного рождает!” Тут творчість видатного сирійського дякона розглядається як дар одкровення, Сладкопівця. Узагальнюючи думки більшості дослідників, Ю. Ясіновський твердить, що кондакарний спів опирається “на давні традиції урочистого мелізматичного співу, властивого придворним відправам столичної константинопольської церкви Святої Софії. Цей спів вважали вищим

¹⁷¹ О. Кошиць. Про українську пісню й музику, с. 9.

¹⁷² Докладно про поширення іконографії Покрови див., наприклад: В. Пуцко. Найдавніші ікони Покрови, *Родовід*. Наукові записки до історії культури України, Київ 1994, № 8, с. 30–37.

¹⁷³ В. Александрович. Мистецтво Галицько-Волинської держави, с. 34.

¹⁷⁴ Романа Сладкопівця бачимо на іконі “Покров Богородиці” другої половини XV ст. із церкви у Рихвалді (Там само, с. 95).



Покров Богородиці. Ікона з Галицької землі. XII–XIII ст.

стильовим досягненням візантійського обрядового співу¹⁷⁵. При виконанні кондака було прийнято, щоб люди підхоплювали його приспів. Іконографія Покрови цікава й тим, що це, ймовірно, єдине зображення кондакарного співу¹⁷⁶. Викликає також інтерес змалювання тодішньої церковно-музичної реальності, зокрема співаків у головних уборах – скиядію та скараніконі¹⁷⁷.

Характеризуючи еволюцію сакральної музики тогочасних вірменських поселень у Галицько-Волинській Русі, етномузикологи зазначають, що серед співаних розділів вірменської служби привертає увагу трикратний спів “Святий Боже”. Його витоки вбачають у грецькому “Агиос о Теос”. “Мабуть, грецький гімн був спільною основою для вірменського та українського церковного співу, хоч може бути, що від вірменського походить і грецький”¹⁷⁸. Щодо музичних інструментів, які використовувалися в ході літургії у вірменській церкві в Кам’янці-Подільському, то тільки “1666 р. тут уперше в практиці вірменського церковного співу запроваджено музичні інструменти як супровід співу – малий органчик і “музика”, тобто інструментальна капела”¹⁷⁹. Із цього робимо висновок про те, що в часи Галицько-Волинської держави їх ще не застосовували в подібних ситуаціях.

Дбали ж про дотримання встановленого порядку церковних співів і збереження їхньої чистоти священики, диякони й дяки. Їх називали клірос (клирос) або крилос.

¹⁷⁵ Ю. Ясиновський. Кулізм’яні нотовані пам’ятки княжої доби, с. 27.

¹⁷⁶ Т. Владышевская. Византийская музыкальная эстетика и ее влияние на певческую культуру Древней Руси, *Византия и Русь I* Сост. Т. Князевская, Москва 1989, с. 147.

¹⁷⁷ В. Пуцко. Найдавніші ікони Покрови, с. 34.

¹⁷⁸ Ю. Ясиновський. До історії музики вірмен в Україні в публікаціях Збігнєва Костюва, *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*, т. ССХХVI, Львів 1993, с. 508–509.

¹⁷⁹ Там само, с. 509.

Дотримання канонів церковного співу, дзвоніння тощо потребували спеціально освічених служителів, а значить, – їхнього музично-професійного навчання. Щодо сакральної музики та важливості ролі в ній дяка, то додамо, що він відповідає священникові в ході Богослуження співом. Суспільна значущість дяків у давнину пояснюється ще й тим, що завдяки своїй освіченості вони часом працювали в княжих канцеляріях чи очолювали їх, тобто виконували урядові “обов’язки канцлера (дяка або печатника)”¹⁸⁰.

Детально про одного з дяків ідеться в літописі під 1219 р., де оповідається про битву вояків польського князя Лешка та військ угорського короля Коломана з раттю Мстислава Удатного під Городком. Тут подається цікава подробиця: “Тоді ж Василь, дяк, за прозвищем Молза, застрілений був під городом, і [боярина] Михалка Скулу вбили, догнавши на [ріці] Щирці. І голову йому вони одрубали, три цепи знявши золоті, і принесли голову його до Коломана”¹⁸¹. Така деталь трагічної події свідчить не тільки про те, що дяки брали участь у боях (імовірно, для налагодження духовного співу воїнів – зміцнення їхньої сміливості¹⁸²), а й про значущість церковнослужителів у житті. Оскільки літописець спочатку згадав про смерть Василя Молзи, а потім уже приділив увагу опису загибелі багатого дружинника-боярина.

Отже, крилошани, зокрема дяки як організатори виконання церковних співів, значною мірою сприяли розвитку церковно-співочого мистецтва.

¹⁸⁰ А. Генсьорський. Галицько-Волинський літопис: Процес складання; редакції і редактори..., с. 75.

¹⁸¹ Літопис руський, с. 375.

¹⁸² Ще в літописі під 1111 р. згадується про подібну ситуацію, коли киянські дружинники, “одягнулися... в броні, і виладнали полки... А князь Володимир, ідучи перед військом, наказав попам своїм співати тропарі, і кондаки Христа Чесного, і канон святій Богородиці” (Там само, с. 166).

VI. ЛІТОПИСНИЙ МИТУСА: СПРОБА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЗВИЧНОГО ОБРАЗУ

Національне відродження, звільнення від компартійних ідеологічних шор дозволяють переглянути спрощений погляд на літописного Митуса, якого в радянській історіографії зазвичай показували тільки як співця. На жаль, так його трактують переважно й у теперішніх шкільних і вузівських підручниках. Однак, на наш погляд, однобоке та однозначне трактування легендарного “словутнього п’вца” не сприяє виробленню правильних уявлень про музичну культуру Галицько-Волинського князівства. Звичайно, часом набагато простіше, віддавши перевагу одній із гіпотез, твердити атеїстичне: “Митуса – не церковний співак (дяк)”, а “народний співець”, який, до того ж, посмів відмовитися служити князеві.

Остання версія, на наш погляд, особливо активно впроваджується у свідомість читачів майстрами художнього слова. Ще 1850 р. Микола Костомаров, узявши епіграфом до поезії “Співець Митуса” цитату з Іпатського літопису: “Словутнього п’вца Митусу, древле за гордость не восхот’вша служити князю Данилу, раздра-ного, акы связаного, приведоша”¹⁸³, надалі подає його як противника князя-державотворця. Однак 1861 р. Михайло Максимович у статті “Зам’ятка о словутомъ п’вцѣ Митусѣ”¹⁸⁴ твердить інше: “Митуса (т.е. Димитрій) былъ знаменитый въ свое время церковный п’вецъ, принадлежавшій къ п’вчимъ владыки Перемышльскаго, но не хот’вшій прежде поступить въ п’вчїе князя Данила Романовича”¹⁸⁵.

¹⁸³ М. Костомаров. Співець Митуса, *він же*, Твори: У 2-х томах, т. I: Поезії; Драми; Оповідання / Упоряд., авт. передм. та приміт. В. Смілянська, Київ 1990, с. 131.

¹⁸⁴ М. Максимович. Зам’ятка о словутомъ п’вцѣ Митусѣ, *Собрание сочинений М. Максимовича*, У 3-х томах, т. I. Отдѣль историческій, Київ 1876, с. 129–130.

¹⁸⁵ Там само, с. 129.

Правда, тут слід зазначити, що М. Костомаров писав художній твір, а М. Максимович – наукове повідомлення. А до істини в науці та художній творчості вимоги різні. Покажемо, що до цього є пояснення І. Франка, який зауважував, що він у своїй поезії “Бунт Митуси” трохі інакше, аніж М. Костомаров, мотивував “виступ проти князя Данила, причім, користуючися свободою поетичного помислу, відступив далше від історичної дійсності, ніж се вчинив Костомаров”¹⁸⁶.

Отже, уже з того часу по-різному трактувалися скупі на інформацію рядки літопису. Хоч коли пригадати важливе значення Церкви в державотворчих процесах (адже не випадково майбутній король Данило підпорядкував, як твердить на основі аналізу літопису Володимир Пашуто, усі єпископські катедри південно-західної Русі великокнязівській владі¹⁸⁷), а також пам’ятати про місце в літургії талановитого дяка (церковнослужитель зі світських людей, який не мав ніякого ступеня священства), то Митусина відмова “служити князю Данилу” дійсно робить версію М. Костомарова в тій її частині, де йдеться про співця як антагоніста князя, цілком справедливою. Однак усе ж дещо однобічною.

Оскільки попередники І. Франка трактували літописне оповідання по-різному, він 1914 р. в історичному екскурсі наприкінці дещо доповненої поезії “Бунт Митуси” (уперше надрукована 1875 р.), пояснюючи ім’я “давнього галицько-руського співака”¹⁸⁸, сумнівається в правильному розумінні М. Максимовичем цього літо-

писного оповідання. І. Франко, зауваживши, “чому літописець уважав потрібним назвати церковного дяка “словутьным” і приписувати йому надмірну гордість, що не дозволяла йому вступити в службу князя”, пропонував не “класти сього співака в один ряд із староруським Бояном або співаком Ігоря..., пара йому хіба той “скопець Мануйло, п’фвець гораздый”, що самотреть із Греції прийшов до боголюбивого князя Мстислава в р. 1137... У всякім разі з оповідання літопису видно, що Митуса мусив займати якесь далеко визначніше становище від простого, хоч би й як визначного єпископського дяка, коли гордість не дозволяла йому “служити князеві Данилові”¹⁸⁹. Дослідник, погодившись із тим, що Митуса міг бути дяком, хоч і надзвичайно авторитетним, продовжує свої міркування: “Не вадить зауважити, що слова “служити князеві” зовсім не значать стати його приватним слугою, а можуть значити радше – признати його зверхність над собою. Зі скупого на слова оповідання літопису не впливає зовсім, аби Митуса належав до хору співаків перемиського єпископа”¹⁹⁰. Роздумуючи далі над рядками літопису, дослідник доходить іншого висновку: “Признання за Митусою становища світського співака, дружинника або боярина, що міг противитися князівській власті, дозволяло би нам сконстатувати в тодішній Галицькій Русі категорію таких співаків, що займали визначні становища в ... суспільності. Що такі співаки мусили бути і що їх було немало, про се свідчить текст Галицько-Волинського літопису, в яким дуже часто стрічаємо місця незвичайно поетичні та лаконічні, немов останки давніх пісень”¹⁹¹. Проектуючи “План викладів історії літератури

¹⁸⁶ І. Франко. Бунт Митуси, *він же, Зібрання творів у 50-ти томах*, т. 3. Поезія, Київ 1976, с. 420. Із сучасної філософії знаємо, що існують різні вимоги до істини в науці та художній творчості. Тому читач-реципієнт у ході усвідомлення почерпнутих відомостей про Митусу мав би враховувати, з якого вони джерела – наукового чи художнього.

¹⁸⁷ В. Пашуто. Очерки по истории Галицко-Волынской Руси, Москва 1950, с. 228.

¹⁸⁸ І. Франко. Бунт Митуси, с. 420.

¹⁸⁹ Там само, с. 421.

¹⁹⁰ Там само.

¹⁹¹ Там само, с. 422.

руської”, І. Франко передбачав читати студентам “свідoctва про співання, пісні і спів у давній Русі, Боян, Митуса”¹⁹². Отже, дослідник допускав, що Митуса міг бути як дяком, так і авторитетним співцем.

Перший перекладач Галицько-Волинського літопису українською мовою Теофіл Коструба романтично тлумачить Митусу як “співця”¹⁹³. На відміну від нього Л. Махновець пізніше перекладає – “співака”. У примітці щодо нього роз’яснює: “З тексту виходить, що Митуса був півчим при єпископському дворі, очевидно, з феноменальним голосом”¹⁹⁴. А в “Іменно-особовому покажчику” Літопису руського знаходимо ще й таку інформацію: “Митуса (Дмитро), славетний співак владики (єпископа) перемишльського; не схотів служити Данилові Романовичу”¹⁹⁵. Тобто можемо зробити висновок, що Л. Махновець, як і решта дослідників, по-своєму тлумачить значення “пѣвць”. І це не випадково, адже є декілька розумінь цього слова: 1) “пѣвць, искусникъ въ пѣнїи”; 2) “пѣвць, слагатель пѣсень”; 3) “псалмопѣвць”; 4) “музыкантъ”; 5) “церковный пѣвць, пѣвчїй”; 6) “псаломщикъ”¹⁹⁶. Оскільки в час збирання І. Срезневським матеріалів до свого словника існували вже різні версії щодо соціального статусу Митуси, то саме друге значення ілюструється прикладом-фразою з літопису про “словоутнаго пѣвца Митусоу”.

¹⁹² І. Франко. План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви, його ж, т. 41, Київ 1984, с. 25.

¹⁹³ Т. Коструба. Галицько-волинський літопис. У 2-х частинах, ч. II, Львів 1936, с. 24.

¹⁹⁴ Літопис руський, с. 400.

¹⁹⁵ Там само, с. 497.

¹⁹⁶ И. Срезневский. Словарь древнерусского языка (XI-XIV вв.), т. 2, ч. 2, с. 1782.

Щодо перекладу самого оповідання, в якому йдеться про Митусу, то ще І. Франко висловлював сумніви щодо правильного тлумачення деяких слів: “Речення про те, що його в досить незвичайнім і неясно описанім стані (“раздрана и икы – варіант іншого рукоп[ису]: акы – связана”) привели до князя Данила, зв’язане із попереднім оповіданням про напад Данилового дворецького Андрія на Перемишль зовсім механічно. Його можна розуміти так, що вхоплення та поневолення Митуси відбулося в тім самім часі й тими самими людьми, але, може, й зовсім не в Перемишлі. Слова про стан Митуси, в яким його приведено до Данила, в обох текстах літопису не ясні”¹⁹⁷.

Знаючи нині, в яких несприятливих ідеологічних умовах доводилося І. Крип’якевичу працювати над книгою “Галицько-Волинське князівство” та з якими цензурними труднощами й іншими перепонами зустрілись у свій час організатори першого її видання¹⁹⁸, стає зрозумілим віднесення (на наш погляд, з метою зменшення ідеологічних прискіпувань) у цій роботі Митуси до “народних співців”¹⁹⁹. Адже “словутний” митець міг бути ще й автором і виконавцем багатьох пісенних творів. Хоч учень і продовжувач справи М. Грушевського – І. Крип’якевич – не міг не знати думки свого вчителя, який припускав, що Митуса “був тільки сьпівак, і то, мабуть, церковний”²⁰⁰.

У багатотомних роботах з історії української музики тільки згадується про галицького музиканта – “славутого співця” Митусу, або відзначається, що “незвичайним

¹⁹⁷ І. Франко. Бунт Митуси, с. 421.

¹⁹⁸ Див., наприклад: Я. Ісаєвич. Історія Галицько-Волинської держави Івана Крип’якевича, *Крип’якевич І. Галицько-Волинське князівство*, с. 5–14.

¹⁹⁹ І. Крип’якевич. Галицько-Волинське князівство, с. 181.

²⁰⁰ М. Грушевський. Історія України-Руси. У 11 томах, 12 книгах, т. 3, Київ 1993, с. 453.

церковним співаком, мабуть, був “славетний співак Митуса”²⁰¹. Написання ж “співець” і “співак”, як думається, свідчить не тільки про розгортання авторами несхожих версій, а й “натякає” на різні соціальні ролі Митуси (співця, просто церковного співака, дяка тощо). Водночас не йдеться про можливість одночасного чи послідовного їх виконання.

В історичній літературі останнього десятиріччя це питання розглядається більш детально. Однак продовжує домінувати одна версія щодо Митуси. Це свідчить, на наш погляд, не тільки про велику частку суб’єктивізму, а й про недооцінку значення Церкви, роль тут сакрального співу тощо. Наприклад, у “Довіднику з історії України” читаємо: “Митуса (? – ?). (Можливо, зменшене ім’я Дмитро). Знаменитий співак... Більшість дослідників (Л. Черепнін, В. Пашуто, М. Сидоров та ін.) вважають, що в літописі йдеться про придворного поета, який брав участь у політичній боротьбі. Малоімовірною уявляється поширена в ХІХ ст. думка, ніби Митуса був церковним півчим (М. Максимович, В. Металов). Ми маємо Митусу за своєрідного давньоруського трубадура, співця феодальної анархії, вороже наставленого до князя Данила та його програми об’єднання Галицько-Волинської Русі”²⁰². А в “Історії України в особах” подається вже таке: “Перемишльський єпископ, мов справжній князь – а він таки ним і був, але не світським, а духовним, – мав пишний і багатий двір. Він мав навіть власного співця, що тішив єпископа та його гостей своїм співом. Галицький літописець мовив про це з іронією й невластивою йому злости-

вістю”²⁰³. Після авторського перекладу цитованого вже фрагменту історичної хроніки справедливо резюмується: “Незвична зловтішність галицького літописця пояснюється, гадаємо, тим, що в його очах той Митуса... був уособленням феодальної руйнівної анархії, боярської та церковної”. Далі робиться припущення щодо віднесення М. Максимовичем митця до півчих перемишльського єпископа: “Можливо, на таку думку вченого навернула приналежність Митуси до двору церковного владики. Вважаємо її сумнівною... Якби той був півчим чи навіть просто світським співцем, навряд чи князь Данило став би добиватися залучення його на службу. Як гадав Д. Іловайський, – пишеться далі, – Митуса належав до придворних поетів, можливо, з числа князівських дружинників. Таких співців князі особливо любили й шанували, намагаючись за будь-яку ціну мати їх при своєму дворі, щоб ті розважали й прославляли їх у піснях. Той явний інтерес, який виявив князь Данило до Митуси, підтверджує цю думку”²⁰⁴. Звичайно, Данило Галицький, як і будь-який правитель, дбав про свій авторитет, але й він так само прагнув, як відомо, до зміцнення Церкви, об’єднання земель в одну державу і саме для участі в літургії князь міг у свій час запрошувати талановитого митця на службу до себе.

Інші ж автори публікацій, присвячених Митусі, покликаючись на щойно цитовані фрагменти, уже “тиражують” висловлені там припущення як істину. Щодо музичних інструментів, якими міг володіти літописний Митуса, то в деяких курсах лекцій з історії України. як і в

²⁰¹ Б. Фільц. Музична культура східних слов’ян. *Історія української музики*, с. 146; Л. Корній. *Історія української музики*, с. 65.

²⁰² М. Котляр, С. Кульчицький. *Довідник з історії України*, Київ 1996, с. 86–87.

²⁰³ М. Котляр. *Історія України в особах: Давньоруська держава*, Київ 1996, с. 215.

²⁰⁴ Там само, с. 215–216.

довідниковій літературі, безпідставно твердиться, що він “співав у супроводі арфи або лютні”²⁰⁵.

Про його подальшу долю теж існують різні здогадки. Так, В. Полєк, пишучи про співака, який із “незрозумілих причин відмовився служити Данилові Галицькому, і той стратив його”²⁰⁶, використовує у своїх студіях “Хроніку...” Феодосія Софоновича. Саме в ній знаходимо дещо іншу інформацію про Митусу, аніж в Галицько-Волинському літописі: “П’вца славного Митусю, звязанного, привели кь Даниилу”²⁰⁷. Він, як знаємо з літопису, був у той час у Бакоті й Каліусі. Проте, як думається, правильніше мати за покарання саме примусове приведення зв’язаного музиканта. А щодо ката, який заподіяв смерть Митусі, стявши йому голову, то це твердження було висловлене І. Франком у фіналі згаданої вже поезії. Однак воно нав’язане ідейно-художніми інтенціями автора.

Окрім вищезгаданих поглядів на Митусу, трапляються і прикрі описки. Вони ще більше вводять читача в оману. Наприклад: “Митуса (Т.Є. Димитрій) був визначний у церкві співак”²⁰⁸ – (треба т.є., адже в І. Франка, як і спочатку в М. Максимовича, скорочене “тоєсть” – Б. К.); “Дмитро Митуса, давньоруський “співець у владики перемишльського”²⁰⁹; “Митуса Дмитро (? – ?) – давньорус. співець у владики перемишлянського”²¹⁰ (треба перемишльського – Б. К.); у програмі

²⁰⁵ Л. Мельник. Давня Русь у період феодальної роздробленості. Галицько-Волинське князівство, *Історія України: Курс лекцій: У 2-х книгах*, кн. I, Л. Мельник, О. Гуржій, М. Демченко та ін., Київ 1991, с. 68.

²⁰⁶ В. Полєк. *Історія української літератури X-XVII століть: Навч. посібник*, Київ 1994, с. 37.

²⁰⁷ Феодосій Софонович. *Хроніка з літописців стародавніх*, с. 145.

²⁰⁸ Т. Салига. Співець Митуса... поетичні візії, *Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України*, с. 183.

²⁰⁹ С. Черепанова. *Музика. Українська культура: історія і сучасність*. Навч. посібник / За ред. С. Черепанової, Львів 1994, с. 247.

²¹⁰ *Мистецтво України: Біогр. довід.* / Упоряд.: А. Кудрицький, М. Лабінський; За ред. А. Кудрицького, Київ 1997, с. 413.

курсу “Світова художня культура (8-11 класи)” привертається увага до постатей “Мануїла (XI ст.) І. Д. Митуси (XIII ст.)” (треба і Митуси (Димитрія) – Б. К.)²¹¹.

Узагальнюючи різні версії дослідників про “словутнього п’вца” й слушно відзначаючи, що “серед дослідників немає одностайної думки щодо особи Митуси: був він письменником, співцем-воїном чи придворним поетом і церковним співаком перемишльського єпископа”, Олекса Мишанич усе ж виокремлює одну соціальну роль: “Ймовірно, Митуса – світський співець-виконавець, який відмовився стати на службу до князя Данила, за що його покарано”²¹².

Розуміючи важливість трактування дослідниками постаті Митуси, його місця в реальному контексті своєї доби, літературознавець Тарас Салига не тільки наводить різні версії, а й простежує використання образу митця у творах окремих істориків, поетів, прозаїків минулого та сьогодення, його тлумачення. Він обґрунтовано зазначає: “Оскільки те, на що ми б хотіли мати відповіді, приховується глибиною століть, то Митуса живе як своєрідна легенда, а точніше його життя стало легендою, яка по-своєму озивається в кожній історичній добі, в пере-

²¹¹ Л. Кондрацька. Світова художня культура (8-11 класи): Програма для вчителів шкіл різного типу і студентів мистецьких закладів України, Тернопіль 1998, с. 27. Згаданим документом, який затверджений Міністерством освіти України, не передбачається ні висвітлення значення Галицько-Волинської держави (вона, принаймні, ще на сто років продовжила розвій культурних традицій Київської Русі), ані розкриття питання розвитку музичного мистецтва в Русі-Україні, зокрема на її південно-західних землях (звичайно, у контексті цього курсу). Тобто маємо перекручення істини, у тому числі й щодо середовища, в якому жив і творив Митуса.

²¹² О. Мишанич. Митуса (Дмитро), *Українська Літературна Енциклопедія*, У 5 томах, т. 3 / Ред. кол.: І. Дзєверін (відп. ред.) та ін., Київ 1995, с. 364.

повнених суспільно-політичними конфліктами умовах. Отже, не дивно, що постать Митуси привертає до себе пильну увагу майстрів художнього слова усіх часів”²¹³. Подаючи аналіз художніх образів, ліричних героїв із різними “обличчями Митуси” у творах поетів і прозаїків, автор обґрунтовано резюмує, що тут не стільки має значення історична вірогідність факту, як художній домисел, завдяки якому ідея творів мовою підтексту переадресовується в інший час²¹⁴. До цього додамо, що різні погляди на постать Митуси, приписування йому володіння різними музичними інструментами, характеристика його образу, місця в тодішньому суспільно-політичному житті визначаються, до певної міри, не тільки часом написання того чи іншого твору та розуміння місії митця в суспільстві, а й ролі в ній Церкви. Не враховується дух Середньовіччя, коли в народній свідомості співці сприймалися як гармонізатори хаосу, а значить, і сама Церква для свого зміцнення прагнула залучити їх до себе²¹⁵. Адже музика були дійовими особами великих ритуальних язичницьких ігрищ, які мали неабиякий вплив на народ і відігравали роль серйозного суперника християнства. Це засвідчує “Поучення про карі Божі”, поміщене в літописі під 1068 роком: “Диявол обманює, хитрощами переваблюючи нас од Бога: трубами, і скоморохами, і гусями, і русаліями. Ми бачимо ж ігрища витолочені і людей безліч на них, як вони пхати стануть один одного, видовища діючи..., а церкви стоять, і коли буває час молитви, [то] мало їх знаходиться в церкві”²¹⁶.

²¹³ Т. Салига. Співець Митуса... поетичні візії, с. 185.

²¹⁴ Там само, с. 188.

²¹⁵ А. Гуревич. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства, с. 43–48; 279–308.

²¹⁶ Літопис руський, с. 105.

Водночас із цього фрагмента дізнаємося не тільки про широке коло професійних музичних навичок, якими володіли жерці, а й неабиякі їхні організаторські здібності, що дозволяли згуртувати людей навколо “ігрищ” за часів поширення християнства у Київській Русі.

Тобто, переосмислюючи джерельну базу, опираючись на студії дослідників ролі й місця музикантів у мистецтві Київської держави, правомірним буде висловити припущення, що роль Митуси, як і йому подібних у ті часи, була значно вагомішою (згадаймо хоча б віщого Бояна). Оскільки в мистецтві, в образах піснетворців, оберігачів ранньої обрядової поезії і вокально-музичних жанрів явно виступають архаїчні елементи, то їхня міфо-поетична піснетворчість уподібнювалася функціям жерця, який борювався з хаосом. Позаяк співці постають “чарівниками”-віщунами, напускатими “чарів”, “їхньому крилатому замовному слову приписували могутню силу”²¹⁷. Тому вважалося, що музично-поетична творчість здатна творити чудеса.

З урахуванням цієї ролі музиканта-віщуна стає зрозумілішою поведінка Митуси та краще усвідомлюється його авторитетність у тодішньому духовному житті. Оскільки в народній свідомості співець сприймався як чарівник, то Церква Галицько-Волинської держави з метою поширення свого впливу теж могла прагнути мати на службі таких особистостей. А те, що Митуса міг бути язичницьким жрецем, дозволяє припускати вже згадане одночасне існування тут до середини XIII ст. поганських святилищ і християнства. Як відомо, язичницькі ритуали органічно включали в себе наспів, слово й рух. При цьому магією

²¹⁷ В. Даркевич. Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян, “Слово о полку Игореве” и его время, Москва 1985, с. 338–339. Автор висловлює щиру подяку Богдану Гавриліву за привернення уваги до цього джерела й надану можливість ним скористатись.

календарно-обрядових пісень замовляли добрі й злі сили природи. Ці твори були своєрідними народними молитвами до неї, до різних божеств. Подібно виник і звичай віршово-пісенної творчості в перших християнських громадах. Недаремно в синтезі храмового дійства сакральний спів, поряд із читанням Святого Письма, церковним малярством, деякими видами сценічної дії тощо, є одним із визначальних засобів впливу християнської літургії на парафіян. Відповідно до цього, домінуючу роль виконувала особа, яка не тільки виділялася знанням усіх ритуалів, а й творила їх (“пѣвецъ, слагатель пѣсень”), привертала до себе увагу як виконавець. Вона вирізнялася музичними здібностями, зокрема вокальними даними (“пѣвецъ, искусникъ в пѣніи”), тобто це був жрець, священник або дяк. Може, саме тому такі музично обдаровані люди, як літописний Митуса, були “словутними”. Отже, правомірним буде висловити здогад, що він міг протягом життя у певній послідовності чи одночасно виконувати різні соціальні ролі, не обмежуючись однією.

VII. ДЗВОНИ ТА ДЗВОНАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Прийняття християнства зумовило появу в Русі-Україні цілої низки нових літературних і мистецьких жанрів. Водночас церковний обряд покликав відповідні форми Богослуження, наповнення їх доцільними засобами, серед яких поважна роль належить дзвонам.

Поширення дзвонів і звичай церковного дзвоніння були привнесені в Русь-Україну разом із християнським обрядом, але не з Візантії, де дзвони не були поширені, а з латинського Заходу.

У Галицько-Волинську Русь вони потрапляли з Києва або Західної Європи, в якій дзвони ввійшли в загальне користування ще з IX ст. Аналіз великого за кількістю матеріалу, отриманого в результаті розкопок давньоруських пам'яток на землях Київщини, показав, що поважним центром металургії був Городеськ. Цілий ряд знахідок, зокрема бронзові дзвони XII–XIII ст., свідчать, що він був і великим церковним центром²¹⁸. Про тогочасну значущість цього церковного атрибуту свідчить те, що дзвони були важливим військовим трофеєм, про який серед переліку вивезеної здобичі, зокрема з Києва, не раз згадували літописці²¹⁹.

Державотворчі процеси в Галицько-Волинському князівстві спонукали Данила Галицького до активних дій, передусім щодо зміцнення Церкви. З метою поширення християнства він не тільки будував нові храми та відновлював зруйновані, а й діяв для посилення значимості

²¹⁸ П. Толочко. Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII–XIII веков, Киев 1980, с. 157.

²¹⁹ Літопис руський, с. 205; с. 295.

богослужбового обряду опоряджував їх іконами та книгами, оснащував дзвонами.

Не випадково літописець згадує про те, як після зведення за дорученням Данила Галицького в Холмі церкви св. Іоана Златоустого князь частину дзвонів замовив своїм майстрам (“ту сольє”), а решту “принесе ис Києва”²²⁰.

У давні часи дзвони мали неабияке значення в громадському житті: скликали парафіян на Богослуження, використовувались у найурочистіших його моментах. Дзвін сповіщав також про смерть і звучав на похоронах, згуртовував народ під час стихійних і громадських нещасть²²¹, скликав на віча. Так, коли ворожі війська оточили Володимир на Волині, то “городяни ж... здзвонили віче”²²². Дзвони, як можна дізнатися зі “Слова о полку Ігоревім”, славили перемоги князівських дружин: “Комони ржуть за Сулою – звенить слава въ Киевѣ”²²³ (тут може бути пряма вказівка на дзвоніння, або це – метафора, але в будь-якому випадку дзвін, дзвоніння вже тоді сприймалося як ритуальне, урочисте, прославляюче дійство). Про все це довідуємося як із церковних Уставів, так і різноманітних писемних джерел, передусім літописних.

Отже, з давніх часів поставала потреба в значній кількості цих дорогих ударних музичних інструментів –

²²⁰ ПСРЛ, т. 2, стб. 844.

²²¹ Із закарпатського переказу князівських часів довідуємося, що коли загарбники-мадари ввійшли в Ужгород, то там “уже звони били, сумно було” (В. Мельник. Історична правдивість фольклору... с. 108).

²²² Літопис руський, с. 152. В Іпатському літописі на “созвониша” виправлено слово “созваша”; у Хлєбніковському й Лаврентіївському – “созваша” (Там само).

²²³ Слово о полку Игореве: Древнерусский текст / Пер., сост., вступ. заметки к разделам, примеч. Д. Лихачева, Москва 1984, с. 80.

ідіофонів (111.242.122)²²⁴.

Дзвони та їхні фрагменти описуються в знахідках з усіх українських земель. Так, у 1917 р. виявлено в Богоревіці на Закарпатті срібний дзвін із часів Ярослава Мудрого (1034 р.) з руським написом²²⁵. Мідний – у літописному Вищій Чернігівського князівства²²⁶, бронзовий XI–XII ст. із Саксонії знайдено на Житомирщині²²⁷. Археологічні пошуки дозволили виявити на румовищах Десятинної церкви в Києві фрагменти двох дзвонів особливої форми²²⁸.

Фрагменти дзвонів описуються також в археологічних знахідках із багатьох земель Волині й Галичини. Так, Я. Пастернак повідомляє про значну кількість “кусків розбитих церковних дзвонів... Знайшлися вони в самій спідній верстві румовища, переважно просто на поверхні фундаментів [Успенського] собору”²²⁹. Шукаючи згадану

²²⁴ Тут і далі в дужках вказуватиметься номер, який займає той чи інший ідіофон у Систематиці музичних інструментів Ерїха Марії Горібостеля – Курта Закса. У ній дзвони розміщені в класифікаційному ряді саме під цим номером. Ми зупиняємося на ньому, оскільки на основі подальшої традиції виготовлення в Україні підвісних язикових дзвонів допускатимемо, що саме такі були в церквах Галицько-Волинського князівства (підвісний набір язикових дзвонів – 111.242.222).

²²⁵ В. Пачовський. Срібна земля. Тисячоліття Карпатської України, Нью Йорк 1959, с. 24. Після віднайдення згаданого дзвона його було відвезено мадярами в Братиславу й розбито (Там само, с. 3). Автор висловлює ширю подяку Івану Фічорі за привернення уваги до цього джерела.

²²⁶ Б. Фільц. Музична культура східних слов'ян, с. 142.

²²⁷ В. Даркевич. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.), Москва 1966, с. 66.

²²⁸ М. Каргер. Древний Киев, У 2-х томах, т. 1. Москва–Ленинград 1958, с. 378–379.

²²⁹ Я. Пастернак. Старий Галич..., с. 70. Свідченням того, що дзвони могли вилитися в княжому Галичі, є виявлений горн для плавлення міді й бронзи, біля якого знаходилися відходи виробництва, керамічні тигельки та ін. (В. Петегірич. Ремесло, Археологія Прикарпаття, Волини и Закарпаття..., с. 91).

в літописі церкву 1291 р. м. Володимира на Волині, археологи теж віднайшли у південно-західній частині дитинця частину розбитого дзвона²³⁰. Подібний фрагмент виявлено в шарі XIV ст. літописного Берестя, що входило у свій час до складу Галицько-Волинського князівства²³¹.

Дзвони також безпосередньо виливалися в нашому краї, чому сприяв загальний розвиток ремесла, зокрема видобування металічних руд, виплавка міді, олова, бронзолivarне виробництво²³². Основою виробництва дзвонів на галицько-волинських землях був тісний зв'язок із культурою ливарництва Київської Русі, особливо коли вони стали оберегом для утікачів від монголо-татарського нашествия: “Ішли вони день у день. І юнаки, і майстри всякі утікали [сюди] од татар – сідельники, і лучники, і сагайдачники, і ковалі заліза, і міді, і срібла. І настало пожвавлення, і наповнили вони дворами навколо города поле і села”²³³. Окрім ремісників зі східних князівств, істотну роль тут відігравали й іноземні майстри, зокрема німці та поляки²³⁴.

Про значний розвиток ливарництва у волинській і галицькій землях, які продовжили культурні традиції Київської Русі після монголо-татарського нашествия,

²³⁰ М. Малевская, Е. Шолохова. Раскопки архитектурных памятников в Любомле и Владимире-Волынском, *АО 1975 года*, Москва 1976, с. 356.

²³¹ П. Лысенко. Берестье, Минск 1985, с. 270. Завдяки зусиллям правителів Галицько-Волинської держави дзвони отримали неабияке поширення в ареалі наших земель. Апогесом їхнього розвитку вважаємо період перед Першою світовою війною. На жаль, після її початку – на мілітаристські потреби – було реквізовано більшість церковних дзвонів.

²³² В. Петегрич. Ремесло, с. 89–93.

²³³ Літопис руський, с. 418.

²³⁴ П. Жолтовський. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст., Київ 1973, с. 5.



Львівський
Святоюрський дзвін 1341 р.
Світлина автора

свідчать згаданий у Галицько-Волинському літописному зводі “внутрішній... поміст... з міді і з чистого олова”²³⁵, вилитий для холмської церкви, мідні двері любомльської церкви св. Георгія²³⁶. Усе це заклало підґрунтя для виробництва церковних дзвонів в ареалі нашого краю. Підтвердженням цього є ще одна згадка про них у літописі. Так, після смерті племінника короля Данила – князя Володимира Васильковича († 1288) – серед його добрих справ нагадується, що “ноліа же и колоколы дивны слышаніємь. таких же не бысть въ вси земли”²³⁷. І це не випадково, адже “мистецька творчість на Холмщині, Волині і в Галичині в післямонгольські часи була дуже різносторонньою і плідною”²³⁸.

Свідченням високого технічного й художнього рівня ливарництва в Галицько-Волинській Русі є унікальний дзвін, відлитий українським майстром Яковом Скорою 1341 р. Цей музичний інструмент зберігся дотепер на дзвіниці львівської катедрі св. Юра. Дзвін великих, як на той час, розмірів (висота разом із короною – 85 см, нижній діаметр – 71 см, вага – 415 кг²³⁹). Він ще й нині використовується разом із більшим і трьома маленькими.

Покликаючись на архівні джерела, мистецтвознавці згадують про “дзвін 1346 р. Успенського собору у Володимирі-Волинському, що перебував на соборній дзвіниці

²³⁵ Літопис руський, с. 418.

²³⁶ Там само, с. 448.

²³⁷ ПСРЛ, т. 2, стб. 927. Тонке сприйняття хронікером підвищеної характеристичності, індивідуальності тембру цього древнього музичного інструмента є, на нашу думку, також ще одним доказом неабиякого розвитку музичних здібностей у людей того часу.

²³⁸ П. Жолтовський. Художнє життя на Україні..., с. 5; М. Фіголь. Мистецтво стародавнього Галича, Київ 1997; В. Александрович. Мистецтво Галицько-Волинської держави.

²³⁹ T. Szydłowski. Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji, Kraków 1922, s. 88.

ще в 1830-х рр.²⁴⁰ З польського джерела довідуємося про відлитий у Львові в 1390 р. дзвін, який знаходився на дзвіниці с. Бистриця (Угорщина)²⁴¹.

На основі літописних фактів, де йдеться, як правило, про “дзвони”, а не “дзвін”, можна твердити – у церквах Галицько-Волинського князівства було по декілька дзвонів. Про їхнє поширення свідчить також мотив дзвіниці на гуцульських кахлях, зображення там дзвонів²⁴².

Древні звичаї дзвонарського мистецтва висвітлюються в рукописі “Звонарский устав Оптиной пустыни”²⁴³. Сучасні дослідники визначають цю рукописну книгу як

²⁴⁰ В. Александрович. Назв. праця, с. 65. Описуючи музичні інструменти Гуцульщини, Михайло Тимофіїв згадує про три церковні дзвони нібито 1326 р., поміщені на дзвіниці с. Уторопи Косівського району Івано-Франківської області (одного з давніх місць варіння солі) (М. Тимофіїв. Музичні інструменти Гуцульщини: група самозвучних. *Музыка Галичини. Musica Galiciana*, т. II, Львів 1999, с. 218). Однак вивчення автором цих рядків *de visu* п'яти тамтешніх дзвонів засвідчує, що чотири з них виготовлені в 30-х роках ХХ ст., а п'ятий – найбільший (висота разом із короною – 59 см, нижній діаметр – 67 см) – і справді вилитий дуже давно. Підтвердженням цього є не тільки нерівне розміщення букв напису під короною (у перекладі з латинської мови: “Тебе, Бога, восхваляємо, Тебе, Пане, хвалимо”), а й відсутність декількох знаків у кінцевому слові. Усе це не було характерним для пізніших часів; про давність дзвона може свідчити й відсутність інших написів, рельєфів тощо. У Каталозі дзвонів Тадеуша Шидловського (Т. Szydłowski. *Dzwony starodawne...*, s. 37–95) усі ідіофони з подібними написами датуються кінцем ХVІ ст., однак встановлення точної дати його відливки та того, як він потрапив до місцевої парафії, потребує дослідження.

²⁴¹ Т. Mańkowski. *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 69. Автор висловлює щире подяку Володимирі Александровичу за привертання уваги до цього джерела.

²⁴² А. Колупаєва. Гуцульські кахлі: композиції на релігійну тему, *Історія Гуцульщини*, т. VI, Львів 2001, с. 453–454.

²⁴³ А. Никаноров. *Звонарский устав Оптиной пустыни, Наследие монастырской культуры: ремесло, художество, искусство. Тезисы*, Санкт-Петербург 1996, с. 30.

особливий дзвонарський статут. Погрупуваний тут матеріал за найважливішими обрядовими діями, святами й особливими випадками, які вимагали виконання дзвоніння (від'їзд і повернення з монастиря єпископа, постриження в монахи тощо). Свідченням поважного значення дзвонів і дзвоніння у церковному обряді є те, що в згаданому рукописі увага також приділяється музично-виконавським проблемам дзвонарського мистецтва, композиції та техніці гри, поясненню обов'язків дзвонаря, правилам дбайливого поводження із дзвонами та їхнього збереження, системі сигналізації на початок благовісту тощо. Співставлення тексту згаданого Уставу з іншими літературними джерелами дозволило А. Никанорову твердити, що тут зафіксована як письмова, так і усна традиція дзвоніння багатьох поколінь дзвонарів. Хоч ця пам'ятка має пізнє походження, однак вона є цінним джерелом, що висвітлює прадавні традиції дзвонарського мистецтва.

Швидке поширення дзвонів і дзвонарського мистецтва в Русі-Україні, зокрема Державі галицько-волинських князів і королів, зумовлював той факт, що християнське ритуальне дзвоніння знайшло тут давніші обрядові звичаї, які вивершують певні ударні інструменти – кленало, клепачки, дзвіночки, брязкальця тощо.

Як стверджують історики музики, дзвонники й дзвони вже в найдавніші часи були символом очищення, оберегання та заклинання проти злих духів і обов'язковим атрибутом різноманітних молитов, релігійних обрядів²⁴⁴. Так, із міфології відомо, що персоніфікована Музика вдаряла молоточком по набору дзвонів, як це робить пізніше Давид у мініаторах середньовічних псалтеріїв. Дзвін був неодмінним атрибутом Антонія Великого – засновника християнського чернечого побуту й прикріплювався до

²⁴⁴ Н. Финдейзен. *Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века*, Вып. I, Москва-Ленинград 1928, с. 19.

костура або до посоха²⁴⁵; золоті дзвіночки обрамляють священницьку ризу Аарона²⁴⁶. При асирійських розкопках знайдено бронзові дзвони, а єгиптяни використовували при релігійних процесіях ударний інструмент, що дзвенів – сістр, євреї – кимвали. У Давньому Римі повідомлялося легким дзвіночком – *tinnabulum* – про початок публічних зборів. Християни епохи гонінь у своєму Богослуженні уникали голосних інструментів. Навіть із торжеством християнської Церкви дзвони не зразу почали використовуватися, і ще “в епоху Константина Великого вірних скликали в храм ударами молотка в било-клепало (дерев’яна дошка чи залізна смуга), дещо пізніше – звуками труб. Лагінська назва дзвона – *самрапа* – появляється не раніше IV ст.”²⁴⁷

Тому частими археологічними знахідками на території Подністрів’я є дзвоники невеликих розмірів. Їх використовували в храмах і монастирях, а також як підвіски до патерниць, свічників та інших ритуальних приладів²⁴⁸.

Підтвердженням сказаному можуть бути оригінальні дзвіночки й бубонці, які виявились на бронзових прикрасах, знайдених у відомому Олександрійському кургані (Кіровоградська область), відкритому на початку 1850-х років. Хоч до Галицько-Волинського князівства знайдений скарб прямого стосунку не має, однак цікаво, що ці музичні інструменти були відшукані разом із бронзовими бляхами, брязкальцями, грифонами, бронзовим тризубцем та ін. Останній із них закінчується знизу трубкою, яка, як гадає Микола Фіндейзен, служила для насадження тризубця на

палицю. На кожному його кінці поміщено грифона. У крайніх двох через дзьоб просунуто кільце, до якого за допомогою ще двох підвіншений бронзовий дзвіночок. Висловлюється припущення про відношення названих предметів до атрибутів похоронного культу передхристиянської доби²⁴⁹.

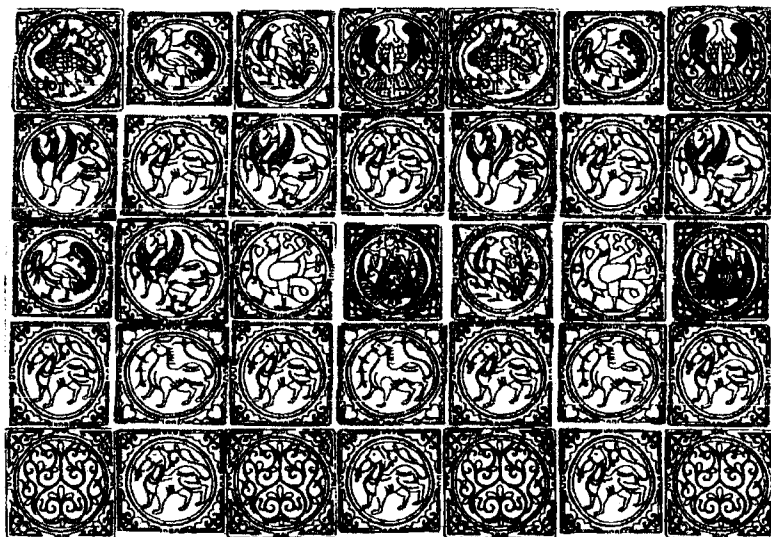
²⁴⁹ Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки..., с. 17–18. Частими археологічними знахідками часу XII–XIII ст. на теренах нашого краю є предмети із зображенням грифона – казкової істоти з орлиною головою, тулубом лева, пташиними крилами; інколи він мав роги, довгий язик (И. Свешников. Раскопки пригорода летописного Звенигорода, *АО 1984 года*, Москва 1986, с. 307; Т. Ткачук, К. Тимус. Галицькі керамічні плитки із рельєфними зображеннями та гончарні клейма: Каталог (З фондів Історичного музею у с. Кринос Національного заповідника “Давній Галич” у м. Галичі), Галич 1997, с. 33–35 та ін.). Ідучи за античною міфологією, В. Даркевич тлумачить грифона атрибутом Аполлона – “віщуна, покровителя співців і музикантів. Грифони стережуть золото в ідеальній північній країні гіперборей, де під знаком милості Аполлона процвітали мистецтва й панувала вічна веселість” (В. Даркевич. Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян, с. 335). При цьому, характеризуючи символізм мистецтва Середньовіччя, нагадується, що фігури грифонів часто зображались ще в давньогрецьких палацах, на дорогітійних предметах світського побуту, матрах, сідлах, одязі героїв тощо (Він же. Путиями средневековых мастеров, Москва 1972, с. 21). Цих казкових створінь можна бачити з обох боків псалмопівця Давида в церкві Покрови на Нерлі і в Дмитріївському соборі у Володимирі-Суздальському. З приводу цього згаданий дослідник слушно ставить риторичне запитання – чи не пов’язано це тут із темою священних піснеспівів? (Він же. Музыканты в искусстве Руси и вещей Боян, с. 335). Не випадково О. Овчинников, студіюючи семантику галицьких керамічних плиток, трактує грифона як одну з істот, про яку йдеться в Псалтирі (91-й псалом). Тут розповідається про уповання на Бога: “На лева й вужа ти наступиш, левчука й крокодила ти будеш топтати”. Прослідковуючи використання християнством окремих мітраїстичних елементів, зауважується, що “образ грифона роздвоївся на окремі іпостасі – з одного боку, грифони, що охороняли “дерево життя”, стали обабіч хреста, а з іншого, грифони почали ототожнювати з біблійним драконом”, зображення якого, виконуючи піснеспіви, топтали ногами (О. Овчинников. Семантика галицьких керамічних плиток, *Галич і Галицька земля* – Зб. наук. пр. /Ред. кол. П. Толочко, В. Баран, О. Береговський та ін., Київ–Галич, 1998, с. 95. Тому, як думається, поширені в Галицько-Волинському князівстві зображення грифона можуть більше узгоджуватися із символікою влади, непідкупністю охоронців скарбів, драконом тощо, а менше – музикою.

²⁴⁵ Дж. Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Майкапара, Москва 1997, с. 302. Нині доказано, що, окрім звуку, який чується, клепала, дзвони, дзвіночки тощо видають ультразвук. Саме він пригнічує збудників хвороб. Це у свій час допомагало боротися з епідеміями (В. Карпов. Звон металла, *Техника молодежи*, Москва 1984, № 3, с. 43–46).

²⁴⁶ Книги Старого Заповіту, 2 М: 28, 33–34.

²⁴⁷ Христианство: Энциклопедический словарь, В 3-х томах, т. 1: А–К / Ред. кол.: С. Аверинцев (гл. ред.) и др., Москва 1993, с. 786.

²⁴⁸ М. Фіголь. Мистецтво стародавнього Галича, с. 198.



Гіпотетична реконструкція ділянки вертикального інтер'єру дерев'яної церкви на Золотому Тоці в Галичі (Т. Ткачук, К. Тимус. Галицькі керамічні плитки...)

З налагодженням чернечого життя звукова сигналізація формувала строгий розпорядок уставних приписів: скликала монахів на Богослуження, трапези тощо. На думку дослідників церковної музики, спершу зняряддя для створення коротких повідомлень як засобу комунікації було просте й дешеве у виготовленні било. Його – дерев'яне чи залізне – у Болгарії та Сербії, як і в нас, називали клепало²⁵⁰. Воно було своєрідним індоєвропейським попередником дзвонів, як описується в науковій літературі XIX–XX ст. Тут, зазвичай, дається аналіз друківаних і архівних матеріалів щодо церковних дзвонів і дзвоніння, привертається увага до них як важливого чинника розвит-

²⁵⁰ П. Казанский. О призывѣ къ богослуженію въ Восточной Церкви, *Труды Перваго археологическаго съѣзда въ Москвѣ*, 1869, Москва 1871, т. I, с. 303.

ку матеріальної та духовної культури, зокрема мовиться про їхній вплив на формування багатоголосого співу тощо²⁵¹.

Про застосування клепала в Русі-Україні дізнаємося з літописів. Так, коли ігуменом у Києво-Печерському монастирі було поставлено Феодосія, то, відповідно до запозичених правил студійських ченців, усе життя тут було чітко регламентоване. При усамітненні монахів в окремих печерах, що мало місце в згаданій обителі, клепала набули особливого значення передусім як сигнальний інструмент. За його допомогою передавалися найрізноманітніші повідомлення для монахів. При цьому воно було чи не єдиним таким засобом комунікації. Так, помираючи, преп. Феодосій († 1074) “повелѣ братыю собрати всю. братья же оудариша в било. и собравшеса”²⁵². Уявити собі місце його розміщення допомагають такі літописні рядки: “сии же старѣць исхожаше ись церкви идущю же ему єдиною. и сѣде почивая подь биломь”²⁵³.

²⁵¹ На жаль, у літературних джерелах більше йдеться про дзвоніння як особливе, національно-специфічне явище тільки “русского”, а не українського, чи хоча б, принаймні, давньоруського мистецтва (див., приміром: А. Ярешко. Колокольные звоны – инструментальная разновидность русского народного музыкального творчества, *Из истории русской и советской музыки*: Сб. стат. / Сост. М. Пекелис, И. Гивенталь, Москва 1978, с. 36–74; Л. Благовещенская. Печатные и архивные материалы по колокольному звону, *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. Сб. ст. и матер., В 2-х частях, ч. I, Москва 1987, с. 197–215). Про вплив дзвонів на формування українського багатоголосого церковного співу, що стало підґрунтям розвитку національної школи звуку в Україні, як і в Білорусі й Росії, йдеться в роботі Е. Арто. Die altrussische Glockenmusik, *Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, Wiesbaden 1977, S. 77–159;

²⁵² ПСРЛ, т. 2, стб. 176.

²⁵³ Там само, стб. 182.

Звук цього ударного музичного інструмента (111.221) долинав на чималу відстань. Так, коли 1091 р. в Києво-Печерському монастирі постало питання про необхідність перенесення мощей преп. Феодосія й ігумен повелів копати там, де вони лежать, то один із монахів, узявши мотику, почав копати із запалом, а друг його відпочивав перед печерою: “И рече ми удариша в било”²⁵⁴. Оскільки відбувалася ця подія – за літописом – уночі, то це дає також підстави для висновку про цілодобове використання цього сигнального знаряддя.

Це була вирубана з товстої дошки чи бруска пряма або вилита із заліза, чавуну, міді дещо вигнута смуга. Дерев’яні й залізні клепаля (“зынкало”²⁵⁵) – відрізнялися розмірами. Як зазначає М. Фіндейзен, біла часом “виготовлялись у вигляді дуже довгої вузької дошки закругленої форми, більше двох сажнів у довжину”²⁵⁶. Їх, при більших розмірах, підвішували до особливого стовпа біля храму й ударили по них дерев’яним чи то металевим молотком, великим цвяхом. З часом (VII ст.) ці ударні музичні інструменти почали використовувати під час Богослуження²⁵⁷. Застосовувалися згадані ідіофони в церквах аж до відливи там дзвонів або й разом із ними. Під час гри на клепаля джерелом інформації була не тільки семантика ритмічних побудов, а й зміна тембру та висота тону, що пізніше перейняли дзвонарі. Оскільки монастирський устав поширювався на всі православні єпархії, є підстави гадати, що подібні інструменти допомагали дотримуватися регламенту життя монахів і в Галицько-

Волинських землях²⁵⁸. Підтвердженням цього є також те, що клепаля й нині поширене на теренах нашого краю. Тому цілком правдоподібно, що в перших століттях давньоукраїнської Церкви в арсали наших земель теж відбувався симбіоз клепаля із дзвоном.

В українському Богослуженні застосування дерев’яних клепаля збереглося нині тільки у Велику П’ятницю при виносі плащаниці (або й цілу добу від Великого Четверга до П’ятниці). Тут воно символізує Розп’яття Спасителя (“сучасна музична теологія взагалі трактує *било-клепаля* як історичний символ розп’яття через інструмент”²⁵⁹). У гуцулів це мистецтво виробило своєрідні яскраві форми побутування та збереглося до наших днів. Витворені тут клепаля відзначаються вишуканими формами й гарним оздобленням²⁶⁰. У “багатьох закарпатських церквах *клепаля* у вигляді дерев’яних дощок, по яких персонально запрошені на дзвіницю 12–14-річні хлопці вдаряють *спеціальним* ударником у формі дерев’яного (іноді з фігурною, бочкоподібною, точеною на токарному

²⁵⁸ Я. Пастернак у с. Страдч дослідив підземно-скельний монастир, який нагадує Києво-Печерську Лавру в мініатюрі. Докладніше про печерні монастирські комплекси на теренах Волині й Галичини княжої доби див.: Л. Мацкевий. Використання печер і скель у добу середньовіччя на Заході України, *Галичина та Волинь у добу середньовіччя*, с. 229–238.

²⁵⁹ І. Мацієвський. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв’язки та антиномії, *Традиційна музика Карпат: Християнські звичай та обряди*. Матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Івано-Франківськ–Надвірна, 10–11 берез. 2000 р.), Івано-Франківськ 2000, с. 10. Автор висловлює сердечну подяку Наталії Голошняк за надану можливість скористатися цим джерелом.

²⁶⁰ Він же. Об інструментальному інгредієнті християнського обряду Українських Карпат, *Наследие монастырской культуры: ремесло, художество, искусство. Тезисы*, Санкт-Петербург 1996, с. 30–31.

²⁵⁴ Там само, стб. 201.

²⁵⁵ П. Казанский. О призывѣ къ богослуженію въ Восточной Церкви, с. 303.

²⁵⁶ Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки..., с. 131–132.

²⁵⁷ П. Казанский. Назв. праця, с. 300.

верстаті голівкою, насадженою на довгу, дерев'яну ж ручку) молоточка”²⁶¹. У цьому ж регіоні України в деяких церквах “ударники клепала насажені *навхрест* на механічний агрегат у вигляді *колеса*, що крутиться, і приводить до звучання інструмент один виконавець”²⁶².

Побутування різних видозмін клепал, клепачок свідчить про тяглість і розвій музично-інструментальних традицій українського народу. Водночас це викликає необхідність подальших студій щодо чіткої систематизації цих ідіофонів.

Таким чином, клепало, корені якого вбачають в язичницьких часах, не тільки виконувало функції практичного сигнального інструмента – важливого засобу комунікації, а й використовувалося разом із дзвонами²⁶³, що стало підґрунтям розвою мистецтва дзвонарського музикування.

Щодо інших музичних інструментів, які могли використовуватися в православних соборах Галицько-Волинського князівства, то під час відправи у вірменських церквах із музичних знарядь до 1666 р. допускалися тільки дзвони й дзвіночки, а також дерев'яні калаталки та гонги. Інколи парафіяни під час співу побрязкували металевими оправами молитовних книг²⁶⁴.

Дзвони та клепала поміщалися на дзвіниці – башті з відкритим ярусом для них. Вона стояла біля храму або

входила до його композиції чи фортечної брами. Дірки для проходження звуку на дзвіниці називаються “голосники”. До наших днів збереглися в Україні із пізніших часів тільки мурована дзвіниця костелу Вознесіння Господнього XIV ст. (м. Дрогобич), у Володимирі на Волині будинок із мурованою дзвіницею 1494 р., а в с. Дермані на Рівненщині – надбрамна мурована башта-дзвіниця середини XV ст. Тобто маємо підстави твердити про існування в Галицько-Волинському князівстві монументальних пленерних музичних інструментів – дзвіниць зі своїми підборами дзвонів, клепал.

За безпосереднє церковне дзвоніння відповідав паламар. У Волинській редакції Церковного уставу кінця XIII–XIV ст., як і Синодальній, на відміну від Оленінської, серед переліку церковних людей, разом із ігуменом, попом, дияконом, “і хто в кліросі”, а також ченцем, черницею, попадею, поповичем та іншими, не названо паламаря²⁶⁵. Тобто, відповідно до статті Волинської редакції, в якій ідеться про церковних людей, до переліку осіб, які були тільки у сфері церковної юрисдикції, зокрема перебували на утриманні церкви, не входив паламар. Відповідно це спонукало його вести самостійне господарство, дбати про утримання своєї сім'ї тощо. Можливо, це мало певний вплив на мистецтво дзвоніння, його фольклоризацію.

Отже, описуючи розвиток музичної культури Галицько-Волинського князівства, не можна залишити поза увагою дзвонів і церковних дзвонів як особливого мистецтва. Їхнім попередником був ще язичницький ідіофон – клепало. Завдяки його звуковим можливостям воно вважається не тільки повноцінним музичним інстру-

²⁶¹ Він же. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат..., с. 10.

²⁶² Там само.

²⁶³ На початках християнства в Русі-Україні дзвонів було мало й вони довго не могли витіснити з використання клепала (Християнство: Энциклопедический словарь, с. 262).

²⁶⁴ З. Костюв. Традиції вірменської музики в Україні, *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*, т. ССXXXII, Львів 1996, с. 246.

²⁶⁵ Я. Щалов. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси, Москва 1972, с.31.

ментом, а й підґрунтям розвою дзвонарського музичування, що мало певний вплив на розвиток багатоголосого церковного співу, народної інструментальної музики. Хоч це припущення ще потребує подальшого свого дослідження, проте вже широке побутування цих інструментів свідчить про тогочасний розвій матеріального й духовного аспектів життя українського народу.

VIII. ОСВІТА І МУЗИКА

Важливим показником неабиякого як на той час розвитку освіти в Галицько-Волинському князівстві є значне поширення писемності серед різних верств населення. Приміром, археологи виявили багато різноманітних пам'яток епіграфіки й сфрагістики, бронзових і залізних писал. Останні знайдені не тільки у великих містах (Белзі, Галичі, Звенигороді, Львові, Пересопниці та ін.), а й у невеликих городищах (Ленковецьке, а також поблизу с. Олешкова та ін.)²⁶⁶; підтвердженням розповсюдженості грамотності є також знайдені застібки від рукописних книг²⁶⁷, берестяні грамоти²⁶⁸. Ще одним аргументом на користь цієї тези можуть бути написи кирилицею XII ст. Галицького катедрального (Крилоського) Успенського собору²⁶⁹ та XII–XIII ст. на стінах церкви св. Пантелеймона у давньому Галичі²⁷⁰.

На основі вивчення археологічних, писемних, фольклорних й інших джерел достатньо повно описано самобутнє шкільництво та систему виховання в Галицько-

²⁶⁶ В. Петегрич. Про знаряддя письма та кириличні написи на предметах XI–XIV століть з Галицької землі, *Записки НТШ, Праці Історично-філософської секції*, т. ССХХІІІ, Львів 1997, с. 206–214.

²⁶⁷ Див., наприклад: Він же. Пам'ятники епіграфіки и сфрагістики, *Археологія Прикарпаття, Волини и Закарпаття...*, с. 172–173.

²⁶⁸ Р. Федорів. У Звенигороді дзвони... мовчать, *Літопис Червоної Калини: Історико-краєзнавчий часопис*, Львів 1993, № 3–4, с. 38.

²⁶⁹ П. Максимов, Б. Томенчук, І. Кочкін. Графіті XII ст. Галицького катедрального (Крилоського) Успенського собору, *Буковинський журнал*, Чернівці 1996, ч. 1–2, с. 97–101.

²⁷⁰ J. Peleński. Halicz w dziejach sztuki średniowiecznej. Kraków 1914, s. 35; В. Вуйцик. Графіті XII–XV століть церкви святого Пантелеймона..., с. 189–194.

Волинському князівстві²⁷¹, однак ще остаточно не встановлено, якою була тут система музичного навчання. Якщо ж брати до уваги успіхи в поширенні книжності на Волині та в Галицькій землі ще наприкінці X – в XI ст., які пояснюються, зокрема, доступністю та зрозумілістю найширшим верствам населення церковнослов'янської мови, то припускаємо певну музичну поінформованість читачів Старого і Нового Завіту²⁷². Адже з його сторінок довідуємося не лише про те, як співати чи які пісні виконувати, а й на яких інструментах грали, з чого вони були зроблені та як звучали ці “музичні знаряддя Давида”. Прикладом тут стане зміст 149-го і 150-го псалмів, своєрідного гимну церковному співу, музичним інструментам. Завдяки ж збереженню загального поетичного строю та духу греко-візантійської гимнографії слов'янські перекладачі тим самим прилучили наших прапредків до світової скарбниці мистецтва слова й музики.

Характеризуючи тривалу й складну історію удосконалення сакральних піснеспівів, музичні медієвісти розкривають генезу появи й розквіту нових видів гимнотворчості, які приходили на зміну гомілетичному стилю оповідача. Адже молитовні гимни екзальтованої чи есхатологічної тональності, що виражали догматичні ідеї засобом повторів і варіацій, краще налаштовували слухачів на містичний лад. Він посилювався “урочистістю служби та зоровим враженням від ікон”²⁷³. Оскільки їх змістом були

біблійні сюжети, то широкий загал віддавна бачив також зображення тих чи інших музичних інструментів, хористів. Відомо, що сюжети з Біблії, особливо ті, яким судилося стати ілюстрацією християнської доктрини, трапляються вже в настінному живописі; їх датують I ст. Не випадково дослідники слушно підкреслюють “важливу пізнавально-виховну функцію ікон у давній церкві. Їх регулярно бачило багато людей, і вкладені малярем в образи своїх персонажів думки й почуття активно сприймалися парафіянами, впливали на їхнє світосприйняття та життєву поведінку”²⁷⁴. Інакше кажучи, вагомим джерелом інформації про музику для всіх верств тогочасного суспільства були такі провідні жанри мистецької культури, як монументальне та станкове малярство, книжкова мініатюра тощо. Адже краще уявити почуте, прочитане про місце та роль музики у Святому Письмі допомагало сприйняття зором своєрідного ілюстрованого комплексу понять церковної історії. Вони містилися в глибоко продуманій системі сюжетних розписів інтер'єру храму – розгорнутих циклах зображень на біблійні теми (пізніше ансамбль стінопису замінив іконостас). А оскільки монументальне й станкове малярство відтворювало як цикл добового Богослужіння, так і те, що входило до складу річного церковного кола, то підтвердження відповідних цьому розміщенню церковних служб знаходимо в стійкому колі кулізм'яних нотованих літургійних книг: Мінеї, Тріюді, Октоїху, Ірмологіоні, Стихирарі та ін. Вони, як і канони іконопису, були перенесені з Візантії та Болгарії і пристосовані до місцевих умов. Наприклад, у такій богослужбовій книзі, як Октоїх, що містить перемінні співи рухомих днів тижневого циклу (седмиці), ці співи тематично

²⁷⁴ О. Сидор. Традиції і новаторство в українському малярстві XVII–XVIII століть, *Свєтлицька В., Сидор О. Спадщина віків: Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова*, Львів 1990, с. 26.

²⁷¹ С. Бабишин. Школа та освіта Давньої Русі (XI – перша половина XIII ст.), Київ 1973; І. Коваль. Освіта Галицько-Волинської держави, *Галич і Галицька земля*, с. 106–112.

²⁷² Про музичне мистецтво на сторінках цієї пам'ятки див. докладніше: *Музика і Біблія*. 36. наук. праць. Наук. вісник Національної музичної Академії України ім. П. Чайковського, Вип. 4, Київ 1999.

²⁷³ Ю. Ясиновський. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби, с. 23.

об'єднувалися на ґрунті євангельської історії, сюжети якої відтворювалися малярством.

Немало інформації про взаємозв'язок музики й малярства, зокрема про тексти піснеспівів, можна почерпнути із сюжетів іконних клейм. “Специфіка житійної ікони, її тісний зв'язок із текстом життя зумовили виникнення особливої системи образотворчих прийомів. За їх допомогою живописець позначає місце дії, характеризує діючих осіб, розгортає події у часі, передає рух”²⁷⁵. Підсилювало сприйняття те, що плавні та повільні рухи безплотних фігур на іконах ніби підпорядковувалися музичним мелодіям піснеспівів. Вони ж, як пише Віра Брюсова, складала незриму канву малярських композицій²⁷⁶. Прикладом таких ікон галицько-волинської традиції княжого часу є “Архангел Михаїл у діяннях” із церкви св. Миколая в Стороні (XIV ст.), “Стрітіння з євангельськими сценами” із собору Йоакима й Анни в Станілі (XIV ст.)²⁷⁷.

На галицьких іконах цього періоду бачимо зображення ангелів (гр. αγγελος – вісник). Традиційно вони тлумачаться як посланці богів, носії Божої волі та її здійснення на землі²⁷⁸. Ще в V ст. ангелів поділили на дев'ять чинів (або хорів), що групувалися в три ієрархії. До останнього належать “ангели, що подаються в сюжетах християнського мистецтва, не пов'язані безпосередньо зі Святим Письмом: посланці, музиканти”²⁷⁹. Церква щопонеділка

²⁷⁵ Л. Бурковська. Українська житійна ікона XIV – XVI ст. Єдність змісту і композиції, *Історія релігій в Україні: Матер. VIII міжнарод. круглого столу (Львів, 11–13 трав. 1998 р.)*, Львів 1998, с. 36.

²⁷⁶ В. Брюсова. Монументальна живопись Древней Руси XI-XVI веков, *Триста веков искусства. Искусство Европейской части СССР*, Москва 1976, с. 128.

²⁷⁷ В. Свенціцька, О. Сидор. Спадщина віків, Табл. 4 б.

²⁷⁸ Дж. Холл. Словарь сюжетов и символов в искусстве, с. 60.

²⁷⁹ Там само, с. 62.



Страшний Суд. Ікона з Успенської церкви у Мшанці. XV ст.

віддає почесні ангельським хорам, “які в небі займають перше місце по Пресвятій Богородиці”²⁸⁰. В основі цього лежить уявлення про небесний престіл, оточений ними. Вони піснеспівами прославляють Бога. Хвала відображається в текстах піснеспівів і молитов. Можливо, тому ангелів інколи малювали з книгами в руках. В Євангелії від Луки, коли йдеться про народження Ісуса Христа, ангельські хвали зближаються з людськими²⁸¹. В іконографії “Страшного Суду” не обходилося без зображених ангелів із сурмами²⁸². Не випадково один з авторів Галицько-Волинського літописного зведення в Похвалі князеві Володимиру Васильковичу підсилює його значення словами: “І де також мужне твоє тіло лежить, ждучи труби архангелової”²⁸³, тобто Страшного Суду.

Важливою запорукою розвою музичної культури в ті часи, на нашу думку, було не лише навчання дітей співу, а й гри на різних музичних інструментах. Початком цього процесу могли бути музичні іграшки – глиняні свистки та брязкальця²⁸⁴. Останні – це полив’яні, порожні всередині

²⁸⁰ Ю. Катрій. Пізнай свій обряд: Літургійний рік Української Католицької Церкви, Нью-Йорк 1976, с. 64.

²⁸¹ Лука 2: 1–20.

²⁸² В. Свенціцька, О. Сидор. Спадщина віків, табл. 18.

²⁸³ Літопис руський, с. 445.

²⁸⁴ Аналізуючи деякі традиції у навчанні гри на народних інструментах безписемної культури, музична етнопедagogіка відзначає ряд позитивних моментів у такому опануванні ними (О. Трофимчук. Деякі народні традиції у навчанні музикантів-інструменталістів безписемної культури, *Проблеми збереження і відродження народних традицій, звичаїв і обрядів: Тези доп. респуб. наук.-теор. конф. викладач., співробіт. і аспір. вузів культ. і мистецтва, інстит. АН України* (12–14 листоп. 1991 р.), Львів 1991, с. 99–100). Однак польська дослідниця Уршула Буда чомусь уявляє початки музичного навчання тільки із часу впровадження християнства й підготовки церковних співаків (U. Buda. *Poszátki kształcenia muzycznego w Przemyślu (do XIX Wieku)*, *Musica Galicana*, т. III, Rzeszów 1999, s. 51). Автор висловлює ширшу вдячність Н. Толошняк за надану можливість скористатися цим джерелом.

різнокольорові керамічні яйця з малюнками. Там є глиняна кулька, яка перетворює їх на ударний музичний інструмент-іграшку – брязкальце²⁸⁵. Я. Пастернак серед знайдених на галицькому городищі керамічних виробів (два фрагменти та одна ціла глиняна писанка) визначав останню “як іграшку-тарахкальце”²⁸⁶. Подібні речі нашого виробництва перелічуються іноземними письмовими джерелами навіть серед предметів давньоруського експорту²⁸⁷. Правда, серед дослідників немає єдиної думки щодо призначення цих “писанок-брязкалец”. “Одні називають їх іграшками, інші вважають язичницькими культовими предметами”²⁸⁸. Наприклад, до останніх Галина Смирнова відносить глиняні брязкальця, знайдені в урочищі Лука біля с. Дністровка Кельменецького району Чернівецької області²⁸⁹. У Луцьку виявлено дитячу глиняну іграшку-свисток у вигляді пташки²⁹⁰. А в Полонному – місті Південно-Східної Волині – знайдено таку характерну річ періоду Київської Русі та наступних часів пізнього Середньовіччя, як “керамічний мініатюрний свисток у вигляді коника”²⁹¹. Частина

²⁸⁵ Л. Тихонська. Керамічна писанка Галичини, *Галицька земля: історія та сучасність*, с. 61.

²⁸⁶ Я. Пастернак. Старий Галич..., с. 194.

²⁸⁷ В. Аулих. Торговля, *Археологія Прикарпаття, Волини и Закарпаття...*, с. 95.

²⁸⁸ Г. Шовкопляс. Давньоруські писанки (з колекції Державного історичного музею УРСР), *Археологія: Респ. міжвідомч. зб.*, Київ 1980, № 35, с. 97.

²⁸⁹ Г. Смирнова. Работы Западноукраинской экспедиции на Буковине, *АО 1981 года*, Москва 1983, с. 320.

²⁹⁰ Вона була в одному місці разом із придонною частиною “товстостінного келиха із зеленого скла та фрагментами пізньосередньовічної кераміки XV–XVI ст.” (М. Кучінко. Археологічні рятівні роботи на Волині, *Археологія*, Київ 1976, № 19, с. 108).

²⁹¹ І. Винокур. Літописний Полоний (до 1000-ліття міста), *Київська старовина*, Київ 1999, № 1, с. 33.

дерев'яної сопілочки з культурного шару Львова XV ст. зберігається в “Музеї давніх пам'яток” цього міста. Оскільки діаметр повздовжнього наскрізного отвору сопілочки невеликий – 7 мм, то вважають, що вона належала до дитячих музичних інструментів²⁹².

Оскільки в писемних пам'ятках княжого часу згадуються дяки, – є потреба показати роль цієї посади в освіті, зокрема музичній. Адже вони у давні часи, водночас із виконанням своїх церковних обов'язків, “учили дітей грамоти і співу (дяковчителі)”²⁹³. Вони ж як церковнослужителі зі світських людей не мали ніякого ступеня священства. Не випадково, характеризуючи культуру Київської Русі, І. Крип'якевич зауважує, що школи існували також при єпископських катедрах, більших церквах, монастирях; учителями тут були священники й дяки²⁹⁴. Акцентуючи нині увагу на значенні Церкви княжих часів у розвитку культури, зокрема освіти, відзначимо важливість ролі, яку відігравали тут дякони (дяки) як учителі музики. Підсилюється вона також тією обставиною, що саме при монастирях і церквах були скрипторії-бібліотеки, в яких зберігалася нотована богослужбова література.

Якщо ж за підручники тоді правила богослужбові книги, найчастіше Псалтир, а також нотовані Октоїхи й

²⁹² Готуючи цю книгу, нами зроблено докладніші обміри сопілочки, які уточнюють попередні міркування, висловлені в статті: Б. Кіндратюк. Музичне мистецтво Галицько-Волинської держави в археологічних пам'ятках, *Галичина та Волинь у добу середньовіччя*, с. 245.

²⁹³ Мала Українська Музична Енциклопедія, с. 39. Підтвердженням того, що дяки мали учнів, є також графіті на стіні Софійського собору Києва: “Пишан писал в дяки ходи выучеником” (С. Макарчук. Писемні джерела з історії України: Курс лекцій, Львів 1999, с. 22).

²⁹⁴ І. Крип'якевич. Історія України, с. 99.

Ірмологіони²⁹⁵, а невід'ємним предметом освіти був церковний спів, то можемо припустити, що учні не лише співали на слух – за вчителем-дяком, – а й знайомилися з нотописом і вчилися за його допомогою відтворювати необхідні в богослужбовій музиці співи. Адже дяки як керівники церковних хорів мусили дбати про їх якісне поповнення новими півчимами.

Оскільки музичний (звуковий) смисл кулізм та інших систем запису церковних співів не мав точної визначеності (як висота звуків, так і їхня тривалість позначалися тогочасним нотописом лише відносно), то, цілком імовірно, він міг запам'ятатися головним чином тільки шляхом багаторічного навчання та практики. Тобто професійна підготовка церковних півчих, зокрема дяків, потребувала певного часу, докладання неабияких зусиль учителів та учнів і залучення до регулярної участі у відправах. При цьому попередня музична діяльність (пісні календарно-обрядового циклу, починаючи з коліскових та ін.), її регіональні відмінності впливали, як справедливо припускають, на самі церковні співи. Це була, як думається, теж одна з причин появи їхніх етно-регіональних особливостей.

Отже, можемо вважати, що в Галицько-Волинському князівстві існувала спеціальна музична освіта, яка сприяла навчанню професійних співаків, керівників церковних хорів.

Усі літургійні співи мали свій – дотепер ще не розшифрований – безлінійний нотопис, що в українських джерелах іменується кулізм'яним. Його назва походить від знака кулізма, що найчастіше використовувався в цьому

письмі²⁹⁶. Лише в Кондакарях у зв'язку зі складною мелізматичною мелодикою його нотопис, т. зв. кондакарний, відрізнявся від інших збірників. Щоб краще уявити тодішні нотні знаки, додамо, що лише з початком XVI ст. запис здійснювався п'ятилінійною системою нотопису, що прийшов на зміну давній безлінійній.

Нотні знаки, зокрема кулізм'яні, мали особливу символіку, свій сенс, семантику; багато їх пов'язані із християнськими символами й атрибутами. Велике значення в цій системі нотопису відігравала емблематика Христа: з монограми "Г" та "Х", з обох боків якої знаходиться перша й остання букви грецького алфавіту – альфа й омега, які втілюють суть Спасителя – виводилося немало музичних знаків, наприклад, "криж" або "хрест". Вони символізували завершення й ставилися наприкінці піснеспівів або на межі їх великих розділів²⁹⁷. Знак, похідний від альфи, в давньоукраїнській музичній термінології отримав назву "паук". У графіці кулізм'яної нотації деякі позначки виходили із символіки Трійці ("фіта", "змійка", "кулізма" та ін.) чи зішестя св. Духа у вигляді голуба ("голубчик"). Один із його швидких варіантів ("голубчик борзий") має обрис птаха з простягнутими крилами. Як і в малярстві, де велике виражально-смісловне навантаження посідає контраст кольорів, так і в нотописі, за допомогою протиставлення повільного й швидшого темпу чи високих і низьких звуків, відображалася вічна антитеза світла та темряви, поляризувалися образи торжества

²⁹⁶ М. Антонович. Дещо про українську церковну монодію та про назви *знаменний і кийський розспіви*, *Musica sacra* / Збір. статей з історії української церковної музики / Редак. і упоряд. Ю. Ясиновський, Львів 1997, с. 72–73.

²⁹⁷ Т. Владышевская. Музыка Древней Руси, *Вагнер Г. Владышевская Т. Искусство Древней Руси*. Москва 1993, с. 189.

²⁹⁵ Ю. Ясиновський. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби, с. 19; 33.

Божої слави та глибокого жалю й смутку. Своєрідне розуміння звуків, як світлих і темних у споріднених знаках, виявлялося в їхній назві, а саме: “темна кулізма”, “світла”, “трисвітла” чи фіти світлі й темні. Це “согласіє” – “світле”, “трисвітле”, тобто високе й вище. Світло й темрява пов’язані з висотою музичних звуків. І в характеристиці іконопису, якраз на прикладі вивчення проблеми кольору, його контрасту, зокрема в малярстві Галицько-Волинської Русі, відзначається, що в “силу природних умов і ... історичних причин у кожному краї витворювалася своя суб’єктивна образотворча особливість, що позначалася своєрідністю натхнення і притаманними їй пластичними засобами (лінія і колір), неповторимими своїми якостями”²⁹⁸.

Як бачимо, свої регіональні особливості були й у сакральному малярстві Галицько-Волинської держави, яке разом із словом і музикою синтезувалося в літургійне дійство. Розвиток різних жанрів мистецтва зумовлювався та визначався тогочасним поступом освіти.

ІХ. ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА, МУЗИКА В ПОБУТІ ТА ВІЙСЬКУ

Природно-географічні та соціальні умови кожного етнографічного району сприяли розвитку й збереженню багатьох самобутніх музичних інструментів. Важливим чинником на шляху формування особливостей інструментальної культури називають передусім тип господарювання. Етномузикологи слушно підкреслюють, що немає жодного уніфікованого українського народного інструмента. А є бойківський, гуцульський, поліський і т. д., адже жителі кожного регіону України по-своєму розуміють той чи інший інструмент. Заразом однією з перших причин локальних конструкційно-виконавських ознак, зокрема на теренах Галицько-Волинських земель, є також вибір різного матеріалу, що використовувався при створенні навіть однакових музичних знарядь. Так, описуючи сировину, використовувану бойками й гуцулами для виготовлення традиційних народних флейт, фахівці вказують на різні чинники, які впливають на її вибір: брак певних порід дерева на даній території; сприятливі для ручного обробітку фізичні та механічні властивості деревини; твердість, а звідси – трудомісткість; негативні акустичні властивості (наприклад, ліщина, яка має м’яку деревину, швидко намокає і глухо звучить); висока якість цінних і рідкісних порід дерев, що ростуть на території Косівщини завдяки сприятливим кліматичним умовам її південної частини, тощо²⁹⁹.

Як справедливо твердять дослідники, прототипи цих знарядь художньої творчості сягають глибини тисячоліть.

²⁹⁸ В. Овсійчук. Українське малярство Х–XVIII століть. Проблеми кольору, Львів 1996, с.112.

²⁹⁹ Б. Яремко. Виготовлення традиційних карпатських народних флейт, *Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії*, т. ССХХІІІ, Львів 1992, с. 137.

Так, розглядаючи гуцульські музичні інструменти в історичному аспекті, Богдан Яремко відносить до найдавніших у групі самозвучних (ідіофонів) “торохкавку” (“клепало”), “деркач”; серед духових – вільні аерофони – “попискало”, “пискавець”, які не мають початкової висоти тону й абсолютної тонової настройки, вони імітують голоси птахів; амбушюрні – “ріг”, “пастуший ріг”, “трембіта”; свисткові флейти – “телинка” (“денцівка”, “теленка вербова”), сопілки з 5-ма чи 6-ма ігровими отворами; зозуля керамічна (“зозулька”); “свиріл” (“свирілі”); відкриті флейти – “телинка”, “фльоюра”; шалмеї (поліоргани із кларнетів): “дуда” (“дудка”, “коза”, “бордюг”)³⁰⁰.

Дещо розширює цей перелік М. Тимофіїв, припускаючи, що “без особливих істотних змін дійшли до нас такі музичні інструменти, як ріг, трембіта, тилинка, дрімба, ребро, різні мисливські вабці (манки), керамічні та дерев’яні (в основному зооморфні) свистуни у вигляді зозулі, півника, коника тощо, а також значна кількість ударних самозвучних інструментів (било, клепало, деркач, різні за конструкцією та функціональним призначенням калатала, дзвінки, колокольці, шелести, брязкучі палиці тощо). Архаїчною... є також “гра” у листок трави чи деревини, березову кору; свист “у пальці”, “в язик”, у пустотілий горіх, стручок акації, шапку жолудя тощо. Несучи в собі елементи первісної культури, оповиті легендами та віруваннями, ці дивовижні творіння народного генія і сьогодні функціонують у культурному побуті гуцулів”³⁰¹.

Розглядаючи історичні передумови розвитку самозвучних інструментів, щойно згаданий дослідник знаходить підтвердження висновку вчених про перший ритмічний

³⁰⁰ Він же. Народні музичні інструменти, *Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження*, Київ 1987, с. 347–350.

³⁰¹ М. Тимофіїв. Музичні інструменти Гуцульщини..., с. 209.

інструмент людини – її власні долоні – у поширених формах ансамблевого музикування та весільних обрядах гуцулів. Ще за язичницьких часів, коли давні слов’яни поклонялися деревам, започаткувався звичай плескати в долоні. Відгомін використання як ударного інструменту не лише рук, а й ніг людини, вбачають також у ритуальних обрядах сивої давнини, “коли наші предки ще користувалися “земляним барабаном” – ударили долонями рук по землі. Закликаючи Весну, вони намагалися пробудити свою добру годувальницю, Матінку-землю від зимової сплячки. При цьому виконувалися ритуальні танці з притупуванням ніг”³⁰².

Отже, у Галицько-Волинському ареалі Русі-України побутувала значна кількість музичних інструментів. Вони виникали, як і повсюдно, в результаті господарсько-трудової діяльності людини як потреба її мистецького самовираження. Водночас їхній перелік розширювався завдяки запозиченням.

Вивчення писемних джерел, іконографічних пам’яток і матеріалів археології дало музикознавцям підстави твердити, що в цей період значно розширюється сфера інструментального музикування – при княжих дворах, війську, в міському середовищі. Водночас інструментальна музика істотно змінюється. “Східний скіфо-сарматський тип інструментарію та форми музикування зужуються. 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 пристановище гурти східних музик-гістріонів. Імовірно, один із таких гуртів з

³⁰² Там само, с. 211.

оточення візантійського імператора змальовує знаменита фреска київської Софії. Підпадають і пізноантичні традиції інструментального музикування, з якими в безпосередньому контакті перебувала Україна-Русь через Північне Причорномор'я³⁰³. 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 справедливо відзначає Василь Витвицький, “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”³⁰⁴.

Зображення багатьох подібних інструментів бачимо в сцені “Наруга” на згаданих уже розписах каплиці Святої Трійці в Люблінському замку. Вони виконані майстрами перемишльського кола, яких запросив король Ягайло. Малярі зобразили “середньовічний ансамбль музикантів із тогочасними популярними інструментами: малим барабанчиком, шалмаєм – язичковим духовим інструментом, лютнею, ребеком – одним із попередників

³⁰³ Ю. Ясіновський. Музична культура Галицько-Волинського князівства, с. 14–15.

³⁰⁴ В. Витвицький. Український музичний Львів, його ж. *За океаном*, Зб. статей, Львів 1996, с. 9.



Сцена «Наруга» із розписів каплиці Святої Трійці в Люблінському замку. Початок XV ст.



Сопілка. Львів. Княжа доба.
Дримба. Львів. Старий ринок. XV ст. Світлина автора

скрипки, трикутним псалтеріумом і половинним рогом”³⁰⁵.

Грунтуючись на дослідженні Р. Садова щодо побутування в Росії з кінця XVI ст. скрипки, яка до завершення XVII ст. стала широко розповсюдженою, навіть, як кажуть, народним інструментом³⁰⁶, припускаємо швидше її використання в Галицько-Волинських землях. Адже через них пролягали транзитні торговельні шляхи із Західної Європи в Московщину. До того ж, швидке поширення скрипки щойно згаданий етномузиколог пояснює тим підґрунтям, яке вона мала в особі свого відомого попередника – гудка³⁰⁷.

Досліджуючи за допомогою комплексу методологічних прийомів (лінгвістичного, літературно-графічного, фольклорного, історичного, функціонального) українські музичні інструменти, Гнат Хоткевич твердить, що “первісним струновим у нас був гудок”³⁰⁸. Він, на думку етномузиколога, “найбільше розповсюдження мав таки на Україні. Коли саме він замінився скрипкою – сказати зараз

³⁰⁵ Л. Садова. Зображення музичних інструментів на українській галицькій середньовічній іконі XV-XVI ст., *Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології /примітив, фольклор, аматорство, кітч.../* Колективне дослідження / Відп. ред. М. Селівачов, Київ 1995, с. 301. У поясненні до згаданої фрески в роботі А. Rózycka-Bryzek. *Bisantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego* (Warszawa, 1983, s. 77), як і книзі В. Овсійчука, Д. Крвавича “Оповідь про ікону” (Львів 2000, с. 316) деякі із цих інструментів названі по-іншому: *bęben, mandol, harfa*; барабаном, мандоліною, арфою. Автор висловлює сердечну подяку Галині й Левку Скопам за привернення уваги до останніх двох джерел.

³⁰⁶ Р. Садов. *Веселье скоморохи*, с. 133.

³⁰⁷ Правда, у розмові з автором Людмила Садова висловила припущення, що в Карпатах скрипка бере свій початок не з гудка, а з іншого інструмента.

³⁰⁸ Г. Хоткевич. *Музичні інструменти українського народу*, с. 7.

трудно, але вже словник Зизанія (1596 р.) згадує “скрипицу”³⁰⁹. Додамо, що в середньовічних західноєвропейських писемних документах згадуються фідель (1343 р.) і скрипка (1355 р.)³¹⁰. Тобто вони могли вже одночасно побутувати в XIV ст.

Отже, археологічні знахідки разом з іншими джерелами інформації дозволяють висловити припущення, що гудок і ребек як попередники скрипки побутували в Галицько-Волинському князівстві. Перевірка ж подібності цих інструментів та еволюція скрипки в наших краях також потребує подальшого дослідження, зокрема й археологічного.

На прикладі розвитку таких музичних інструментів, як лютня та гуслі, які побутували в Галицько-Волинській державі, зробимо спробу показати, що той час – один з етапів їхньої еволюції. Так, у роботі Г. Хоткевича “Музичні інструменти українського народу” доводиться, що прообразом української бандури був інструмент на кшталт лютні. Її зображення можна бачити на одній із фресок Софії Київської – “Скоморохи”³¹¹. Тут у музичному ансамблі з одинадцяти іноземців-лицедіїв дев’ять – з інструментами: орган, флейта, металеві тарілки, сурми, щипкова ліра (тип арфи), дзвони, парні барабанчики та лютня. Остання складається з певної форми резонатора, грифа й струн. Відомо, що цей триструнний інструмент належить до найбільш давніх, знаходиться біля витоків музичної культури. З часом, удосконалюючись, він став

називатися кобзою – здавна розповсюдженим у багатьох народів найменуванням. Пізніше, з поліпшенням її музичних можливостей, виникла бандура³¹².

Отже, на підставі досліджень Г. Хоткевича можна припускати, що в період, який розглядається, бандури ще не було. Додають у цьому впевненості також результати аналізу досліджень польських музикознавців, які отримав Збігнев Єжи Пшерембський³¹³.

Щодо гуслів, то треба зауважити, що вони у слов’ян були найпоширенішими та користувалися великою любов’ю³¹⁴. Хоч ставлення до них існувало двоєке. Повагою користувались гуслі як музичний інструмент біблійного царя-псалмопівця та гусліста Давида. Це підтверджується його тогочасними зображеннями в скульптурі чи книжковій мініатюрі. З іншого боку, пам’ятаємо з “Повісті временних літ” про спокусу монахів Печерського монастиря грою на музичних інструментах, зокрема на гусях. Тому, можливо, редактори Галицько-Волинського літопису, оригінального своєю мовою, багатого докладними описами різноманітних життєвих сцен, ситуацій тощо жодного разу не згадали про цей музичний інструмент. Хоч в окремих тогочасних колядках і щедрівках згадується про нього:

Краєм Дунаєм на гуслі грають,
На гуслі грають, коляд співають³¹⁵.

³¹² Н. Супрун. Гнат Хоткевич – музикант: Музич.-теорст. дослідження, Рівне 1997, с. 70.

³¹³ З. Є. Пшерембський. Корбова ліра у Польщі, *Родовід*, Київ 1995, № 11, с. 43.

³¹⁴ Так, польські дослідники згадують про археологічну пам’ятку раннього Середньовіччя – гуслі з Ополя (Т. Malinowski. *Polskie badania archeomuzykologiczne po II wojnie światowej, Archeologia i prahistoria polska w ostatnim półwieczu*, Poznań 2000, s. 493).

³¹⁵ В. Мельник. Історична правдивість фольклору... с. 88.

³⁰⁹ Там само, с. 14.

³¹⁰ Г. Мозер. Музыка средневекового города, Ленинград 1927, с. 36; 42.

³¹¹ Про умовність цієї назви див., наприклад: І. Тоцька. Музыка. Театральні видовища. *Історія української культури*, У 5-ти томах, т. 1. Київ 2001, с. 831.

В Енциклопедії українознавства щодо гуслів зазначається: “Первісно це була арфа в лежальній формі, згодом у різних слов’янських народів форма спеціалізувалася (напр., чеське housle – скрипка). У XIV ст. гуслі-псалтир – це інструмент у формі трапеції з заокругленими кутами”³¹⁶. Саме з ним, як припускають, споріднені цимбали. Вони особливо поширені в Білорусі та Західній Україні. Тобто тип північних гуслів, струнно-щипкового інструмента, який клався при грі на коліна, в Галицько-Волинському князівстві, як припускають, був малорозповсюдженим; його із часом витіснили більш звучні цимбали.

На думку О. Кошиця, сліпі співаки – “Божі люди” – виконували свої пісні у супроводі “ліри” (імовірно, ідеться про корбову (колісну) ліру – *Б. К.*), “інструмента, занесеного до нас із Європи біля IX–X ст.”³¹⁷ А Михайло Хай, трактуючи поширення колісної ліри, пише, що вона “і її традиція, що історично виникла в Європі десь близько VIII–XII ст. н. е., досягла найбільшого розвитку в епоху Середньовіччя саме в Україні, очевидно, через адекватність тужливого її звучання відомій емоційності та своєрідній ментальності українців”³¹⁸.

Про значне поширення різних музичних інструментів у Галицько-Волинській державі переконливо свідчать також знахідки археологів. Наприклад, під час досліджень літописного Звенигорода виявлено сопілки та частину гуслів³¹⁹, дві дерев’яні “флейти” – як називають ці інстру-

менти археологи. “Флейти” датуються кінцем XI – першою половиною XII ст.³²⁰ Дерев’яний музичний інструмент на кшталт сопілки знайдено в горизонті княжої доби стародавнього Львова³²¹. П’ятнадцятим століттям датують знайдену на Старому ринку у Львові залізну дримбу. Вона була виявлена серед тогочасних виробів і виготовлена з того ж матеріалу. Цей інструмент поширений у багатьох народів світу, часто під назвою варган³²².

По-різному дослідники визначають призначення знайдених і в Подністрів’ї невеликих круглих кістяних дудочок, що мають один чи декілька напівкруглих отворів. Вважається, що ці дудочки, серед яких трапляються й орнаментовані³²³, могли служити музичним інструментом (свірелі на кшталт “флейти Пана”) або використовувалися для сукання ниток³²⁴.

Серед археологічних знахідок на теренах Галицько-Волинських земель також трапляються невеликі бронзові³²⁵ чи позолочені бубонці³²⁶, тогочасні жінки іноді прикріплювали їх до головного убору або намиста³²⁷, тобто вони слугували не лише поширеним елементом індивідуальних прикрас чи створювали таємничий колорит шумових

³²⁰ И. Свешников. Работа в Звенигороде, *АО 1983 года*, Москва 1985, с. 354.

³²¹ В. Петегирич, М. Филипчук. Город під Золотим Левом, *Літопис Червоної Калини*, 1993, № 3–4, с. 41.

³²² Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки..., с. 225.

³²³ В. Гончаров. Райковское городище, Київ 1950, табл. XXXI.

³²⁴ Див., наприклад: В. Петегирич. Предметы быта, *Археология Прикарпатья, Волини и Закарпатья...*, с. 160.

³²⁵ І. Свешников, В. Петегирич. Археологічні дослідження в с. Муравиця, *Археология*, Київ 1978, № 27, с. 84.

³²⁶ В. Ауліх, І. Герета, С. Пеняк. Археологічні пам’ятки Прикарпаття і Волині ранньослов’янського і давньоруського періодів, Київ 1982, с. 141.

³²⁷ *Археология Украинской РСР*, т. 3, Київ 1975, с. 368.

³¹⁶ Н. Нижанківський. Народні музичні інструменти. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина*. Перевид. в Україні, Київ 1994, с. 280.

³¹⁷ О. Кошиць. Про українську пісню й музику, с. 24.

³¹⁸ М. Хай. Лірницька традиція як феномен української духовності: На матеріалі досліджень К. Квітки та нотації Ф. Колесси. *Родовід*. Київ 1993, № 6, с. 43.

³¹⁹ *Історія України / Керівник авт. кол. Ю. Зайцев*. Вид. 2-ге, зі змінами, Львів 1998, с. 70.

звуків, які, за давніми повір'ями, мали б відганяти злих духів, а й формували певний “музичний образ” дівчини чи жінки. Такі знахідки засвідчують тяглість провідних культурно-історичних традицій в ареалі нашого краю, джерела яких ховаються ще в старозавітних часах.

Поміж археологічних пам'яток у різних місцях України, зокрема в Галичі, на Буковині, знайдені металеві гудзики-бубонці³²⁸. Їх виготовляли за допомогою відливання в спеціальних формах, штампування на матрицях і кування. Про те, що ці гудзики не завозилися з-за кордону, а продукувалися в наших краях, свідчить знахідка стулки двобічної ливарної формочки на городищі літописного Данилова (поблизу хутора Данилівки Кременецького району Тернопільської області)³²⁹. Згадані гудзики з хрестоподібним розрізом на кінці мали в порожнистій частині невеличку металеву кульку, що перетворювала гудзик в особливий дзвіночок³³⁰. Оздоблення одягу дзвіночками чи іншими металевими прикрасами є також дуже давньою традицією і відоме багатьом народам світу. Наші предки, пришиваючи на верхній одяг ці гудзики-бубонці, перетворювали вбрання на своєрідний “музичний ансамбль”. Це засвідчує, між іншим, галицького походження билина про Дюка Степановича³³¹. Тут ідеться про те, як герой твору:

Став він батіжком по петельках погладжувати –
Аж заспівали пташечки-щербетушечки,
Затягнули співи піднебеснії...

³²⁸ Там само, с. 227; В. Ауліх, І. Герета, С. Пеняк. Назв. праця, с. 141 та ін.

³²⁹ Археология Прикарпатья, Волыни и Закарпатья..., с. 145.

³³⁰ В. Гончаров. Райковецкое городище, с. 42, 111.

³³¹ М. Грушевський. Історія української літератури, т. 4, кн. 1, с. 127.

Став він батіжком по гудзиках погладжувати,
Став він гудзиком об гудзичок подзвонювати –
Заспівала звірина рикучая...³³²

До самозвучних музичних інструментів, в яких джерелом звуку є сам матеріал, з якого вони виготовлені, відносять і “шелести (шелегінди, шелестало) – це ті ж кулькоподібні дзвінки, але значно більших розмірів. Закріплюються вони на міцному шкіряному поясі і вішаються на шийку коня взимку. Крім естетичного призначення, шелести виконували ще й утилітарно-практичні функції: сигнал-пересторога для подорожніх. При будь-якому русі тварини вони приємно шелестіли, за що й одержали свою назву. Критерієм якості шелестів є їх тембр, гучність, а також візуально-ергономічні особливості”³³³. Подібний музичний інструмент – бронзову порожню всередині кулю 32X35 мм в промірі, вкриту по всій поверхні круглими горбиками, 5 мм в промірі, з відламаним грубим вушком, порожню всередині, яка має там кульочку-таракальце, описує Я. Пастернак, висловлюючи при цьому припущення, що це, мабуть, прикраса до кінської упряжі³³⁴.

Для кращого уявлення про використання ще деяких музичних інструментів на теренах нашого краю звернімося до популярної літературної пам'ятки того часу – “Моління Данила Заточника”. Воно дійшло до нас у двох редакціях: XII ст. – “Слово Данила Заточника” (Послання) і першої половини XIII ст. – “Моління Данила Заточника”. Існують різні погляди щодо автора й по-

³³² Цит. за: Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки..., с. 51, переклад сучасною українською мовою Степана Пушика.

³³³ М. Тимофіїв. Музичні інструменти Гуцульщини..., с. 221.

³³⁴ Я. Пастернак. Старий Галич..., с. 202–203.

ходження цих джерел. Приміром, Борис Яценко пише: "Історичні відомості свідчать, що це твір галицької літератури XII ст., написаний князем-вигнанцем Іваном Ростиславовичем Берладником"³³⁵. За іншою версією, цей твір належить освіченому галичанину Володимирі Ярославовичу. Саме в нього – вигнанця з дідизни, як стверджує С. Пушик, була потреба звертатися із заслання (Володимиро-Суздальської землі) до Ярослава Осмомисла з подібним Молінням³³⁶. Але ким би не був за походженням його автор, маємо ще один перелік уживаних у той час музичних інструментів, який подає Данило Заточник, перефразовуючи псалми у своєрідній прелюдії до свого послання: "Вострубим яко в златокованья трубы в разум ума своего и начнем бити в сребрянья органы воизвятие мудрости своея. Востани слава моя, востани во псалтыри и в гуслех"³³⁷. Далі маємо приклад підготовки інструмента до гри: „Гусли возтруяются персты, а тело основается жилами"³³⁸.

В іншому перекладі цього твору, уже українською, між першим і другим реченням наведеної цитати є ще рядки, з яких, на нашу думку, можна довідатися про вплив музичного мистецтва на особистість та ще один тогочасний музичний інструмент, про який тут згадується:

³³⁵ Б. Яценко. Історична основа "Слова Данила Заточеника", *Український історичний журнал*, 1971, № 12, с. 67.

³³⁶ С. Пушик. Криваве весілля на Каялі (Слов'янська міфологія і "Слово о полку Ігоревім"). Есе, *Дараби пливають у легенду: Повість, есе, оповіді*, Київ 1990, с. 195–198.

³³⁷ Слово Даниїла Заточника, яке написав своєму князю Ярославу, *Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы*, т. VI, Москва-Ленинград 1948, с. 195. Оскільки часом у літературі зустрічається невірне трактування ролі другого інструмента з наведеного переліку, зауважимо, що "арган" – ударний музичний інструмент.

³³⁸ Там само, с. 197.

Висвистуючи на Богом одуховлених сопілках,
аби сколихнути вас,
корисні для душі помисли³³⁹...

Про те, що в ті часи вже знали зі Старого Завіту про силу дії музики (стіни міста Єрихона, столиці ханаанських царів, начебто розкришилися від гуку труб і крику війська), дізнаємося з таких рядків:

Розсипалось життя моє,
як ханаанський цар, од буйства³⁴⁰.

Отже, писемні джерела, пам'ятки образотворчого мистецтва й археологічні знахідки засвідчують побутування в Галицько-Волинських землях різноманітних музичних інструментів: ідіофонів (дзвони, клепала, бубни, металеві тарілки, дзвоники), хордофонів (гудки, гусли, лютні, ребеки), аерофонів (сопілки, сурми, "трембіти", "флейти", різноманітні свистуни). Маємо за особливі пленерні музичні інструменти й самі церковні дзвіниці зі своїми підборами дзвонів, клепал.

Таким чином, є всі підстави для висновку про те, що в часи Галицько-Волинської держави значно розширилася сфера інструментального музикування. Гра на музичних інструментах була розповсюджена не тільки при княжих дворах чи, загалом, у міському середовищі, а й у сільському побуті, серед простих людей. Тут виростили свої професійні музики, удосконалювалися музичні інструменти, народжувалися нові жанри. Завдяки цьому музичне мистецтво набувало особливо яскравого національного, зокрема етнорегіонального забарвлення. На часі, із розширенням археологічних досліджень на теренах нашого

³³⁹ Слово Даниїла Заточника, писане до князя свого Ярослава Володимировича, *Антологія української поезії: У 6-ти томах*, т. I / Упоряд. В. Шевчук, Київ 1984, с. 27.

³⁴⁰ Там само.

краю та віднайденням усе більшої кількості інструментів, їхня подальша наукова систематизація. Прикладом тут можуть бути студії польських і словацьких дослідників, у роботах яких описується побутування різноманітних музичних інструментів у Центральній Європі, тобто на суміжних із Волинню та Галичиною землях³⁴¹. Водночас необхідна реконструкція подібних знахідок із теренів Галицько-Волинського ареалу, що дало б можливість оцінити звукові можливості музичних інструментів і комплексу звукових знарядь. Водночас це сприятиме кращому окресленню їх функцій у суспільному житті Галицько-Волинського князівства.

ВІЙСЬКОВА МУЗИКА. Особливе місце музичне мистецтво займало в княжих дружинах. Необхідною приналежністю війська були труби, бубни й сурни (дерев'яні дудки)³⁴². Вагому роль музики відігравали при управлінні бойовими діями дружинників. Скажімо, “гасло до бою давали труби і бубни... Військо рушало вперед із голосним криком. Деколи кликали: “Киріє елейсон!”...або просто: “Біжи, біжи!”³⁴³. Підтвердження цього знаходимо ще в Київському літописі. Так, описуючи боротьбу волинського князя Ізяслава Мстиславича з Юрієм Володимировичем, літописець (5.05. 1151 року) відзначає: “Коли зорі почали займатися, спершу у війську в Юрія [ударили] в бубни і в труби затрубили, і полки стали готуватися. Так само у Вячеслава, і в Ізяслава, і в

Ростислава почали бити в бубни і в труби трубити, а полки стали готуватися”³⁴⁴. Як бачимо, військова музика добре мобілізувала військові дружини, сприяла їхній чіткій взаємодії; а для цього служив спеціальний сигнальний репертуар.

Військові музики також давали населенню сурмами й трубами сигнал про похід. Трубачі часом викликали, як припускає М. Фіндейзен у ході аналізу однієї з мініатюр Манасеїного літопису Ватиканського списку, на бій противника³⁴⁵. На основі студювання історичних пам'яток дослідники твердять, що за кількістю сурм і бубнів можна було робити висновок про величину частин поділу полків³⁴⁶. Об'єднання військових музик в “оркестри”, їхнє звучання було не лише підбадьорююче-стимулюючим чинником впливу на своїх, а й засобом залякування ворога – рев сурм, труб і гуркіт бубнів мав наганяти ворогові страху. Музиканти брали участь у відзначенні перемоги над супротивником.

Отже, історичні факти дають добру підставу твердити про ще одну традиційну форму професіоналізму в

³⁴⁴ Літопис руський, с. 247. В іншому перекладі цього фрагменту масмо дещо іншу назву духового інструменту: “В сурми засурмили”, “в сурми сурмити” (Д. Чижевський. Історія української літератури (від початків до доби реалізму), Тернопіль 1994, с. 167). У Практичному словнику синонімів української мови Святослава Караванського (Київ 1993), укладеного відповідно до правопису 1929 р., читаємо такі пояснення цих слів: “ТРУБА, рура; (мідна) духовий струмент; (похідна військова) сурма; & трубка (Там само, с. 408). “СУРМА, ріжок, ріг; (на Сході) зурна; пор. ТРУБА (Там само, с. 393)”. Не випадково Г. Хоткевич у своєму дослідженні привертає увагу до давніх відмінностей між трубою (металевим інструментом) і дерев'яною сурмою. Там же наводить і літературний приклад: “У труби затрубили, в сурми засурмили” (Г. Хоткевич. Музичні інструменти українського народу, с. 243).

³⁴⁵ Н. Фіндейзен. Очерки по истории музыки..., с. 62.

³⁴⁶ І. Крип'якевич. Історія українського війська, Львів 1936, с. 46.

³⁴¹ T. Malinowski. Polskie badania archeomuzykologiczne po II wojnie światowej, *Archeologia i prehistoria polska w ostatnim półwieczu*, Poznań 2000, s. 491–505; D. Staššiková-Štukovská. K problematice stredoerópských aerofónov 7.–13. storočia, *Slovenska archeologia XXIX-2*, 1981. – S. 393–422. Автор висловлює щирю подяку Володимирі Петегіричу за привернення уваги до останнього із цих джерел.

³⁴² Н. Фіндейзен. Очерки по истории музыки..., с. 62.

³⁴³ Історія української культури, Вінніпер 1964, с. 94

громадянсько-державній сфері Галицько-Волинського князівства – військову музику.

СПІВ ЧИ ОКЛИК “КИРІЄ ЕЛЕЙСОН”?
“ГОЛОСНО СПІВАЛИ”, “РЕВЛИ” ЧИ “ГОЛОСНО РЕВІЛА ТРУБА”? Зазвичай християнські вояки, ідучи в бій, співали “Киріє елейсон!” (у перекладі з грецької – “Господи, помилуй!”): “Видѣвъ же Даниль ляхы крѣпко идушимъ на Василка, керълѣшь поющимъ, сильньнь гласъ ревуще в полку ихъ”³⁴⁷. Однак цей фрагмент із польською піснею О. Ліхачова переклала з церковнослов’янської російською мовою дещо по-іншому, порівняймо: “Ляхи упорно наступають на Василька и поют “корелеш”, а в их полку громко ревела труба”³⁴⁸. Думається, тут допущено певну неточність у перекладі. Вірніше читати: “Керліш” співаючи, [і] сильним голосом ревли у війську їх”³⁴⁹. У примітці “Літопису руського” термін “керліш” пояснюється як сполонізована форма грецького “Киріє елейсон” – “Господи, помилуй”³⁵⁰.

Часто дослідники покликаються й на інші літописні місця, де згадується про нібито спів “Киріє елейсон”. Тому

³⁴⁷ Галицько-Волинская летопись, с. 310.

³⁴⁸ Там само, с. 311.

³⁴⁹ Літопис руський, с. 403.

³⁵⁰ Там само. Роз’яснюючи побутування в Україні “Киріє елейсон”, яке виступає в щоденному вжитку людей – міщан і дружинників – у XII ст., Грушевський писав, що “грецькі церковні співи пішли в широкі круги” (М. Грушевський. Історія української літератури, т. I, с. 130). При цьому подається цікавий факт в аспекті вивчення тяглості традицій у мистецтві нашого краю – обряд новорічного очищення в гуцулів, коли вони (ще на початку XX ст.), “палячи сміття на новий рік на городі, примовляють молитву на урожай: “Господи, будь ласка. зроди жита, пшениці, усякої пашниці, Кирилейси”, і з викриками “Тирилайси – Кирилайси!” перескакують тричі через огонь вперед і назад... Сей викрик... розуміється, те ж саме “Киріє елейсон!” (Там само).

з метою встановлення істини звернімося до міркувань А. Генсьорського. Наведімо розлогішу цитату з його роботи, щоб передати логіку міркувань дослідника. Думається, що його аргументи не тільки допоможуть краще розставити крапки над “і” в трактуванні згаданого місця з літописних зводів, а й, як побачимо далі, сам аналіз їх характерних подробиць сприятиме кращому усвідомленню місця співу “Киріє елейсон” в музичному мистецтві того часу, слугуватиме уточненню доцільності покликань окремих авторів на ті чи інші фрагменти історичної хроніки.

Так, установлюючи особу одного з редакторів Галицько-Волинського літопису, зокрема зводу 1266 р., А. Генсьорський приділяє значну увагу історії виникнення та виконання воєнної пісні “Керълѣшь”: “Під 1249 р., в описі ярославської битви Данила з угорським воєводою Філею і князем Ростиславом Михайловичем, якому допомагали поляки, автор відзначає, що поляки йшли до бою, співаючи сильним голосом воєнну пісню, яку він називає *керълѣшь*: “Видѣвъ же Даниль Ляхы крѣпко идуша на Василка, *керълѣшь поюша, сильнь гласъ ревуще въ полку ихъ*” (Іпат., стор. 533). У наведеній фразі важливе не стільки відзначення самої пісні, скільки цей “ревущий глас” під час співу. Саму пісню автор міг відзначити в літопису на основі чийогось переказу чи навіть запису, але відзначення “ревущого гласу” у співі зрозуміле в літопису тільки як спогад особистого враження, яке пережив автор.

Можна вважати, що *керълѣшь* – це відома старовинна польська пісня “*Bogurodzica*”, можливо, перша її редакція. Щоправда, більшість нинішніх польських дослідників приймає за час виникнення “*Bogurodzicy*” XIV ст. Не наше завдання займатись тепер цим цікавим питанням. Вкажемо тільки на факти, про які можна дізнатися з літопису.

По-перше, Галицько-Волинський літопис словом *поюша* свідчить про те, що *керълѣшь* не було простим тільки повторюванням оклику “Киріє елейсон”, а якоюсь піснею. До деякої міри оклик (повторення) “Киріє елейсон” був відомий і руським військам. Іпатіївський літопис наводить два випадки, коли руські війська повторювали цей оклик, але ніколи не вживас при цьому форм дієслова *пѣти*, а тільки *возвати*. Перший раз під 1146 р., коли оборонці Звенигорода після відступу

ворогів “*возваши кури целисонъ с радостью великою хваляще Бога*” (стор. 228). Вдруге під 1151 р.: під час битви київські полки пізнають у п'яті свого пораненого князя Ізяслава, і тоді “*въсхитиша и руками своими съ радостью яко царя и князя своего и тако възваши кирельисонъ вси полци радующеса*”. Як видно, в обох випадках – *възваши*, а не *въспѣша*, що, очевидно, вказує тільки на простий вигук одного і того ж слова. Отже, коли в даному випадку застосовано слово *поюща*, а не *възывающа*, то ясно, що літописець має тут на увазі не те саме, що в попередніх випадках, а якусь пісню.

По-друге, вражає сама назва *керльѣшь*. Редактор цієї частини Галицько-Волинського літопису був освіченою людиною і, очевидно, знав правильну вимову “*киріє елейсон*”, бо це слово було і в наших Богослужбах і служило деякий час воєнно-подячним окликом. Чому ж тоді він не написав *куруцелисон* чи *кирельисон*, а вживає слово *керльѣшь*? Не було тут глузу над шепелявою вимовою цього слова поляками. Автор, безперечно, в даному місці настроений дещо глумливо, але не в першій половині фрази (“*керльѣшь поюща*”), а в другій, де підкреслює рев при співанні (“*силенъ гласъ ревуше въ полку ихъ*”). Глум над самим *керльѣшемъ* виявився б, напевно, безпосереднім сполученням реву з *керльѣшемъ*, наприклад, “*керльѣшь ревуца*”, а цього немає. Отже, назва *керльѣшь* – це не насмішка над польською вимовою, а назва цієї пісні, яка поширилась серед польських воїнів внаслідок повторюваного рефрену пісні “*киріє елейсон*”, що співався сильним протяжним голосом (так і в “*Vogurodzicy*”), і тому саме найбільше був характерний для пісні. В польській шепелявій вимові цей рефрен звучав як “*киріє елейшон*”, звідти назва *kerilesz*. Редактор Галицько-Волинського літопису знав і цю пісню, і її назву і так її тут навів.

По-третє, Длугош (кн. XI), говорячи про співання пісні “*Vogurodzica*” в битві під Грюнвальдом, підкреслює також сильний голос (“*canen sonora voce vociferatus est*” – пісню співали сильним голосом). Це дуже цікаве, коли згадати наш “*силенъ гласъ ревуше*”. Длугошу була, безперечно, відома стаття цього літопису (була в його джерелі – перемишльському зводі). Чи не є, отже, його “*sonora voce*” свідомим наслідуванням нашого “*гласу ревуше*”, а якщо так, то, очевидно, Длугош розумів *керльѣшь* Галицько-Волинського літопису саме як пісню “*Vogurodzica*”³⁵¹.

³⁵¹ А. Генсьорський. Галицько-Волинський літопис: Процес складання; редакції і редактори, с. 69–70.

Однією з особливостей війська Данила Галицького було перетворення народного ополчення із селян у “*сильні відділи піхоти*”³⁵², тому в цієї частини дружини могли бути певні відмінності у військовій музиці, зокрема своєрідному гуртовому співі – більш близькому до фольклорного. Саме така озброєна потуга потребувала значної уваги священників, дяків. Вони, як знаємо з літопису, теж брали участь у боях. Тобто і в цій сфері музичного мистецтва Галицько-Волинської держави могли бути певні особливості.

ЦЕРЕМОНІАЛЬНА МУЗИКА. Ще одним типом тогочасного традиційного музичного професіоналізму називають церемоніальну музику. “Салют” трубами грали ще в Київській державі в різних урочистих випадках – при укладанні миру, зустрічі послів, поверненні військ із походу і т.п.³⁵³

На мініатюрах Київського ілюстрованого літопису часто бачимо зображення музик із різними інструментами: прямими сурмами й зігнутими трубами (на кшталт корнета), мисливськими рогами тощо. З цього приводу Б. Рибаків слушно зазначає, що “*особливого розбору вимагає тема трубачів*”³⁵⁴. Позаяк ця назва в Б. Рибаківа відноситься до духових інструментів із різним зовнішнім виглядом, то маємо всі підстави прислухатися до думки Г. Хоткевича. Він у своїй праці акцентує увагу на прадавній від-

³⁵² І. Крип'якевич, Б. Гнатевич, З. Стефанів та інші. Історія українського війська (від княжих часів до 20-х років ХХ ст.) / Упорядник Б. Якимович, 4-те вид., зміш. і доп., Львів 1992, с. 122.

³⁵³ В. Беляев. Музыка, *История культуры Древней Руси. Домонгольской период*, Москва; Ленинград 1951, с. 499.

³⁵⁴ Б. Рыбаков. Миниатюры Радзивиловской летописи и русские лицевые рукописи X–XII вв., *Из истории культуры древней Руси: Исслед. и заметки*, Москва 1984, с. 216.

мінності між трубою як металевим інструментом і дерев'яною сурмою: “У труби затрубили, в сурми засурмили”³⁵⁵.

Появу на сторінках літопису музикантів-духовиків Б. Рибаків пов'язує із символізацією перемоги чи укладення миру, зустрічі послів тощо. Одну з мініатюр, яка має пряме відношення до подій у княжому Галичі, але про яку відсутнє конкретне тлумачення в тексті, щойно згаданий дослідник теж відносить до останнього із тількино перелічених ритуалів: “На малюнку зображений юний Ярослав Осмомисл на троні, в короні і плащі. Він відпускає жестом групу бояр у дорожньому одязі. Зліва – мечник з оголеним мечем і трубач”³⁵⁶.



Мініатюра Київського ілюстрованого літопису, яка зображає прийом князем Ярославом Осмомислом боярина Петра Бориславича. Трембітар (?) сповіщає про смерть Володимирка Володаревича.

У Київському літописі читаємо докладно про цю подію таке: “Петро ж поїхав у город і приїхав на княжий двір. І тут зійшли назустріч йому із сіней слуги княжі, всі в чорних накидках. І, побачивши це, Петро здивувався:

³⁵⁵ Г. Хоткевич. Музичні інструменти українського народу, с. 243.

³⁵⁶ Там само, с. 221.

“Що се є?” А коли він зійшов на сіни³⁵⁷, то побачив Ярослава [Володимировича], який сидів на отчому місці в чорній накидці і в шапці, а також і всіх мужів його. І поставили Петрові стільця, і він сів. Ярослав же, глянувши на Петра, розплакався. Петро, не знаючи, сидів, і почав він питати: “Що сталося?” І повідали йому: “Бог сеї ночі князя взяв”³⁵⁸. Тобто, як думається, в цьому епізоді може йтися не тільки про урочисту церемонію зустрічі послів, а й гру на трембіті як ритуал прощання з померлим. Так, хоч Б. Рибаків небезпідставно називає і цього музиканта, як і в поясненнях до попередніх мініатюр, “трубачем” (бо трембіта – теж труба), але інший вигляд і великі розміри цього духового інструмента (у зріст виконавця)³⁵⁹ переконують у можливості внесення конкретизуючого уточнення в підписі до останньої мініатюри цього циклу – тут зображено трембітаря, який “так же само, як і тепер на Гуцульщині, оповіщає людей про смерть князя Володимира Володаревича”³⁶⁰. Такі ж ритуальні сурми-трембіти були, мабуть, як припускає далі С. Пушик, по всіх “городах” і селах Галицької Русі та сумно тужили за померлими й загиблими. Усе ж ця приваблива версія, як видається, вимагає глибшого дослідження хоча б

³⁵⁷ Там “на поверсі, – як твердить Я. Пастернак, – було просторе репрезентативне приміщення, так звані “сіни”, в яких стояв княжий престіл, відбувалася дума-рада з боярами та приймали... послів” (Я. Пастернак. Старий Галич..., с. 162).

³⁵⁸ Літопис руський, с. 258.

³⁵⁹ М. Тимофіїв у розмові з автором висловив упевненість, що на згаданій мініатюрі зображено один із різновидів цього музичного інструмента – коротку трембіту. Підтвердженням цього можуть бути міркування ще одного колекціонера народних інструментів – Любомира Кушлика, який вважає, що з “прадавніх часів карпатська трембіта сповіщала переважно лихі вісті, за винятком початку коляди і полонинського ходу. Тужливі звуки давали знак про похорон, прихід у село ведмедя та злодія” (Т. Шевченко. Жива магія народних інструментів, *Експрес*, Львів 1999, 16–22 лют.).

³⁶⁰ С. Пушик. Криваве весілля на Калялі, с. 188.

тому, що трембіту тримають двома руками, а не однією лівою, як бачимо на малюнку. Але міг бути прототип короткої трембіти, як приміром, на Бойківщині.

Оскільки урочистості переважно проходили в соборах, де, як знаємо, окрім дзвонів, дзвіночків і клепал, інші музичні інструменти не використовувалися, то при цьому могли розвиватися ті церковні співи, які пов'язувалися з певними церемоніями. Наприклад, дещо знаємо про спосіб прийому новим князем престолу. Це відбувалося за певним традиційним церемоніалом, здебільшого як акт “посадження” на престол, у чому брала участь боярська верхівка. Таким способом Данило отримав під 1210 р. Галицьке князівство: “Тоді ж бояри володимирські й галицькі, ...і воєводи угорські посадили князя Данила на столі отця його... у церкві святої Богородиці”³⁶¹. Подібний церковний ритуал також відбувся тоді, коли при володимирських боярах, міщанах руських і німцях зачитували грамоту Володимира Васильковича про “оддання” після його смерті Мстиславу “землі і всіх городів, і стольного города Володимира... Єпископ же володимирський... благословив Мстислава хрестом воздвижальним на княжіння”³⁶².

³⁶¹ Літопис руський, с. 372–373.

³⁶² Там само, с. 439. Факт використання конкретного сакрального піснеспіву при церемонії розставання з київським князем Володимиром Великим знаходимо в спогадах місійного архієпископа Бруно Кверфуртського (нар. 976 р.), який десь до 1008 р. їхав до печенігів: “Він стояв на одному горбі, ми – на другому. Обнявши хрест, який ніс в руках, я виголосив святий гімн: “Петре, чи любиш мене? Паси агні мої!” (Древня Русь в свете зарубежных источников: Учеб. пособ. для студентов вузов. М. Бибииков, Г. Глазырина, Т. Джаксон и др. / Под ред. Е. Мельниковой, Москва 1999, с. 315. Автор висловлює щире подяку С. Дерв'янку за привернення уваги до цього джерела). “Коли закінчено антифон, – читаємо в іншій роботі продовження перекладу спогадів місіонера, – князь прислав свою старшину до нас” (С. Макаруч. Писемні джерела з історії України, с. 32). Як можна зробити висновок з опису цієї ситуації, виконання музичного твору було уважно вислухано.

МИСЛИВСЬКА МУЗИКА. Ще одним видом заняття музикою в часи Галицько-Волинської держави могло бути використання музичних інструментів на полюванні. Так, серед багатьох їхніх видів, які побутують серед гуцулів, М. Тимофіїв виділяє ті, гра на яких із прадавніх часів використовується для звуконаслідування співу птахів чи крику тварин тощо. Таким способом приваблювали дичину на полюванні, яке було важливим видом тогочасного промислу. Підтвердженням останнього є літописна інформація під 1254 р. про короля Данила як вправного мисливця: “Коли ж він їхав до [города] Грубешова, то убив шість вепрів: і сам ото він убив їх рогатиною три, а три – отроки його, і дав він м'яса воям на дорогу”³⁶³. Хоч у літописі прямо не згадується про музичні інструменти, але при здобутті такої кількості мисливських трофеїв – для управління злагодженими діями всіх мисливців – не могли обійтися, як думається, без відповідних сигналів³⁶⁴. Їх, як знаємо, подавали в ті часи також мисливськими рогами, сурмами. Відповідні ілюстрації бачимо в Київському ілюстрованому літописі.

Відомо, що саме тоді, коли Данило “їздив по полю і діяв лови”³⁶⁵, вибрав він місце для “города” Холм. Ще раніше – під 1145 р. – згадується в Київському літописі галицький князь Володимирко, який зимою полював у Тисменицьких лісах³⁶⁶. Пізніше його син Ярослав, маючи в 1165 р. гостем візантійського царевича Андроніка Комненина, організував лови на зубрів³⁶⁷. Після повернення на

³⁶³ Літопис руський, с. 414.

³⁶⁴ Наприклад, з Київського літопису (21.05.1091 р.) дізнаємося про те, що коли князь Всеволод “діяв лови на звірів за Вишгородом, [і] коли розкинули тенета, і люди зняли крик” (Там само, с. 130).

³⁶⁵ Там само, с. 418.

³⁶⁶ Там само, с. 197.

³⁶⁷ І. Крип'якевич, Галицько-Волинське князівство, с. 59.

батьківщину, ставши імператором, він розпорядився виконати у своєму палаці розписи на взірць тих, які бачив у резиденції галицького правителя, зокрема із зображенням полювання на зубра³⁶⁸.

Таким чином, усі ці приклади свідчать про захоплення тодішніх широких верств мисливством. Це дає можливість припускати наявність спеціальної сигнальної музики.

МУЗИКА УЧТ І УРОЧИСТИХ ТРАПЕЗ. Музика також була важливою складовою князівсько-дружинних учт і урочистих трапез. Вони влаштовувалися на честь когось або відзначення якоїсь події тощо. Так, про прадавні – ще язичницькі – традиції подібних громадських зібрань у Подністров'ї свідчать археологічні розкопки типового давньоруського міста, яким вважають слов'янське поселення X–XI ст. в селі Єкимауци Резинського району Молдови. Викликає зацікавлення розкопана в центрі городища заглиблена будівля площею 30x4,5 м. Її безспідставно вважають приміщенням “громадського призначення, де здійснювалися колективні трапези”³⁶⁹. Дослідники княжого двору в Тереховлі також виявили “довгі будинки-контини, в яких проводились жертвні бенкети”³⁷⁰. Обидві споруди близько рубежу X–XI ст. припинили своє функціонування.

³⁶⁸ В. Александрович. Невикористаний аргумент для датування Успенського собору в Галичі, *Галичина та Волинь у добу середньовіччя*, с. 184.

³⁶⁹ І. Винокур, Б. Тимошук. Давні слов'яни на Дністрі, Ужгород 1977, с. 98. У прибалтійських слов'ян подібного типу громадські будинки були відомі ще в XII ст. під назвою контини. Про них дослідники довідалися із німецьких хронік, де написано, що в такому приміщенні “навколо були розставлені лави і столи, тому що тут відбувалися наради і зібрання; сюди сходилися в певні дні і години, щоб бенкетувати або обговорювати свої справи” (Там само, с. 99).

³⁷⁰ Б. Тимошук. Тереховль – місто Галицької Русі, *Галич і Галицька земля*, с. 125.

Досліджуючи галицький княж-двір на “Золотому току”, Я. Пастернак припускає, що “внизу мала бути ще просторіша “гридниця”, де передусім приміщалася особиста сторожа-ляйбгвардія князя, відбувалися великі учти для княжої дружини й численних гостей”³⁷¹.

На сторінках Галицько-Волинського літопису часто згадується про подібні багатолюдні бенкети: “А якось, коли він [Данило] на пиру веселився...”³⁷² Також в одній із приміток сучасного перекладу Галицько-Волинського літописного зводу читаємо покликання на Василя Татіщєва, який на основі старовинних джерел так зображав Романа Мстиславича: “Багато веселився з вельможами, але п'яним ніколи не був”³⁷³. Про веселощі згадується в “Хроніці...” Феодосія Софоновича: “Князи пинські Феодоръ, Диомид и Юриі, веселячися, приѣхали к Василку з питиємъ, допомагаючи єму веселя із звитязства”³⁷⁴.

Підтвердженням того, що музика була важливою складовою князівсько-дружинних учт, можуть бути міркування М. Грушевського щодо музики й співу та впливок як обов'язкових атрибутів тодішніх свят, забав, товариських зібрань. При цьому історик цитує правило одного з київських митрополитів, який рекомендував духовним особам покидати обіди й пири з моменту, коли починається “іграніє, плесаніє і гуденіє”, і взагалі цуратися “начинанія і игранія і бесовского п'їнія і блудного глум-

³⁷¹ Я. Пастернак, *Старий Галич...*, с. 162. Велелюдні зібрання того часу, як дізнаємося з фольклору, переслідували передусім вирішення спільних, життєво важливих питань. Так, у переказі, що вийшов із Закарпаття, оповідається, як ще в часи тутешнього слов'янського князя Лаборця “зійшлися на нараду люди. І вони весело гостилися” (В. Мельник. *Історична правдивість фольклору...*, с. 108).

³⁷² Літопис руський, с. 388.

³⁷³ Там само, с. 368.

³⁷⁴ Феодосій Софонович. *Хроніка з літописців стародавніх*, с. 157.

лення” пирів³⁷⁵. З цього можемо зробити висновок, що для посилення веселощів на учті могли запрошуватися професійні артисти – скоморохи.

Водночас, як думається, в процесі проведення учт не лише відбувалося таке, що засуджувалося Церквою, а й виконувалися пісні-хвали, твори героїчного епосу тощо.

У ході учт могли також виконуватися “засдравні чаші”, покаянні вірші. Останні з’являються не пізніше XV ст. Їх визначають як словесно-музичний жанр позалітургійної лірики. Відомо, що українська професійна музика того часу “являла собою досить розвинену систему богослужбових (літургійних) і позаслужбових жанрів. У пісенних рукописах XV–XVI ст. з’являються піснеспіви для виконання різних позалітургійних обрядів (найчастіше монастирських). Це засдравні чаші, вірші покаянні, що були, очевидно, єдиними творами професійної лірики. У пісенних збірниках зазначалось кілька варіантів виконання цих творів: традиційний знаменний, великий знаменний, демественний, який відзначався особливою урочистістю. Одним з найдавніших зразків покаянних віршів є “Плач Адама”, який, як і всі ранні покаянні вірші, сформувався на основі літургійної поезії”³⁷⁶.

Саме на таких приємних зібраннях міг відбуватися міжетнічний взаємообмін досягненнями у сфері музичного мистецтва. Адже прийом іноземних гостей передбачав проведення учт, на які вони часом прибували зі своїми музикантами. Підтвердженням цього може бути розповідь Нестора-літописця, яку подав В. Татищев про “входження” в 1150 р. Ізяслава Мстиславича в Київ. Князь влаштував

для угорських і київських вельмож великий пир. На ньому грали угорські музиканти – “скомоні” і “багато киян приходило і зі здивуванням дивилися гру і слухали скомонів угорських”³⁷⁷.

Отже, немало історичних фактів свідчить про розвиток інструментальної культури та широке побутування музики в князівсько-дружинному середовищі й серед простих людей Галицько-Волинської держави. Передусім ідеться про важливу роль музичних інструментів, музикантів і співаків у військовій потузі правителів цієї держави, що мало не тільки певний вплив на розвиток особливостей військової музики, а й було запорукою бойових перемог. Поважне місце в мистецтві Галицько-Волинської Русі належало церемоніальній і мисливській музиці. Не обходились без музичної творчості на учтах і урочистих трапезах.

³⁷⁵ М. Грушевський. Історія України-Руси, т. 3, с. 387.

³⁷⁶ О. Дзюба, Г. Павленко. Літопис найважливіших подій культурного життя в Україні (X – середина XVII ст.): Посібник-довідник, Київ 1998, с. 111.

³⁷⁷ Цит. за: Л. Корній. Історія української музики, с. 84.

ПІСЛЯМОВА

Здійснений короткий огляд археологічних матеріалів, використання лаконічних літописних свідчень, творів середньовічного малярства, досягнень етнографії, історичного мовознавства тощо дозволили почерпнути немало інформації про значну роль музики в житті людей галицько-волинських земель та неабиякий, як на той час, рівень розвою цього жанру мистецтва на теренах нашого краю. Передусім цьому сприяв їхній соціально-економічний розвиток, що створило умови для продовження та розквіту духовних традицій Київської Русі. Зв'язок із народно-національними коренями фольклорних жанрів, зокрема базування музичної культури на місцевій передхристиянській синкретичній обрядовості, взаємозбагачення мистецтва різних етносів тощо стали надійним підґрунтям подальшого поступу української музики, її етногенезу в ареалі Галицько-Волинської держави. У часи її становлення тут відбувалося інтенсивне зміцнення Церкви, продовжувався розвиток гимнографії, її насичення місцевими словесно-музичними особливостями. Водночас прилучення широких народних мас до християнства сприяло збагаченню новою тематикою календарно-обрядового фольклору. Саме в цей період зароджуються українські билини й історичні пісні. Значна їхня частина виникла та присвячена подіям на теренах Галицько-Волинської Русі.

Поширене тут книгописання сприяло розповсюдженню богослужбової літератури не тільки у своїх землях, а

й у суміжних. Разом із місцевими редакціями церковно-правових норм нотовані книги створювали передумови для процесу адаптації візантійсько-болгарських піснеспівів на українському ґрунті.

Церковна музика княжої доби прямо чи опосередковано пов'язана із сакральним монументальним, станковим і книжковим малярством. У свою чергу вони інтегруються засобами слова. Завдяки належності малярства й музики до Церкви, вони відігравали провідну роль у мистецтві, оскільки мали можливість розвиватися як професійні (підготовка кадрів, тяглість традицій, нотопис тощо). Розвій різних жанрів мистецтва зумовлювався та визначався тогочасним поступом книжності й освіти, зокрема музичної.

Музика здавна була не просто важливою складовою церковного обряду, а незамінним засобом соціалізації особистості – її виховання. Розвитку музичної освіченості людей сприяли колективне виконання церковних піснеспівів, читання Старого й Нового Завіту, ознайомлення з іконописом тощо.

У Галицько-Волинському князівстві значного розширення набула сфера інструментального музикування. Музичні інструменти були розповсюджені не тільки при княжих дворах чи загалом у міському середовищі, а й у сільському побуті, серед простих людей. Завдяки цьому формувалися професійні музики, удосконалювалися музичні інструменти, народжувалися нові жанри. Як наслідок музичне мистецтво набувало національного, зокрема етнорегіонального забарвлення.

Традиційні форми професіоналізму (церковна, військова та церемоніальна музика, пісенна епіка, розважально-побутові жанри тощо), професійне навчання та писемна фіксація (нотопис) сакральних співів були передумовою

інтегрування давньоукраїнської музичної культури Галицько-Волинської Русі у світовий художній процес.

Продовження досліджень археологічних пам'яток, рукописних джерел, творів малярства тощо цього регіону України сприятиме повнішій систематизації наших уявлень про його музику, допоможе глибшому науковому осмисленню фактів розвою музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства як одного з етапів генези й становлення української музики.

EPILOGUE

Owing to the brief survey of archeological materials, the usage of laconic annalistic sources, works of medieval painting, achievements of ethnography, historical linguistics, etc., one can get a lot of information about the role of music in the life of people of Galician-Volhynian lands and a high, for that time, level of development of this genre of art in our native land. First and foremost, it was encouraged by their social-economic development which created conditions for the development and flourishing of cultural traditions of Kyiv Rus. Connection with national roots of folklore genres, basing musical culture on local pre-Christian syncretic ceremonial rites, mutual enriching of the art of various ethnic groups, in particular, laid the foundation stone to the further development of Ukrainian music, its ethnogenesis on the territory of Galician-Volhynian state. In the time of its making, the intensive strengthening of Church was taking place, the development of hymnography and its satiation by local verbal-musical peculiarities were going on. At the same time, people's joining Christianity contributed to enriching calendar-rite folklore by new subjects. It was at that period that Ukrainian bylinas (epics) and historical songs arose. Most of them appeared in Galician-Volhynian Rus and were devoted to the events which took place there.

Book-writing which was wide-spread there, encouraged the dissemination of theological literature both at home and in the neighbouring countries. Alongside with local editions of ecclesiastical norms, the above-mentioned books created preconditions for the process of the merging of Byzantine-Bulgarian and Ukrainian psalms.

Church music of the principality epoch, directly or indirectly, is connected with church monumental, easel and book painting. In their turn they are integrated by means of word. Owing to the reference of painting and music to Church, they played the leading role in art, because they could develop on professional basis (personnel, training, continuity of traditions, music writing, etc.). The development of various genres of art depended on and was defined by the progress of literacy and education, musical in particular.

For long music has been both part and parcel of the church rite and an indispensable means of socialization of individuals – their educating. The development of musical competence was encouraged by psalm singing in chorus, by reading Old and New Testament, acquaintance with icon-painting.

The sphere of instrumental music playing grew very popular in Galician-Volhynian principality. Musical instruments were played both in princes' courts or in towns, and in village life, among common people. Owing to it, professional musicians were shaped, musical instruments were improved, new genres were born. As a result, the art of music acquired national, ethno-regional qualities.

Traditional forms of professionalism (church, military and ceremonial music, song epic, entertaining and conversational genres), professional training and writing down the music of church songs were the preconditions of integrating old Ukrainian musical culture of Galician-Volhynian Rus into the world artistic process.

The continuation of investigating archeological materials, written sources, paintings, etc., of this region of Ukraine will contribute to a more complete systematization of our ideas of music, to a deeper scientific realization of facts of evolution of musical art of Galician-Volhynian principality as one of the stages of the genesis and making of Ukrainian music.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК*

- | | |
|---|--|
| Аарон, бібл. 86 | <i>Буко Анджей</i> 19 |
| <i>Аверинцев Сергій</i> 86 | <i>Булат Тамара</i> 42 |
| <i>Александрович Володимир</i> 11, 64, 83, 84, 128 | <i>Булка Юрій</i> 46 |
| Андрейко, музика 49 | <i>Бурковська Любов</i> 98 |
| Андрій, галицький бояр., двірський 71 | <i>Вагнер Г.</i> 103 |
| Андронік I Комнен, син візантійського імператора Іоана 127, 128 | Василько Романович, волинський кн. 32, 33, 44, 120, 121, 129 |
| Антоній Великий 85 | Василь Молза, дяк 66 |
| <i>Антонович Мирослав</i> 103 | <i>Винокур Іон</i> 100, 128 |
| Аполлон 87 | <i>Витвицький Василь</i> 108, 110 |
| <i>Аро Елмар</i> 89 | <i>Владишевська Тетяна</i> 65, 103 |
| <i>Архімович Лідія</i> 42 | <i>Вовк Хведір</i> 29 |
| <i>Ауліх Вітольд</i> 100, 113, 114 | <i>Водяний Богдан</i> 14 |
| <i>Бабишин Степан</i> 96 | Володимир Василькович, володимирський кн. 29, 33, 53–55, 58, 83, 99, 126 |
| <i>Багрій Роман</i> 19 | Володимир Великий, київський кн. 57, 126 |
| <i>Баран Володимир</i> 87 | Володимирко Володаревич, галицький кн. 30, 31, 59, 124, 125, 127 |
| <i>Береговський Олександр</i> 87 | Володимир Мономах, київський кн. 41, 66 |
| <i>Беляєв Віктор</i> 123 | Володимир Ярославич, галицький кн. 116 |
| <i>Бичко Зиновій</i> 24 | Всеволод, київський кн. 127 |
| <i>Бібіков Михайло</i> 126 | <i>Вуйцик Володимир</i> 26, 95 |
| <i>Бібіков Сергій</i> 13 | Вячеслав, кн. 118 |
| <i>Благовещенська Л.</i> 89 | <i>Гаврилів Богдан</i> 77 |
| <i>Борисевич Г.</i> 59 | <i>Гарднер Іван</i> 62 |
| Боян, співець 69, 70, 77, 87 | <i>Handschin Johann</i> 62 |
| Бруно Кверфуртський, архієпископ, місіонер 126 | |
| <i>Брюсова Віра</i> 98 | |
| <i>Buda Urszula</i> 99 | |

* До іменного покажчика введені всі імена з основного тексту й покликань. Курсивом виділено дослідників історичної минувшини.

Генсьорський Антон 22, 33, 40, 43–45, 66, 121, 122
Гербільський Григорій 20, 59
Герета Ігор 113, 114
Глазиріна Г. 126
Гнатевич Богдан 123
Голубець Микола 11, 17
Гончаров В. 113, 114
Гординський Ярослав 25
Гордійчук Микола 42
Горнбостель Еріх Марія 81
Григоренко Олександр 20
Грицай Михайло 27
Грица Софія 22, 23, 27, 38, 50
Грінченко Микола 36
Грушевський Михайло 16, 30, 35, 38, 45, 71, 114, 120, 129, 130
Гудима Арсен 52
Гуревич Арон 34, 76
Голуб Станіслав 19
Давид, бібл. 85, 87, 96, 111
Данило Галицький, галицько-волинський князь, король
Данило 8, 10, 15, 16, 19, 28, 32, 33, 44, 54, 58, 67–75, 79, 80, 83, 120, 121, 123, 126, 127, 129
Данило Заточник 115–117
Даркевич Владислав 59, 77, 81, 87
Дерев'яно Сергій 56, 126
Джаксон Т. 126
Дзеверін Ігор 75
Дзєньковський Томаш 19
Дзюба Олена 130
Диомид, пінський кн. 129
Дмитрій, див. Любарт

Длугош Ян 44, 45, 122
Дмитрієв Лев 40
Добровський Йосеф 32
Дубровіна Любов 56
Дука (Дюк Степанович), боярин 37, 114
Євсигній, володимирський єпископ 126
Єфросин, монах 37
Жолтовський Павло 82, 83
Зайцев Юрій 112
Закс Курт 81
Залеський Осип 42
Запаско Яким 25, 26, 53, 55
Зизаній Лаврентій 110
Іван Губка, протодиякон 57
Іван Ростиславич (Берладник Іван), берладський кн. 116
Іваницький Анатолій 22
Іван Хреститель, св. 27
Ігор, новгород-сіверський кн. 32, 43, 45, 69, 80
Ізяслав Мстиславич, волинський, київський кн. 118, 122, 130
Іловайський Дмитро 73
Іоан Ліствичник 26
Ісаєвич Ярослав 10, 15, 20, 22, 25, 52, 53, 55, 71
Казанський Петро 88, 90
Караванський Святослав 119
Каргер Михайло 81
Карпов Всеволод 86
Катрій Юліан 99
Квітка Климент 112
Кияновська Любов 46

Кінан Едвард 32, 46
Кіндратюк Богдан 12, 101
Кірпічніков Анатолій 59
Коваль Ігор 96
Колесса Філарет 22, 24, 34, 49, 50, 112
Коломан, угорський король 44, 66
Колупасва Агнія 84
Кондрацька Людмила 75
Кононенко Віталій 11
Конрад Земовитович, черський кн. 32
Константин I Великий, римський імператор 86
Корній Лідія 43, 47, 49, 72, 131
Костомаров Микола 67, 68
Коструба Теофіл 70
Костюв Збігнєв 38, 65, 92
Котляр Микола 17, 72, 73
Кох Клаус-Петер 49
Кочкін Ігор 95
Кошиць Олександр 28, 29, 39, 63, 64, 112
Кравченко В. 32
Крвавич Дмитро 109
Крип'якевич Іван 10, 11, 18, 21–23, 40, 71, 101, 119, 120, 123, 127
Кройтор Костянтин 54
Кудрицький Анатолій 74
Кулаковський Лев 45
Кульчицький Станіслав 72
Кучи(і)нко Михайло 23, 100
Кушлик Любомир 125
Лабінський Микола 74
Лаборець, закарпатський кн. 129

Лев Данилович, галицький кн. 27
Лешко, польський кн. 66
Левашова Ольга 37
Лисенко Петро 82
Ліхачова Ольга 40, 41, 120
Ліхачов Дмитро 38, 40, 41, 45, 80
Луканюк Богдан 14, 21, 46
Лукомський Юрій 58
Лук'ян, музика 49
Любарт (Любарт-Дмитро, Дмитро), волинський кн. 47
Любінець Ігор 52
Ляшенко Іван 23
Мазєпа Лешек (Mazepa Leszek) 11
Макарчук Степан 101, 126
Максимович Михайло 67, 68, 72–74
Максимов Павло 95
Малєвська М. 82
Malinowski Tadeusz 111, 118
Мануйло (Мануїл), грек, скопець, співак 69, 75
Mańkowski Tadeusz 84
Масан Олександр 54
Махновець Леонід 19, 22, 41, 70
Маценко Павло 31
Мацієвський Ігор 91, 92
Мацкевий Леонід 91
Мельнікова Олена 126
Мельник Василь 27, 38, 39, 80, 111, 129
Мельник Леонід 74
Металлов Василій 72

- Митуса (Дмитро) співець 7, 10, 67–78
- Михайло Козарин, боярин, дружинник 37, 38
- Михайло, чернігівський кн. 38
- Михалко Скула, боярин, дружинник 66
- Мищик Ю. 32
- Мишанич Олекса 75
- Мозер Ганс-Іоахім 110
- Мокоша, міфол. 35
- Мошинський Кароль 22
- Мстислав, київський кн. 69
- Мстислав Данилович, володимиро-волинський кн. 126
- Мстислав Мстиславич Удатний, новгородський, галицький кн. 32, 44, 45, 66
- Мстислав Ростиславич, новгородський кн. 30
- Нестор, літописець 130
- Нижанківський Нестор 112
- Нідерле Любор 47
- Ніканоров А. 84, 85
- Німчук Василь 26
- Овсійчук Володимир 104, 109
- Овчинников Олександр 87
- Олена, кн., черниця 30, 32, 33
- Ольга, кн. 30, 33
- Ор, половецький гудець 10, 39, 40, 41, 44
- Ортинська Марія 21
- Отрок, хан 40
- Павленко Ганна 130
- Панич О. 48
- Пан, міфол. 13, 14, 113
- Пастернак Ярослав 14, 59, 60, 81, 91, 100, 115, 125, 129
- Пачовський Василь 81
- Пашуто Володимир 68, 72
- Peleński Jozef 95
- Пеняк Степан 113, 114
- Перун, міфол. 35
- Петегирич Володимир 19, 81, 82, 95, 113, 118
- Петро Бориславич, боярин 124, 125
- Пецак М. 47
- Пишан, учень дяка 101
- Пілецькі Шимон 20
- Поветкин В. 43
- Подолян, музика 49
- Полек Володимир 44, 47, 74
- Полонська-Василенко Наталія 15, 35
- Пономарьов Анатолій 24
- Попович Мирослав 17
- Пришляк Володимир 17
- Пуцько Василь 64, 65
- Пушик Степан 115, 116, 125
- Пшерембський Збігнев Сжи 111
- Раппопорт Павло 59
- Ратич Олексій 60
- Рибаков Борис 34, 59, 123–125
- Рожко Михайло 19
- Роман Мстиславич, галицько-волинський кн. 8, 15, 28, 32, 37, 44, 129
- Роман Ростиславич, кн. 30
- Роман Сладкопівець, сирійський диякон 64
- Ростислав Мстиславич, кн. 119
- Ростислав Михайлович, чернігівський кн. 121
- Różycka-Bryzek A. 109
- Савчук Борис 32
- Садова Людмила 109
- Садоков Р. 42, 109
- Салига Тарас 74–76
- Свешніков Ігор 14, 87, 113
- Свещицька Віра 97–99
- Селівачов М. 109
- Сидор Олег 97–99
- Сидоров М. 72
- Сирчан, хан 40, 41
- Скомонд, ятвязький кн. 44
- Скоп Галина 109
- Скоп Левко 109
- Скора Яків, див. Яків Скора
- Смілянська Віра 67
- Смірнова Галина 100
- Сокальський Петро 36
- Срезневський Ізмаїл 41, 70
- Стефанів Zenon 123
- Стешко, музика 49
- Staššiková-Štukovská Danica 118
- Супрун Надія 111
- Татіщев Василь 129, 130
- Тимофіїв Михайло 84, 106, 107, 115, 125, 127
- Тимофій, книжник 53
- Тимошук Борис 34, 35, 128
- Тимус Квітослава 87, 88
- Тихонська Людмила 100
- Ткачук Тарас 87, 88
- Толочко Петро 79, 87
- Толошняк Наталія 91, 99
- Томенчук Богдан 58, 95
- Тоцька І. 110
- Трофимчук О. 99
- Федорів Роман 95
- Феодор, пінський кн. 129
- Феодосій Печерський, преп., ігум. 89, 90
- Феодосій Софонович 32, 33, 74, 129
- Филипчук Михайло 113
- Фіглевський Мечислав 52
- Фіголі 59
- Фіголь Михайло 11, 43, 59, 83, 86
- Фіголь Олексій 11
- Філя, угорський воєвода 44, 121
- Фільц Богдана 42, 72, 81
- Фіндейзен Микола 85, 86, 87, 90, 113, 115, 118–120
- Фічора Іван 81
- Франко Іван 40, 68–71, 74
- Хай Михайло 112
- Холл Джеймс 86, 98
- Хорс, міфол. 35
- Хоткевич Гнат 43, 109–111, 119, 123, 124
- Цалай-Якименко Олександра 51
- Черепанова Світлана 74
- Черепнін Лев 72
- Черниш Олександр 13–15
- Чижевський Дмитро 119
- Шевельов Юрій 25
- Шевченко Тетяна 125
- Шевчук Валерій 117
- Szydłowski Tadeusc 83, 84, 118
- Шовкопляс Ганна 100
- Шолохова Е. 82

Щапов Ярослав 35, 57, 58, 60, 61, 93
Юрій-Болеслав II, галицько-волинський кн. 16
Юрій Володимирович, кн. 118
Юрій, пінський кн. 129
Юрій Львович (Юрій I), галицький кн. 27
Ягайло, польський король 108
Якимович Богдан 123
Яків Скора, ливарник 83
Якуб'як Ярема 46
Яремко Богдан 105, 106

Ярешко А. 89
Ярослав Мудрий, київський кн. 81
Ярослав Володимирович (Осмомисл), галицький кн. 16, 32, 116, 117, 124, 125, 127
Ярославна, кн., дружина князя Ігоря 32
Ярослав Тверський, кн. 27
Ясі(и)новський Юрій 9, 11, 12, 37, 46, 51, 55–57, 61–65, 96, 102, 103, 108
Яценко Борис 116

НБ ПНУС



z388

Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України
Львів, вул. Козельницька, 4;
тел. 70-14-18

Наукове видання

Кіндратюк Богдан Дмитрович
E-mail: kinlyt@il.if.ua

Літературний редактор *Володимир Барчук*
Редактор англomовного тексту *Елла Мінцис*
Комп'ютерна верстка *Віри Яремко*
Коректор *Алла Журава*

Обкладинка розроблена на основі пропозиції
Федора Лукавого

Підписано до друку 21 грудня 2001 р.
Формат 60x84/16. Обл. друк. арк. 9,0.
Папір офс. Офс. друк. Зам.
Тираж 1000 прим.

Видавництво "Лілея-НВ"
м. Івано-Франківськ, вул. Грушевського, 18,
тел./факс 55-91-7

Автор складає сердечну подяку за матеріальну допомогу, яка уможливила видання цієї книги:

обласному виборчому блоку “За єдину Україну!”:	
Аграрна партія	Богдан КОСТЮК
Народно-демократична партія	Володимир КАФАРСЬКИЙ
Партія підприємців і промисловців України	Остап ДЗЕСА
Партія регіонів	Ігор ЗВАРИЧ
Трудова Україна	Михайло БГУСЯК

Добродіям

Олександрю ТУРЧАКУ – голові правління ВАТ “Івано-Франківськгаз”
Володимирю ДУТЧАКУ – директору Івано-Франківської філії ЗАТ “U’tel”
Євгену ЗУБКО – директору ПП “Альба-Комп’ютер”

Автор висловлює щирю подяку Ігорю КОЧКІНУ й Олексію РЕЗІ за допомогу у виготовленні світлин.

Автор складає глибоку вдячність Геннадію СТАСЮКУ, директору департаменту гуманітарної та соціальної політики Львівської міської Ради, й Ігорю СТАСЮКУ, заступнику директора Центру творчості дітей та юнацтва Галичини (м. Львів) за сприяння під час роботи в архівах і бібліотеках.

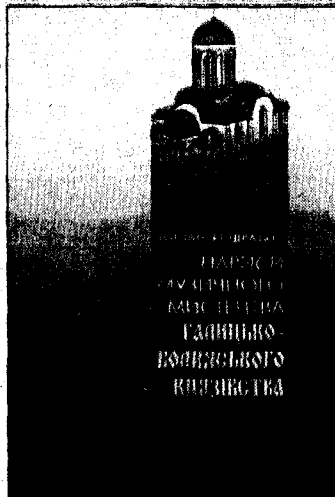
Особливі слова вдячності висловлюються ректору Прикарпатського університету ім. В. Стефаника Віталію КОНОНЕНКУ за допомогу на завершальному етапі роботи над дослідженням.

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА МУЗИКА ДАВНЬОГО ГАЛИЧА

ПЕРША КНИГА ПРО МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА

Нещодавно побачило світ дослідження нашого земляка доцента Прикарпатського університету імені Василя Стефаника Богдана Кіндратюка «Музика музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства». Видано цю книгу під егідою Інституту українознавства імені Івана Крип'якевича НАН України. У ній вперше зібрано й систематизовано матеріали про музичну історію цієї давньобураїнської держави. Характеристика музики XII-XIV ст. на теренах нашого краю є вагомим, але недовідомим її історичним етапом, який забезпечив розвиток української музики після падіння Київської держави. Перед читачем опиняються, як пише в передньому слові згаданий дослідник української музики, доктор мистецтвознавства, професор Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка Юрій Яснювський, ще донедавна німі сторінки нашої далекої минувшини. А це героїчні пісні-хвали на честь князів і ратників звитяг воїнів, оповіді-співи про великих київських правителів, «багатобарвна музика зміцнених галицьких міст, ширі пісні-молитви до Пресвятої Богородиці, урочисті гімни й гримкий дзвін во славу Господа Бога».

Свідченням солідного тисячолітнього підґрунтя, на якому сформувалася музична культура Галицько-Волинського князівства, є численні археологічні знахідки на теренах нашого краю, про що йдеться на сторінках книги (фрагмент лопатки мамонта як музичного інструменту ударного типу, залишки двох з'єднаних бубнів, духові інструменти на кшталт «флейти Пана», кістя-



ні дудочки, печерні зображення музичних інструментів та інших музичних інструментів), танцюристи, актори-лицедії. Аналіз автором книги розташування утворених елементами свобод вказує на те, що ці музичні селення невіддалеко від тогочасних великих міст, які могли забезпечувати їхній вохист, і, у свою чергу, скоморохи мали змогу обслуговувати жителів «городів», що давало заробіток. Можливо також і те, що князі не хотіли тримати в місті скоморохів і виселяли їх на свободу. Свідченням того, що їхні поблєнення були своєрідними супутниками, розміщеними за валами великих міст, є розташування, наприклад, с. Скоморошого Чортківського району Тернопільської області, яке знаходиться приблизно на 18 км від Терещовлі, — тогочасного центру однойменного князівства на південно-східному краю Галицької землі; с. Скоморох Сокальського району Львівської області — приблизно за 28 км від літписного Балза, с. Старих Скоморох Івано-Франківської області — приблизно за 20 км від с. Крилоса — центру князює Галича.

Серед багатого й оригінального культурного спадку цієї держави особливо місце належить Галицько-Волинському літописному зведенню,

насиченому фрагментами календарної музично-песитичної творчості. З нього також дізнаємось про гудця Ора, який творив у Києві, перемиського «словутного Митусу», виконання пісень-хвал. Значного розвитку на теренах Галицької землі й Волині набули балани як провідний жанр давньої української епіки. Поширення християнського обряду, особливо в часи правління короля Данила (+1264), поклікало відповідні форми богослуження, наповнення їх належними засобами (літургіяними книгами, гимнографією, дзвоніннями тощо).

Особливо місце в художньо-естетичному житті

людей княжих часів займали скоморохи — середньовічні мандрівні музиканти (співачи, які ще й грали на гудку, гусяля та інших музичних інструментах), танцюристи, актори-лицедії. Аналіз автором книги розташування утворених елементами свобод вказує на те, що ці музичні селення невіддалеко від тогочасних великих міст, які могли забезпечувати їхній вохист, і, у свою чергу, скоморохи мали змогу обслуговувати жителів «городів», що давало заробіток. Можливо також і те, що князі не хотіли тримати в місті скоморохів і виселяли їх на свободу. Свідченням того, що їхні поблєнення були своєрідними супутниками, розміщеними за валами великих міст, є розташування, наприклад, с. Скоморошого Чортківського району Тернопільської області, яке знаходиться приблизно на 18 км від Терещовлі, — тогочасного центру однойменного князівства на південно-східному краю Галицької землі; с. Скоморох Сокальського району Львівської області — приблизно за 28 км від літписного Балза, с. Старих Скоморох Івано-Франківської області — приблизно за 20 км від с. Крилоса — центру князює Галича.

Привертючи увагу до значення Церкви у державотворчих процесах, Б. Кіндратюк відзначає значну роль основного жанру професійної музики Галицько-Волинського князівства — канонізованого церковного епіву — сакральної менодії. Цей особливий вид музично-песитичного мистецтва в одноглобальному натуному записі поширювався й важкі для Русі-України часи мон-

голо-татарського нашествя саме завдяки новим центрам книгописання на Галицькій землі та Волині. Висловлюється навіть припущення, що князь Володимир Васильович, який був «книжник великий і філософ», особисто переписував нотовані богослужбові книги (Мінаї, Ірмологієни та ін.).

Гарне оформлення книги, зокрема, завдяки чітким кольоровим ілюстраціям (репродукції кон, які несуть певну інформацію про музику Галицько-Волинської держави, у тому числі кондакарний, поряд із кулізяними, спів, середньовічний ансамбль музикантів із тогочасними популярними інструментами, Львівський Святоюрський дзін 1341 р., сопілка та дрімба княжих часів, знайдені у Львові), здійснило видавництво «Лілея-НВ».

А уможливило видання цієї цінної для нас книги матеріальна підтримка низки політичних партій, особливої допомога від Партії регіонів (голова Ігор Зварич).

З метою розповсюдження цікавої інформації про розвіє музичного мистецтва в Галицькій Русі облдержадміністрація запланувала виділення коштів на тиражування цієї книги. Вона скоро надійде до культурно-освітніх закладів, середніх шкіл і стане доступною широкому загалові.

ЕБРИС САВЧУК.

Доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри історіографії та джерелознавства Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.