

М. В. ЛИСЕНКО

НАРОДНІ
МУЗИЧНІ
ІНСТРУМЕНТИ
НА УКРАЇНІ



„МИСТЕЦТВО“

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНСЬКОЇ РСР
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ

М. В. ЛИСЕНКО

НАРОДНІ
МУЗИЧНІ
ІНСТРУМЕНТИ
НА УКРАЇНІ



*Редакція,
передмова та примітки
М. ЩОГОЛЯ*

„МИСТЕЦТВО“
КИЇВ • 1955

ПЕРЕДМОВА

З іменем Миколи Віталійовича Лисенка — видатного українського композитора, основоположника української музичної класики — зв'язані формування й розвиток найважливіших жанрів української музики. Разом з тим протягом усього свого життя він провадив величезну роботу по збиранню й опрацюванню українського музичного фольклору.

М. В. Лисенкові належить ряд музично-теоретичних праць, в яких послідовно проводиться думка про те, що основою професіональної творчості мусить бути народна музика.

Видатною є робота Лисенка «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем»*. У ній вперше на Україні піддано науковому аналізу мелодику, ритміку, гармонію і ладові особливості українських народних пісень та дум.

Дуже цінною є також стаття «Народні музичні інструменти на Україні», написана Лисенком на замовлення редакції львівського журналу «Зоря» і вперше надрукована в цьому журналі 1894 року (№ 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9 та 10) за підписом «Боян». У ній композитор із справжнім знанням справи описує будову українських музичних народних інструментів, аналізує строй і подає характеристику їх художньо-виражальних можливостей.

У цій же роботі Лисенко, ґрунтуючись на власних спостереженнях та на висновках П. Сокальського, поданих в

* Записки Юго-Западного Отдела Русского Географического общества. К., 1874, т. I.

його відомій праці «Русская народная музыка», висловлює ряд цінних думок щодо мелодичних і ладових особливостей української народної музики. Він приходить до висновку, що українські народні пісні основані не на західноєвропейській октавній системі, з її ввідним тоном на сьомому ступені звукоряду, а на одноголосній квінтовій системі. Лисенко вказує на ладові багатства української народної пісні і відзначає в ній три своєрідні мінори: лад, що дорівнює гармонічному мінорові, лад, що дорівнює мелодичному мінорові з підвищеним четвертим ступенем, і лад, що дорівнює двічі збільшеному мінорові (так звана мадьярська гама). Композитор підкреслює одночасно, що значна кількість українських народних пісень основана на звичайному мажорі й мінорі, а також на чистій діатоніці.

Робота М. В. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні» не позбавлена ряду недоліків. Автор розглядає не всі музичні інструменти, які побутують на Україні, а лише деякі струнні: струнно-щипкові — бандуру й торбан, струнно-клавішно-смичковий музичний інструмент — ліру та струнно-ударний інструмент — цимбали. Лише побіжно він зазначає, що український народ створив чимало духових інструментів — сопілку, дудку — і зовсім проминає трембіту, дуже поширену в західних областях України, та різновидності сопілки — денцівку, флюєру тощо. Не згадує Лисенко і такий народний духовий інструмент, як коза (волинка), та народну дримбу. У роботі нічого не говориться про басолу — струнно-смичковий інструмент (різновидність віолончелі) — неодмінного учасника українського інструментального ансамблю «троїста музика».

Принципово неправильно є думка Лисенка про походження кобзи-бандури. Він говорить, що український народ запозичив у свій час кобзу, а пізніше й бандуру (яка нібито замінила стародавню кобзу) від народів Сходу й Заходу.

Думку про іноземне походження як назви, так і самої кобзи—бандури вперше висловив О. С. Фамінцин. У своїй праці «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа» він твердив, що на Україні до XVI століття побутував запозичений у тюркських народів Сходу (половців) старовинний музичний інструмент кобза, витиснений у XVI столітті запозиченою з Заходу (в англійців) бандорою, яка, за словами Фамінцина, «витиснила і

заступила собою... стародавню кобзу, успадкувавши від останньої її ім'я» *.

Що це твердження не відповідає дійсності свідчать історичні (літературні й графічні) пам'ятки стародавньої культури, з яких видно, що струнні інструменти, прообраз стародавньої української кобзи, існували у східних слов'ян ще в докиївську добу, тобто задовго до появи половців на сусідніх з Київською Руссю землях. Відомо, що слов'янські племена, які населяли землі Київської держави, вже в цей ранній період свого існування досягли великих успіхів у галузі матеріальної і духовної культури. Про існування у стародавніх русів розвиненого музичного інструментарію свідчать, зокрема, фрески Київо-Софіївського собору, що відносяться до початку XI століття (1037 рік). Про наявність у стародавніх слов'ян лютнеподібних музичних інструментів свідчать також арабські письменники X століття **.

Неспроможним є також твердження О. С. Фамінцина, повторене М. В. Лисенком, про запозичення з Заходу бандори, винайденної в Англії в другій половині XVI століття, якій за словами Фамінцина «судилося стати народним інструментом малорусів» ***.

Навіть побіжне ознайомлення з графічним зображенням англійської бандори у Преторіуса (початок XVII ст.) повністю спростовує це безпідставне твердження. Англійська бандора як своєю формою, так і розміщенням струн та їх строем дуже подібна до сучасної гітари і не має нічого спільного із старовинним зображенням української бандури з її довгими басовими струнами, розміщеними по грифу інструмента, і короткими приструнками на корпусі. Тобто бандора є не чим іншим, як тією ж українською кобзою на більш пізньому етапі її розвитку.

Очевидно, не західноєвропейська бандора витиснула стародавню кобзу, а навпаки, старовинний український

* Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб, 1891, стор. 136.

** Див. «Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с половины VII века до конца X века по р. х.)». Собрал, перевел и объяснил А. Я. Гаркави. СПб, 1870, стор. 98. А також Д. А. Хвольсон. «Известия о хозарах, буртасах, болгарях, мадьярах, славянах и русах Ибн-Даста». СПб, 1869, стор. 31.

*** Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб, 1891, стор. 190.

народний інструмент кобза, розвиваючись у певних історичних умовах, сприйняв на себе назву «бандура».

Музичні інструменти українського народу на протязі свого багатовікового існування пройшли величезний шлях розвитку. Їх художні багатства і великі потенціальні можливості дальшого розвитку привернули творчу увагу талановитих майстрів. Багато які з цих майстрів усе своє життя присвятили справі всебічного вдосконалення цілого ряду інструментів щодо збагачення їх звукових якостей, збільшення діапазону, хроматизації звукорядів і темперації строю.

Багатострунним, з великим діапазоном, з хроматичним звукорядом і темперованим строем, з багатими динамічними і виконавськими можливостями інструментом стали стародавні цимбали.

Величезних змін зазнала кобза-бандура, що з мало-струнного, діатонічного, технічно обмеженого інструмента перетворилась на багатострунний, хроматичний, технічно досконалий і зайняла провідне місце в існуючих оркестрах українських народних інструментів.

Найвизначніших досягнень у галузі вдосконалення кобзи-бандури домоглися київські майстри І. М. Скляр та В. П. Тузиченко, що створили типи нового інструмента, повністю хроматизованого, з темперованим строем, великим діапазоном і з тональним перестроювачем та демпфером для зняття притаманного старим бандурам постійного звукового фону. Вони ж створили цілу оркестрову сім'ю цього музичного інструмента (п'ікколо, прима, альт, бас і контрабас), що забезпечило загальний оркестровий діапазон зазначених інструментів від ля субконтроктави до до п'ятої октави.

Високої похвали заслуговує робота майстра І. М. Скляра над удосконаленням української ліри та сопілки.

Відомо, що традиційний народний струнно-клавішно-смичковий інструмент ліра, яка особливо широко розповсюджена на Україні та в Білорусії, мала всього три струни. З цих струн дві утворювали постійно діючий квінтовий органний пункт, а третя, так звана мелодія або «співаниця» (за М. В. Лисенком), за допомогою певної кількості клавішів (9—10) давала не повний діатонічний звукоряд дорійського ладу. Діапазон такої ліри трохи перевищував обсяг октави (мі першої октави — ал другої октави).

Нова ліра майстра Скляра має дев'ять струн, що за допомогою 27 клавішів дають повний хроматичний, темперований звукоряд в обсягу більше двох октав (мі ма-лої актави — *фа* діез другої октави). На ній можна виконувати одноголосні і багатоголосні твори з органним пунктом або ж без нього. До речі, сам органний пункт може бути побудований на інтервалі терції, квінти чи три-звуку. Виконавцеві на такому інструменті доступні всі тональності. Розміщення клавіатури ліри за принципом баяна дає можливість використати дуже зручну баянну аплікатуру, що значно збільшує технічні можливості інструмента.

Стара ліра відрізнялась своїм незмінним різким, недостатньо приємного тембру звуком. Реконструйована ліра обладнана спеціальним механізмом, що значно збагатив її динамічні можливості. На ній можливе тонке нюансування від піано до форте. Покращанню темброво-акустичних якостей інструмента сприяла заміна дерев'яного колеса-смичка, обтягнутого волосом, більш досконалим еластичним смичком із шкіри-сириці, просоченої целулоїдом; цей смичок рухається на спеціальних коліщатках. Таким чином, на відміну від старої, нова ліра стала багатоголосним, хроматичним і темперованим концертним інструментом з великим діапазоном.

Значно змінено також стародавню сопілку. Внаслідок ряду вдосконалень вона з примітивного, діатонічного і технічно обмеженого інструмента перетворилась на концертний інструмент з точною настройкою, хроматичним звукорядом і з тональним перестроювачем типу рухомих целулоїдних кілець, розміщених на поверхні. Основний строй сопілки майстра Скляра — *До* мажор. Її діапазон дорівнює двом октавам (*до* першої октави — *до* третьої октави). Поряд з розширенням технічних можливостей майстер домогся значного збагачення тембрових барв інструмента.

Певних реконструктивних змін зазнав і інший стародавній духовий інструмент — коза (волинка).

Процес становлення й розвитку українських музичних інструментів, що особливо активно проходить в умовах загального бурхливого розвитку соціалістичної культури радянських народів, не можна вважати закінченим. Творча думка талановитих майстрів невпинно працює над їх далішим удосконаленням.

Стаття М. В. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні», як уже зазначалось, була вперше надрукована 1894 року в ряді номерів львівського журналу «Зоря», редакція якого поставилась до її видання досить безвідповідально. Текст статті був дуже незграбно розірваний на шматки, що викликало величезне невдоволення і справедливі нарікання автора. 17 лютого 1892 року він з обуренням писав до редактора «Зорі», що «..ніякі обставини не можуть виправдувати таке непрактичне й нецивілізоване розривання статті», коли у читача губиться всякий зв'язок між відокремленими уступами матеріалу.

Щоб добитися якнайкращого видання своєї роботи, Лисенко в ряді листів вимагав від редакції надіслати йому коректуру, але, очевидно, цього зроблено не було. Саме цим можна пояснити велику кількість технічних помилок у тексті і в потних прикладах, які нам довелося виправити.

Лисенківського оригіналу, на жаль, не вдалося розшукати. Проте наявність у статті численних специфічних мовних зворотів і діалектизмів дає підставу припускати, що робота була в значній мірі «відредагована» редакторами «Зорі» на їх смак і вподобу. Через те ми визнали за потрібне, не порушуючи стилю М. В. Лисенка, виправити мову статті, звільнивши її від діалектизмів і наблизивши до сучасного літературного викладу.

В 1907 році стаття «Народні музичні інструменти на Україні» в дуже скороченому вигляді була надрукована в полтавському журналі «Рідний край».

Для цього видання використано текст журналу «Зоря», як найбільш повний.

Майже всі тексти пісень з репертуару торбаніста Відорта («Спів Ревухи», «Відортова пісня», «Подорож Вацлава Ржевуського») редакція «Зорі» невідомо з яких причин вмістила окремо від їх мелодій. Щоб подати тексти пісень разом з їх музикою, довелось порушити порядок, в якому вони були вміщені у львівському журналі.

Текст пісні «Подорож Вацлава Ржевуського» через її малохудожність подаємо в скороченому вигляді. З цих же причин зовсім вилучено пісні «Золота борода», «Поворот з неволі» та «Мадригал», створений торбаністом Францом

Відортом з нагоди одруження когось із родичів свого господаря.

У процесі підготовки роботи до друку довелось також вилучити ряд псалмів — зразків лірницького репертуару («Кант небесній цариці» і «Кант Юрію»), що зараз не мають художньопізнавальної цінності. З тих самих міркувань подаємо лише нотні зразки з першою строфою тексту псалмів «Через поле широкее» та «Ах, ушли мої літа».

За радянських часів робота М. В. Лисенка «Народні музичні інструменти на Україні» друкується вперше. Вона являє собою велику наукову цінність не лише для пізнання теоретичної спадщини класика української музики. Книга принесе користь керівникам професіональних і самодіяльних оркестрів українських народних інструментів, стане в пригоді викладачам історії української музики та народної творчості в музичних учбових закладах; вона з інтересом буде прочитана широкими колами радянської громадськості.

М. Щоголь.

НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ НА УКРАЇНІ

Люд український вживає в національній своїй музиці спеціальних інструментів музичних. Одні з них послугують йому в супроводі до співу, як ось *кобза*, або *бандура*, *ліра* (реля теж), *торбан*, *гусла*; другі як от *цимбали*, *бубон* (ритмовий інструмент) до танців; *сопілка*, *дудка* до вигравання співів і до танців теж. Між цими інструментами відокремлюються інструменти струнні, духові і ритмові.

Струнні інструменти поділяються на такі, де способом до гри є зачіпання струн пальцями, щипання самих по собі струн, а то ще й перебирання на так званих ладах, притискуючи струни пальцями на певних місцях до ручки (грифа) інструмента, через що довжина струни вкорочується, і змінюється від того тон (*кобза*, або *бандура*, *торбан*)¹. До цього типу струнних інструментів належать і *гусла*, або *гуслі*; на них видобувають звук, теж щипаючи струни. Різняться гуслі зовні від кобзи облудою² та ще тим, що на них лежачих грають. Я не беру до уваги скрипки, теж струнного, досить розповсюдженого між народом інструмента, бо він є загальнолюдський, світовий інструмент. Другий інструмент струнний є разом інструмент клавішний — *ліра* (*реля*), бо в ньому при трьох струнах дві струни гудуть безупинно через колесо, натерте живицею, що їх зачіпає, а третя струна — співа-ниця — виводить спів за допомогою цілої низки клавішів (їх буває 12 або часом і більше), які приладжені один поруч одного вподовж цієї струни; притиснені пальцями до струни, ці клавіші змінюють довжину її, а разом змінюють і тони. Третій інструмент буде теж струнний: *цимбали*. Звук на них видобувають, б'ючи по струнах двома молоточками, колотушками.

Духові інструменти — *сопілка*, *дудка*. Це єсть єдиний у нас на Україні представник цього роду інструментів. Видобувають звук, як звісно, вдунанням повітря в дірочку, зверху сопілки пророблену. Має шість дірочок кругленьких вповдовж самої дудки. Закриті пальцями або відкриті, в різних комбінаціях, ці дірочки змінюють довжину стовпа повітря у дудці, а тим міняють і висоту звука чи тону.

Нарешті *бубон*, інструмент ритмовий, не маючи певної висоти тону, вживається разом з іншими інструментами для піднесення у виконанні жвавих, танцювальних мотивів ясної ритміки. Звук на бубні видобувають, б'ючи колотушкою по шкірі, натягненій на ободі дерев'яному. До цієї сім'ї ритмових інструментів належать історичні *котли*, *тулумбаси* (турецький барабан), *склик* (певне, *Gran cassa*), в який довбиші грали у військовій музиці або «били в склик» на раду в Січі. Бубон дається до виводу різних ефектів: окрім гудіння (*б у б н и г у д у т ь*) від бою колотушкою по шкірі, можна видобути глухе гримотіння, водячи пальцем по середині шкіри або ж ведучи пальцем по краю обідка, торохтіння від мідяних торохтілок, насаджених у прорізах обода *.

До речі тут буде зауважити, що різні інструменти у народі спеціально вживаються музикантами як до якого роду поезії народної. Сліпці-лірники співають до ліри переважно пісні релігійно-морального змісту, а до того ще й сатиричні твори. Репертуар кобзаря складають найголовніше історичні думи, епічна взагалі поезія; весь лірницький репертуар належить теж до кобзаря, та ще в додачу й танцювальні співи і п'єси. Лірникові танці не з руки; він їх зрідка грає, бо по самій природі своїй ліра більш пристосована до мелодій широкоповажного характеру. Танці ж веселі, прудкі п'єси вигравають виключно на скрипках та цимбалах, додаючи ще й бубна, що разом складають так звану в народі *т р о ї с т у м у з и к у*. Сопілку, що затинає звичайні побутові пісні і танці, до троїстої музики не беруть, певно через її не гучний тон³. Сопілка є інструмент спеціально пастуший.

Вернімося ж до інструментів першого розділу, до струнних, а між ними найперше до кобзи.

* Я не згадую тут про давні *с у р м и*, на яких колись у давніх полках козачих сурмачі вигравали.

Кобза. Бандура.

За наших часів *кобзу* вважають за один і той самий інструмент, що й *бандуру*. Кобзар та бандурист — ці дві назви не розрізняють більше, однаково називаючи співців дум і інших історичних пісень на Україні. Але ж подвійна назва одного й того самого інструмента мимохіть надуумляє, що був час, коли ці два інструменти відрізнялися; інакше з якої б речі надано було дві назви одному інструментові? Обидві ті назви не наші, вони чужоземні. Одна зі сходу азійського, друга з заходу європейського. З'явилися вони на Україні не рівночасно, тому одна назва старіша, а друга новіша. Подвійність назви інструмента п. Фамінцин,⁴ у своїх високоцінних історичних дослідженнях інструментів народних, пояснює такими словами. Він каже: стародавній в народі інструмент міг з часом замінитися новим, схожим на старий інструмент, але більш обладнаним, досконалішим. Нова назва не затерла в пам'яті народній старої, і ось народ, каже, переніс стару назву на новий, схожий інструмент. Таким чином, новий інструмент обняв дві назви: свою власну та ще й чужу, старішу. В народі слово «*кобза*» вживається частіше і любіше, ніж «*бандура*». І слово «*кобзар*», що грає на кобзі, лунає якось народніше. Не для чого ж і наш народний поет Тарас Шевченко надав своїй збірці творів назву «*Кобзар*», а не «*бандурист*», бо назва «*кобзар*» і старинніша і любіша вухові українському. У 80-х роках минулого віку український історик Рігельман⁵ писав про народ український, що між ними, каже, вельми багато буває добрих музиків. Кажучи, що вони грають на скрипках, цимбалах, сурмах, гусях, згадує й про бандуру; а сільські люди, каже, грають теж на скрипках, на кобзі і на сопілках. Отож треба вважати, що вище він розумів міських музикантів, що грають на бандурі, а сільські, по селах, грали на кобзі. Значить, була якась відміна між бандурою міською, досконалішим інструментом, і сільською кобзою, простішим інструментом.

Слово «*кобза*» (кобоз, кобуз) є дуже старе як назва інструмента струнного. Слово це походить з далекої, азійської країни; воно відоме у азійських різних народів і за наших навіть часів. Слово це вживалося у куман (половців) у XII віці. А половці, відома річ, була близькі сусіди наші, сиділи поруч нас на землях від Чорного

моря аж до Молдави. У інших народів тюркського коліна, у татар та турків теж існує інструмент з такою назвою. У слов'ян: хорватів, чехів, поляків цей інструмент був теж уживаний. У наших українських козаків і у селян наших взагалі кобза була найлюбішим інструментом. У запорожців кобза була звичайним інструментом (вони грали й співали свої думи під кобзу); запорозький козак не лишав її ні в дорозі, ні в потребі військовій. Вона стає йому за дружину; вона зветься *п о д о р о ж н ь о ю*.

Тільки й зосталось йому бандура *п о д о р о ж н я **

або теж:

Кобзо ж моя, дружино моя вірная,
Бандуро моя мальована!
Де ж мені тебе діти?

Кобза була козакові за річ першої потреби. Він кидавсь з нею у січу.



Мал. 1. Козак-бандурист (з Рігельмана «Летописное повествование о Малой Руси», 1785—1786).

Правдоподібний може бути здогад п. Фамінцина **, що каже: козаки українські уміли перейняти кобзу від сусідів татар кримських, що з XV віку склалися у Кримську орду й обсадили узбережжя Чорного моря.

* Дума про смерть кобзаря.

** З його цінної розправи я наводжу багато подробиць і відомостей.

Про облуду (образ зокола) стародавньої української кобзи ми не маємо жодних звісток. Ми судимо про неї по згадках, які побіжно натрапимо у народних піснях. Вважаємо її, в кожному разі, за інструмент струнний. Спостерігаємо це з думи народної:

Нехай буйний вітер по степах прелітає,
Струни твої зачіпає...

Бандура походить з країв Західної Європи. Вона виведена уперше в Англії на початку XVII віку (пандора). Звідти перейнята була іспанцями під назвою «бандуріо» (*strumento di cordeni forma de chitarra*); з'явилась у італійців під назвою «*pandora*». У Польщу занесли її італійські музики, що формували королівські капели при Зігмундах I, II, III. Через Польщу бандура прийшла на Україну і стала народним інструментом. Сталося це в середині XVII віку. Вона, як інструмент досконаліший, витиснула теть з ужитку стародавню кобзу, сприйнявши її назву. Польські пани держали по дворах у себе вчених на бандурі козаків, котрі грали, співали під бандуру й танцювали, потішаючи товариство.

За старих часів бандура, або кобза, була народним інструментом в Україні. Козаки-вояки вигравали на бандурах на бесідах, під веселу руку, козацькі пісні, «що слухати мило»; дівчина закликає козака на бандурі грати:

Прийди, козаче, до моєї хати,
Дам тобі бандуру на всю ніч грати.
В мене бандура з чистого злата,
Хто в неї грає — бере охота.

Видно з того, що вона була розповсюджена скрізь між народом і була атрибутом не самих козаків-вояків, але й селянської молоді, парубків-молодців. Далі в старовину вона вживалася й значними людьми у козацькому товаристві. У сумній пісні про Палія⁶ на Сибіру видно, як цей славний лицар-характерник, сумуючи по далекій Україні, шукає розваги в релігії. Він, почувавши старі літа покутує свої гріхи. Але ж, як чоловік, від бога повертається у своєму сумові до земної втіхи-розваги, до бандури і пісні. І той поворот від молитви до пісні і музики не був противний звичаям тогочасним українським:

Помолившись богам,
Прийшов пан Палій додому
Та й сів у наміті,
На бандурці виграє:
«Лихо жити в світі».

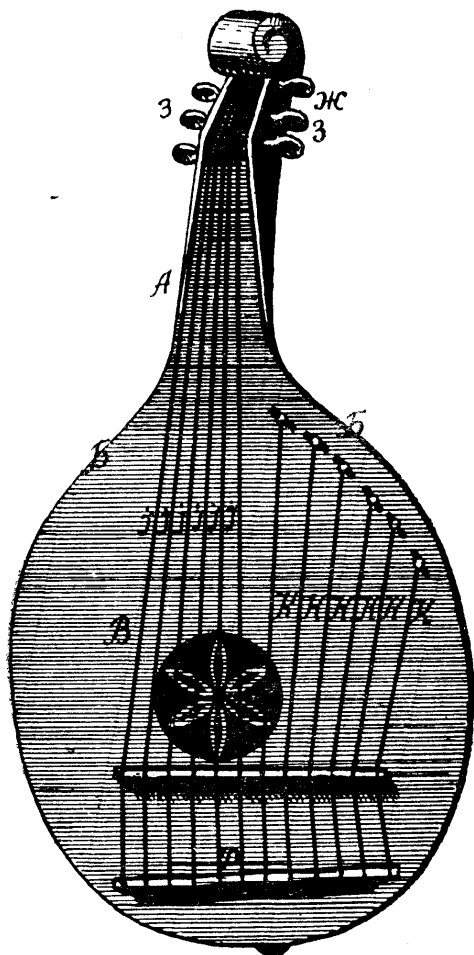
Бандура була утіхою чоловікові. Під образом запорожця-кобзаря був такий підпис:

Струни мої, струни золотії, заграйте мені стиха,
Ачей козак-нетяжище позбудеться лиха

Після знесення Запорозжя, в кінці XVII віку, козацтво, з його оригінальною обстановкою життя, впало. Твор-

чість величного епосу українського теж падає, чахне. Сучасне, тодішнє життя не давало тем задля такої багатії творчості; zostалися тільки старі пісні про славне минуле.

Де ж вони переховалися, ті пісні, хто їх запам'ятав, зберіг від забуття, розніс, переказав, переспівав народові? Такими охоронниками народної творчості стали старці, нищі, сліпці-бандуристи. Між тими сліпцями в 50-х роках відзначався особливо старець козак Андрій Шут⁷, глибокою пам'яттю. Величезні вірші на різдво, на великдень, довженні історичні пісні про гетьмана Хмельницького він сам міг виспівувати, промовляти. В 70-х роках покійний відомий етнограф П. Чубинський⁸ викликав у Київ з



Мал. 2. Кобза-бандура.

маєтків п. Галагана⁹ кобзаря Остапа Вересая¹⁰, теж уже покійного. Пісні, ним співані, і сам інструмент, на котрому він грав, записані уперше детально і зроблений музичний аналіз художньої діяльності самого О. Вересая.

Кобза, або бандура, послугує кобзареві при співі; він підграє на ній мелодію, яку сам веде голосом. Під час же, коли кобзар дає собі спочивок, а також в цілях відділити один музичний розділ від другого, він програє на кобзі невеличку фразу і далі починає знов співати.

Б а н д у р а складається з не дуже довгого, але широкого грифа, званого р у ч к а (А). Ручка закінчується внизу довгим напівовальним кузовом. Овал кобзи, або спідняк, єсть випуклий і зі споду подібний до видовбаного гарбуза *. Округлість овала кобзи, наче вінця у мисці, висувається трохи вбік. У ній попроверчувані дірочки, а в них встромлені кілочки. Кілочки ці натягують короткі струни у кобзи. Округлість кобзи зветься б р я м к а (Б). Верхня настилка на овалі зветься в е р х н я к (В), або д е й к а. Посередині дейки прорізана кругла дірка — г о л о с н и к, що голос видає (Г). Вдовж нижньої частини брямки, супроти ручки, прироблена дерев'яна планка, міцно прикріплена до брямки, — це є п р и с т р у н н и к (півгриф) (Д). До нього нав'язані усі струни кобзи. Струни нав'язуються як у скрипці, до півгрифа, або приструнника, котрий удержується дротом, зачепленим за дерев'яний гудзик (пупок). Пупок уверчений з-під споду, під дейкою, у спідняку.

Межи приструнником та голосником лежить к о б и л к а (Е) — поріжок з дерева; на ній лежать усі дванадцять струн. Ручка закінчується вгорі г о л о в к о ю (Ж). В ній сидять к і л о ч к и (З), а на них накручуються струни.

Звичайна кобза має дванадцять струн **. Шість довгих і товстих струн натягнені від приструнка вдовж усієї ручки і в голівці накручені на кілочки. Ці шість довгих струн звуть б у н т а м и (І). Перші чотири довгі струни — б а с и. Перша скраю лівого зроблена з овечої кишки й обвинена так званою с у х о з л о т и ц е ю; друга і третя теж басы і теж кишкові струни; четверта мідяна, дотова; п'ята звана т е р ц і я, а шоста п р и й м а; обидві кишкові, р и м с ь к і, цебто з кишок прозорих, вищого сорту...

У в а г а. П. Фамінцин у своїй розправі про музичні інструменти порівнює строй цих шести струн — басів — з строем стародавньої англійської бандори і доводить повну схожість номенклатури з нашою бандурою ¹¹.

Останні шість коротких струн звуться п р и с т р у н к и (Н). Всі вони кишкові. У Вересая вони були мідяні, тому що весь кузов кобзи замалий був і мідяні струни

* На малюнку цього не видно.

** Трапляються кобзи з більшим числом струн. Вересай розказував, що знає у кобзаря Антона, в с Вечірках, Пирятинського повіту, Полтавської губ., кобзу на 25—30 струн. Є теж бандура на 15 струн.

начеплені для більшої гучності. Поява приструнків на бандурі відноситься до новіших часів. В описах старих бандур у нас і в Європі про них не чути. Раніш як в кінці минулого віку про них не знають; по розслідах п. Фамінцина, поява їх на українських бандурах сталася в кінці минулого віку; це можна зауважити з образу бандури, змальованої з приструнками у «Летописном повествовании о Малой Руси» Рігельмана (1785—1786). Це все разом переконує нас, що приструнки на бандурі були введені спеціально українцями *.



Мал. 3. Сліпий бандурист-старець.

Кобзар сидячи грає на бандурі. Бандура при співі похило держиться, немовби гітара при грі. А коли кобзар грає до танців (притому він тільки подекуди підспівує слова жартівливої пісні), то бандуру тримає рівно, стрімко. Лівою рукою обіймає він ручку, притискує до неї довгі струни або ж щипає короткі (приструнки). Пальцями правої руки зачіпає струни хоч довгі, хоч короткі. На другий палець правої руки настромлює до гри на персток — широку металеву каблучку (кільце), що заходить аж за перший суглоб пальця. У це кільце встромлює кобзар вистругану деревинку (кісточка) з лози або з

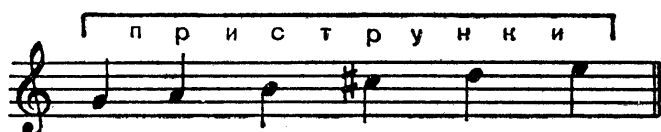
* Ф а м и н ц ы н А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа, стор. 165.

ліщини і тією кісточкою зачіпає за струни, видаючи тим способом на бандурі звук гучний, гострий. Строй бандури єсть такий ¹²:

шість довгих струн строяться на таких інтервалах:



За довгими струнами лежать шість коротких струн (приструнки), начеплених на округлості бандури. Настроєні вони так:



Строй цей із збільшеною квартою (g-cis) — гіполідійський лад * стародавніх греків ¹³.

Приструнки на бандурі, описаній Рубцем, були такого строю:



При тій же тоніці g приструнків у старовинному гіподорійському (еолійському) ладі. З цього можна спостерегти, що строй приструнків буває неоднаковий, несталий.

Супровід до співу кобзар веде на двох струнах, то підвищує, то понижує по потребі звук струни, притискуючи її до грифа (ручки) на тій або іншій висоті. Короткі струни кобзар не притискує, а грає на них, перебираючи обома руками. Придивляючись до розташування інтервалів на приструнках, можна зауважити, що мелодії, основані на цьому звуковому ході, звукоряді, повинні відрізнятися від мелодій не народного складу.

Не вводячи читача в суто наукову сферу аналізу української народної пісні, я сконстатую тільки деякі спостереження, які трапилося мені особисто й за допомогою знаменитої праці Сокальського ** зробити в процесі ближчого знайомства з народною піснею. Старі наші пісні

* Або синтонолідійський.

** «Русская народная музыка».

основані не на гармонічній октавній системі, в якій утворена вся сучасна європейська музика, з її ввідним тоном (в 15/8), що тяжить в октаву, — а на одноголосній (гомофонній) квінтовій системі. В цій системі є свій ввідний тон, але це не є інтервал великої септими, як у октавній європейській системі, і спадає він не вгору, на тоніку, а вниз. Таким ввідним тоном буває перехожий тон, або офарбована терція, або збільшена кварта, або зменшена квінта. Функція цього ввідного тону — хроматизація, офарбування тонів діатонічної гами для піднесення експресії мелодії.

Хроматизує він кварту для особливого напруження (а); хроматизує квінту (зменшена квінта) для виразу почуття горя, стискаючого, прибиваючого (б); хроматизує ввідний тон в тоніку для пом'якшення спаду його в тоніку (в); хроматизує терцію до домінанти для просвітлення мінору (г); хроматизує перехожі тони для пом'якшення ходів між квартами (д); хроматизує ввідний тон в домінанту для піднесення почуття ліричного, запалу, патетики (е).



Хроматизація українських народних пісень споріднює їх з народними піснями сербів, болгар, греків, арабів, персів, взагалі з піснями азійського сходу. Поява ввідного тону в звукорядах народних пісень мала очевидний вплив на характер старовинних ладів грецьких, в яких пісні наші склалися, і приводила різнорідні образи цих ладів до двох головних типів: мажорної і мінорної гами. Українські пісні додали в старовинні лади елемент ліричний, палкий, «додали жалощів», як казав кобзар Вересай, і від того мелодія пісні з діатонічної, спокійної, зближалася поволі до мінорної гами, заводила хроматизм, офарбовувалась, не гублячи, проте, своєї епічної, характерної краси.

Так ми спостерігаємо у своїх піснях три своєрідні мінори, вироблені з старовинних ладів:

- 1) $\overbrace{a\ h\ c\ d\ e\ f}^{1\frac{1}{2}}$ — $gis-a$ — це єсть сучасна гамонічна мінор-
ввідний тон

на гама з ввідним тоном на горішній кварті.

- 2) $\overbrace{a\ h\ c}^{1\frac{1}{2}}$ — $dis-e\ fis\ gis\ a$ — це є під'ємна мінорна гама з
ввідний тон

ввідним тоном у долішній квінті.

- 3) $\overbrace{a\ h\ c}^{1\frac{1}{2}}$ — $dis-e\ f$ — $\overbrace{dis-a}^{1\frac{1}{2}}$ — це є східна хроматична гама
ввідний тон

з ввідним тоном у квінті і кварті, так званий мадьярський тетрахорд, бо він є характерний для мадьярської музики (див. «Збірник пісень Лисенка», вип. 2, № 35).

Крім цих ладів зустрічається в наших піснях звичайний мажор з ясною виразною тонікою і домінантою. Багато пісень оснований на ґрунті чистого діатонізму, а також на квартовому і квінтовому устрою мелодій.

Строй Вересаєвої бандури доводить, що чистий діатонізм тут є порушений: одночасно в строю існує с (у басах) і сіс (у приструнках). Порушення діатонізму в українській музиці стаються переважно від перехожого ввід-

ного тону в тоніку. Іноді $\sharp$ або $\flat$ з'являються на прохідній ноті. А часом, хоч це й рідко буває, ввідний тон відіграє самотійну роль, не спадаючи нікуди, а

існуючи у пісні разом з її тонікою, не зміненою ні $\sharp$, ні $\flat$ або $\natural$.

Зе-лена — я мо-я лі-щи — нонь-ко, що без
со-неч — ка зі-в'я — ла, що без
со-неч — ка зі-в'я — ла

Тут $\flat$ відіграє роль ввідного тону в тоніку (с). Одночасно в такті четвертому тон $\flat$ з'являється в тоні ладу (як $\flat$), а в сьомому такті * цей ввідний тон перестає ним бути, а відіграє роль самостійного інтервалу. Ця мінорна гама тотожна тамі арабо-перський, так званий цирефкенд, бо в ній одночасно існує мажорна терція g-h в горішній частині звукоряду і мінорна терція c-es в долішній частині. Цей ніби мажор угорі, а мінор унизу надає співові якоїсь окремої, ясної мінорності (Сокальський).

Покійний славний наш земляк і композитор Петро Сокальський¹⁴ в своїй знаменитій праці високої наукової вартості «Русская народная музыка», висліджуючи основи складу мелодійного наших пісень, під враженням реферату М. Лисенка про думи й пісні кобзаря О. Вересая (1-й том «Записок Юго-Западного Отдела Импер. Русского Геогр. Общества»), полагоджує те питання в такий спосіб. Він каже, що приладжування назв старогрецьких ладів до народної української музики не вигідне, бо ширить плутанину, непорозуміння, сваволю навіть. Приладжування мало б силу, коли б спів характеризувався ясним, чистим ладом на 7—8 тонів. Але таких пісень є небагато; більша частина пісень збудована на 4—5—6 тонах, і тут-то вияснити лад строю не можна. Діато-

* Звукоряд g a h c d e s есть арабо-перська гама цирефкенд.

нічна основа існує як підвалина, але на ній з'явилася «про краса», хроматизація інтервалів; через хроматизацію стався й ввідний тон, але не європейський, спадаючий на октаву, а з родини азійської (наслідок старої персо-арабської культури), в системі квінтової для збагачення експресії, виразності співу.

Можливо, що хроматизація інтервалів з'явилася під впливом інструментальної української музики, бо й самі інструменти кобза, торбан, ліра, цимбали дуже споріднені з стародавніми персо-арабськими інструментами.

Завершаючи розмову нашу про бандуру, ми наведемо думку про характер її, як інструмента народного, в руках козачих, вояцьких, що цей інструмент мав в основі поважну вдачу, бо сполучався тісно з співами поважних, думних пісень історичних. Жалібний, журливий настрій співу українських дум в супроводі гри на бандурі виправдовує цілком таку думку. Козак у тяжкі хвилини життя, як співається в народній пісні, озивається до бандури словом, наче до живої людини: *

Кобзо ж моя, дружино вірная,
Де ж мені тебе діти?
А чи у чистому степу спалити
І попільце по вітру пустити?
А чи на могилі положити?

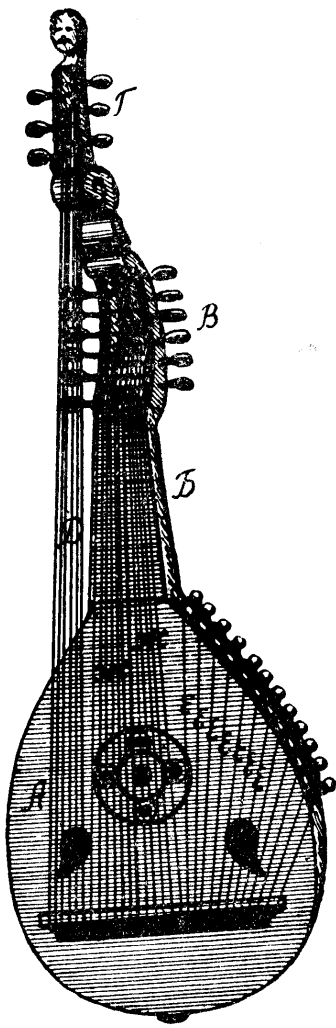
На бандурі виливав він свою журбу-тугу про далеку родину, сумував про свою щербату долю. Бандура для запорожця послугувала, як каже Куліш¹⁵, для виразу глибоких почуттів душі, а не була інструментом до танців, хоча в український вдачі журба сполучається з веселістю, як контраст, тверезячий упад духу,—і бандурист «з журби як ушкварить весільної...» щоб хоч на який час забути тяжку пригоду.

Торбан

На Україні, як право-, так і лівобічний, вживавсь у XVIII віці старовинний інструмент, так званий *торба́н* або *то́рбан*. Інструмент цей мав фактуру більш досконалу, ніж кобза-бандура, і гра на ньому була тяжча. Поширена

* Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа

свого часу по цілій Європі лютня, ширше обладжена звуковими засобами, як інші інструменти, дала основу торбанові. Лютня з довгими басовими струнами, що тяглись поруч головки інструмента і накручувались на другій головці, розташованій вище і збоку від першої, стала зватися в Італії і Франції: *theorba*, *tiorba* (по-італ.); *thorbe*, *tiorbe*, *tuorbe* (по-франц.). Наприкінці XV віку занесли її італійські музики, що складали капели при дворі короля



Мал. 4. Торбан

Зігмунда I, в Польщу. Завдяки приємному тону її дуже вподобали в Польщі. Поляки назвали її теорбан. Звідси теорбан з'явився на Україні під назвою тóрбан або торба́н. Торбан, як багатий виразністю музичний інструмент і маючий в конструкції своєї всі до того засоби, поширивсь виключно в статечному, вбезпеченому станові шляхетському. До нього він завітав, серед нього і віку дожив. Серед українського дворянства, до 50-х років біжучого віку, торбан був ще ширше поширений, ніж серед польського навіть, бо там він знаходивсь здебільшого в руках дворових спеціалістів-торбаністів. У нас же на Україні лівобічний, крім торбаністів-селян при панських дворах, грали частенько на торбані і самі пани-обителі, переважно, правда, з дрібного панства. За старих часів гетьманщини торбан був любимим в ужитку інструментом серед козацької старшини...

Торбан не був народним інструментом. Віртуозні артистичні вимоги, зв'язані з грою на торбані, де конче з грою і співом сполучався ще й танець, а ще до того доволі тяжка техніка гри, що вимагала великої затрати часу на науку, не дали торбанові ходу в народ. Через це й репертуар торбана складавсь переважно з пісень побутових, романсів і п'єс танцювальних. Сувора дума з її епічною величністю була торбанові чужа; те ж саме і духовна псалма чи то взагалі релігійно-етичного змісту з репертуару бандури

і ліри не підходили до лірично-веселого, салонно-молодечого характеру торбана.

Торбаністами, як у польських панів на правому боці Дніпра, так і в панів українських на Лівобережжі, були українці селяни, яких пани (за часів кріпацтва) віддавали в науку й обучених держали при своїх дворах. Крім загального репертуару у торбаністів, при польських магнатських дворах, виробивсь особливий прославний стиль, рід дифірамбів, співаний на честь пана в значну годину його родинного або суспільного життя. На Лівобережжі такого в репертуарі торбаністів не знаходилося; тут співалася часто народна пісня та часом штучна пісня романсового характеру, утворена на ґрунті чистої лірики. Демократичний, простіший устрій і склад життя Лівобережжя, відносини станів — усе це відбилося і на продукції та репертуарі навіть потішаючих панство майстрів, торбаністів лівобережних. Кузов торбана, облуда його в долішній, широкій частині, нагадує по формі кобзу.

І тут дека (А) (верхняк) з голосниками (резонаторами). Образ теж овальний, тільки овал у торбана довгастий, овал кобзи ширший. Ручка (гриф) (Б) у торбана трохи довша, ніж у кобзи, і вгорі, в головці (В), де накручуються струни, заламується в лівий бік, і на тому заломі виводить другу, меншу головку (Г), до якої націплюються басові, довгі струни, так звані втори (Д). Вони найдовші від усіх струн торбана. Тільки втори й відрізняють торбан від кобзи, а зрештою обидва інструменти між собою дуже подібні і схожі: ті ж самі приструнки (Е) — короткі струни, накручені на кілочки по округлості торбана, з правого боку. Всіх приструнків на торбані 12—13. Вистроєні вони в гамі Фа мажор, від fa^1 - re^3 . Останній тон re часто випадає, буває відсутнім.



Торбаніст грає на приструнках торбана, як кобзар на кобзі, щипком. Струни не притискаються; висота їх тонів зостається незмінною. За приструнками лежать басові струни (Ж). Вони простяглися вдовж грифа (ручки) торбана і накручені на кілочках. Басових струн на торбані

буває 12—14; слідуєть вони одна за одною в такий спосіб:



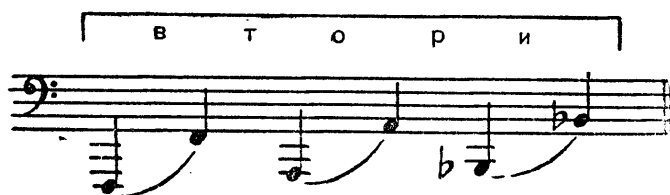
Чотири верхні (крайні) тони мають назву «верхне» (від краю); дозветься квінта; другий тон la — секунда; третій — fa — терція; останній четвертий тон do — басок. Решта вісім струн — басы — вистроєні попарно в октаву [Si $\flat$ —si $\flat$; Fa—fa; Do—do; Re—re]. Усі струни кишкові. Поміж цих восьми басів, попарно в октаву вистроєних, кожна нижня струна обмотана сухозлотицею (як на кобзі), металевою ниткою. Ці чотири струни звуться байорками.



Увага. «Байорки на пелії намотані» — це технічний вислів у торбаніста Відорта про струни, обвиті сухозлотицею.

За цими басами лежить третій ряд довгих струн, що тягнуться повз першу головку і націплюються аж на верхній, меншій головці на кілочки. Ці шість довгих струн є також басы — звуться втори. Подібно як басы на грифі, і ці втори вистроєні також в октаву.

Цілий строй торбана, значить, буде ось який:





Усіх струн на торбані 30—31. Останнього тону ге на приструнках звичайно бракує. Трапляються торбани, що мають 60 струн; такий торбан зветься цілий торбан. Звичайний строй торбана єсть мажорний (веселий). Часом, коли спів потребує мінорного строю (жалібного), торбаніст відпускає на півтону терцію la (на басках) і la, la (на приструнках).

Гра на вторах чиниться щипком. Втори взагалі мають дуже незначну роль при співі. На басках, що тягнуться вдовж грифа, грають «ладами», тобто вкорочують довжину струн, притискуючи їх, як на гітарі, до грифа. На приструнках грають тільки щипком. Торбаніст до гри на торбані вживає різних способів, користуючись засобами, які дає йому інструмент. Мелодію, спів, він підграє на приструнках або ж на чотирьох крайніх басових струнах (do — fa — la — do); гармонізує, додаючи зрідка до цих акордів низький, основний бас на вторах. Свої прелюдії і постлюдії*, якими торбаніст починає і закінчує пісні, він грає на приструнках.

Пишучому ці розсліди пам'ятні два типи торбаністів. По дитячих далеких згадках 40 років тому пам'ятний старий-старезний торбаніст на Лівобережжі, у Полтавщині, **Іван Кошовий**. Чудово співав він народні пісні, ліричні, часом прикрашаючи їх своїми додатками, в котрих світивсь завжди свіжий український гумор. Він був свого часу замолоду знаменитий танцюрист, віртуоз у своєму ділі, як згадували люди, що здавна його знали. Перед гістьми у свого пана він виробляв найтяжчі балетні па, кунштики. На тому полі зазнав він і лиха: якимось під час бучного весілля, коли вже наїждже панство пообідало, Кошовий став бавити присутніх і, аби більше залучити собі слави і визнання, став ще виробляти якісь па на пальцях рук, танцюючи догори ногами проміж чарок, кубків, та спіткнувсь, упав і скалічив собі навіки ногу. Годі вже з того часу було йому танцювати; за великі послуги пан дав йому волю, обдарував його оселею доживати у

* У широких фігураціях, арпеджіях, пасажах.

спокою віку. Отож було нам дітям заманеться послухати старого Кошового, його й кличуть з торбаном у двір.

У репертуарі його не було нічого, що б нагадувало про які мадригали, дифірамби, прославні вірші правобережних торбаністів. Сама народна пісня та й годі.

Дрібне панство, панки й полупанки, що бувало й на вулицю і на досвітки, наче те селянське парубоцтво, ходжало і на торбанах вигравало і по-митецькому витанцьовувало, воно крім народних пісень мало в репертуарі і штучні українські пісні-романси, яких і тепер безліч по Україні поширено, на зразок «Баламута», «Стоїть гора високая» — і цілий легіон інших. Утворення цих, часом дуже мелодичних і вдатних наспівів з музики, романсів, належить, безперечно, станові полупанків, що вискочили у панство з козаків, волосних писарів, а то таки й збіднілих панків.

Другий тип торбаністів—це єсть Франц Відорт¹⁶, якого ми пізнали два роки тому. Єсть то тип дворового магнатського рапсода з правого берега Дніпра і, як оригінальна поява панського життя в нашій краї, заслуговує на ближчу нашу увагу до розсліду й оцінювання.

Відорт є торбаніст з батька-діда. Дід його Грегор Відорт, з Австрії, служив при дворі знаменитого свого часу авантюриста арабського Вацлава Ржевуського¹⁷, або, як він сам себе називав, золотобородий **Емір**, а далі, під впливом українофільського напрямку польської літератури, прийняв чуже ім'я «отамана **Ревухи**». Дякуючи своїм чудернацьким фантазіям і вдачі цей Ржевуський кидався від студій наукових до запальної ідеї поліпшення в цілій Європі кінської породи через арабських коней. Нарешті, прогайнувавши майже усе своє добро, він завів у своїй Саврані школу лірників, торбаністів, бандуристів. Помічниками його були з літературного боку Тимко Падур¹⁸ та каноник Ян Комарницький. Склали вони пісні, думки про козаків-низовців. Ржевуський клав те на голос, а Відорт Грегор співав. Відорт складав і сам пісні. Помер Ржевуський, а за ним і його старий бард Відорт. Син Грегора, Каєтан, теж складав пісні, але не про козацькі справи, походи, а хіба до якої okazji, весілля у якого з родичів магната. Те ж саме, тільки ще в меншому розмірі, робив і Франц Відорт, онук Грегора.

Крім пісень до слів Падури (найкраща з них про Кармелюка, єдина, що співає народ), Франц Відорт з пі-

сень свого діда співав ось які чотири пісні: 1) «Пісня Відортова»; в ній Грегор Відорт співає про свою власну діяльність, як він сам її і його гурт розуміли; 2) «Подорож В. Ржевуського»; 3) «Золота борода» і 4) «Спів Ревухи», де він прославляє вчинки золотобородого Еміра. Каєтан Відорт склав пісню на поворот із заслання в Сибір князя Романа Сангушка (1842—1844). А Франц Відорт склав мадригал про шлюб когось з Сангушок чи Сапіг. Співає він і українські народні пісні і польські. Але весь його репертуар не має жодної суцільності, нічого певного, що б могло бути поділене на які відділи за змістом тексту або характером музики, як, наприклад, у покійного Остапа Вересая. У того репертуар складався із дум історичних, родинних, з пісень релігійних... комічних, з пісень до танців.

У Відорта ж народна пісня не є річ постійна, він її знає, співає її, бо й її часом просять співати в тім товаристві, де він обертається. Так записано від нього гарний волинський варіант пісні — думи про Саву Чалого («Ой був Саза в Немирові в пана на обіді»; відома скрізь побутова пісня про Гриця; пісня про знесення панщини («Була Польща, та стала Росія»). Співав він пісню з анакреонтичним змістом «Казала мені Солоха прийди», теж польську «*Co kocham, to kocham*».

До спеціального репертуару співів Відорта належать його знані думи, вірніше думки, дешевий романс, пісня в куплетній формі з музикою досить тривіальною, на зразок нахабної «Гандзя цяця молодичка». Краший номер з пісень власних Грегора Відорта є спів Ревухи («Як виїхав Ревуха на коні гуляти»). В ньому чувається епічний настрій, молодецтво, міцний, гартований дух степовий лицаря. Здається, ніби таку думку можна було б почути в козацькому обозі. Зауваживши, що автор думки жив більш як сто років тому і в подорожах із своїм паном Вацлавом Ржевуським бував на Січі, міг дещо подібне чути від запорожців, то й не дивно, що так молодецький настрій вилився у цьому найкращому номері його композицій. Сам приспів думки «Грай, море, Чорне море», турецькі чи татарські вигуки «галакгіда-гу», все тут до речі і ілюстровано відповідною музикою. Але як чудно, неприродно і навіть неприємно лунає українська мова в цьому високим, пихатим стилем утвореному тексті, в шуканні рими, в каліченні логічного наголосу в сло-

вах, в цих недоладних, безглузких дифірамбах. В музиці те ж саме граничний пафос, комічний запал. Не було б жаль, якби так поведивсь співець, виконуючи свої, якимсь «язичієм» утворені композиції, бо там уже в самому тексті така препишність і гиндикуватість, а то ж він під той же тон співає і народну пісню. Це так не сполучається з щирістю почуття народної мелодії, з природною правдою змісту. Важко зрозуміти, як така, здається, культурна суспільність, як оті поляки, погоджувалась і погоджується з цією псевдонародною декламацією й експресією. Таку безрозбірність можна собі з'ясувати коли не погордою, то байдужістю до народної мови, народної мелодії. Але розвідка не оправдує цього. На моє запитання, як слухачі магнати відносяться до української мови в піснях і думках його (Відорта) і чи не ремствують вони, що він складає текст не по-польськи, Відорт відмовив: «Навпаки, каже, поляки потребують конче малоруського тексту в його співах і за польською мовою не вганяють». І те потребування українського тексту йому замовляно не тільки в Україні, але у Львові, так само і в Кракові.

У додаток прикладаю тексти й мелодії співів, виконуваних Відортом, як народних (про Саву Чалого, Кармелюка¹⁰ й інших), так і складених Грегором Відортом:

СПІВ РЕВУХИ.

(Думка)

Andante

Гей ви-ї-хав Ре-ву-ха на коні гу-ля-ти,

пе-ре-ві-сив через пле-чі са-гай-дак ба-га-тий.

Poco sostenuto

Гей виїхав Ревуха на коні гуляти,
Перевісив через плечі сагайдак багатий.
Грай, море, Чорне море, Біле море,
Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
Галакгіда-гу!

Всяка птиця по повітрі не потрафить того,
Що наш батько Ревуха доказуєть много.
Грай, море, Чорне море, Біле море,
Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
Галакгіда-гу!

«Коні сиві, половії, гнідії і чорні!
Втіште ж мене, щоб не тужив Ревуха моторний».
Грай, море, Чорне море, Біле море,
Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
Галакгіда-гу!

Духом з нього на сивого: «Скоро давай лука,
Подай стріли, ставляй тарчу»* — вже на коні гука.
Грай, море, Чорне море, Біле море,
Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
Галакгіда-гу!

А з сивого на гнідого, — к землі припадає,
Своїй Рузі милесенькій цвіточки зриває.
Грай, море, Чорне море, Біле море,
Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
Галакгіда-гу!

«Джахтамір, Батиран** — то мої соколи:
Коли всяду, сміло їду, не уткне ніколи».

* Тарча — мета.

** Назва коней.

Грай, море, Чорне море, Біле море,
 Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
 Галакгіда-гу!
 «Ах ти, Гульдо * моя люба, як на тебе всяду,
 Носиш мене по всіх місцях — ніколи не впаду».
 Грай, море, Чорне море, Біле море,
 Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
 Галакгіда-гу!
 Ой, ідучи на Качані, викликує: «Ле-лі»!
 Завісився на сідлі, схватив шаблю з землі.
 Грай, море, Чорне море, Біле море,
 Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
 Галакгіда-гу!
 «Подай, Саво, коня жваво, нехай мене знають.
 Коли всяду на борзім, жили мні дригають».
 Грай, море, Чорне море, Біле море,
 Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
 Галакгіда-гу!
 Сто турецьких, сто черкеських і татарських много
 Щодень, щогодини прибуває з того.
 Грай, море, Чорне море, Біле море,
 Галакгіда. Гей! Ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла-ла!
 Галакгіда-гу!

ПОДОРОЖ ВАЦЛАВА РЖЕВУСЬКОГО

(Думка)

Andante

Гей, отама - не Ки-ри-ло - ве, чи чу-ли ви

лихо та-ко-ве, гей, о-та-ма - не Ки-ри-ло, без батька нам

* Назва коня.

жить не ми-ло. *Перегра на торбані*

Гей, отамане Кирилове, чи чули ви лихо такове?
 Гей, отамане Кирило, без батька нам жить немило!
 Чути в батькових поговорах, що він їздить по всіх морях:
 То по Синім, то по Червонім, то по Білім, то по Чорнім.
 На піскові му не шкодить, бо він легкий хутко ходить...

ВІДОРТОВА ПІСНЯ.

Moderato rubato

Не жури-ся, мій ха-зя-ю, не за'взятком я і-ду:

Торбан

dolce

от так ся-ду, за - співа - ю, від - співа - ю та й пі - ду. з

Не журися, мій хазяю, — не за взятком я іду:
От так сяду, заспіваю, відспіваю та й піду.
Від місточка до столиців, від столиців до села
Для лицарів для дівиців Відортова піснь гула.
Старі замки його знають, він діл давніх учить вас,
В його піснях одживають змерлі літа, змерлий час.
В Запорожжі літ не мало на Дніпрових берегах
Козакам ся проспівало о Богданах-козаках.
Хоч як мило з ними жити, хоч як щастя іде вік,
Іду в Польщу закінчити шістдесятий восьмий рік.
Відчиніте замки, брами — лядська піснь вам загуде:
Пожуриться співак з вами, пожуриться та й піде.
Жодних скарбів я не маю і не хочу їх од вас;
Нехай тільки хто згадає: «Коли Відорт був у нас!»

ПРО САВУ ЧАЛОГО

Maestoso

Спів

Quasi recit.

Ой був Сава: в Неми-рові в пана на о - бі - ді,

ТОРБАН.

лиш він не знав, лиш не відав о своїй тяжкій о - би - ді.

ПРО КАРМЕЛЮКА

Tempo di mazurka

Спів

Породи - ла: ме - не ма - ти, не дала мні щастя - до - лі,

ТОРБАН

cresc.

1.

2.

мене ма - ти! породи - ла і в нево - люї засуди - ла, // засуди - ла.

cresc.

БУЛА ПОЛЬЩА (Панщизнянка)

Andante

Спів

Бу-ла Польща, бу-ла Польща, та ста-ла Росі-я;

Торбан

не заступить син за батька, а бать-ко за си-на.

Ліра

Хто бував на Україні, тому напевно довелось здибати лірника або чути про нього. На розпутті, при дорозі, на степку, біля хреста, лунає жалібний голос його ліри, що плаче «об безсмертному часу» та о людських гріхах. А то серед базару несеться його сумна-сумна пісня про сирітську недолю!.. А то в хаті господаря бринить вона перш хвалебним кантом Варварі (або другому якому святому), а тоді жартівливою байкою про бідну Біду або сердешну Тещу...

Сам лірник завжди сліпець. Науку свою проходить у свого благочинного*, котрому він платить, віддаючи часами заробіток своїх кількох років. Гірка — та наука сліпця, а ще гірша розплата за неї!.. Лірник тип дуже

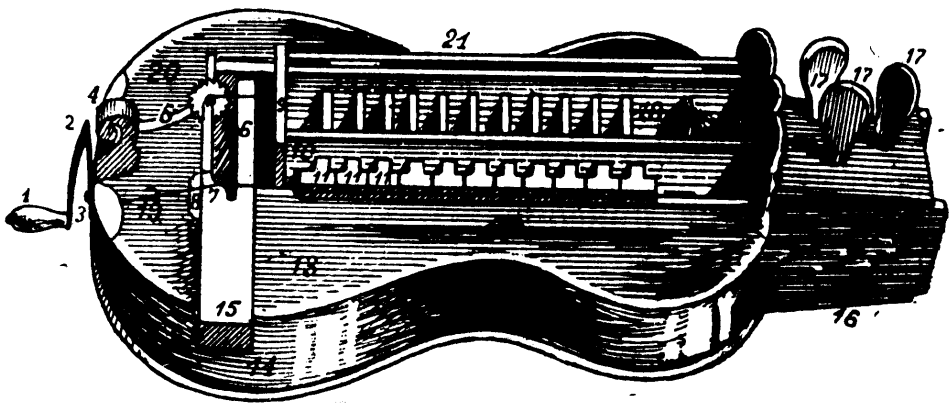
* Так звуть лірники своїх старших товаришів, котрі стають їх начальниками, суддями і карателями.

живучий. Коли героїчні бандуристи та горді торбаністи вимирають, несучи з собою в могилу секрет своїх чудових мелодій, лірник живе, живе й буде жити. Його сила й живучість в тому глибокому ліризмові, котрий так відповідає думному духові українця²⁰.

Ліра — інструмент струнно-клавішно-смичковий. В ній знаходиться звичайно три струни (часом, але то буває дуже рідко трапляється й чотири струни); закріплені вони з одного боку наглухо, а другий кінець накручений на кілок, за котрий і можна підтягати — настроювати її. Всі струни на лірі кишкові. Вони простяглися паралельно одна одній, але не в одній площині. Середня, що зветься мелодія (на ній вигравають голос-тему), натягнена вище останніх двох струн, поверх клавіатури, звичайний тон

її *la*  . Із двох других струн одна тенор зветься, настроюється в октаву до середньої  , а друга байорок (часто скручений із кількох тонких струн) вистроєна в субдомінанту, тобто *re* 

І тенор і байорок покоються на кобилках рухомих, і їх легко присунути й відсунути до колеса-смичка, а через те або добувати з них звук, або ні.



Мал. 5. Ліра.

Замість смичка в лірі вставлено колесо дерев'яне, гладенько обчищене на поверхні. Приладнане перпендикулярно до струн, воно, як крутити за корбу, зачіпає струни і дає звук, як безупинний смичок.

Поодинокі частини ліри:

- | | |
|---|------------------------|
| 1 — трóник | 10 — клавіатура |
| 2 — корба | 11 — клавіші |
| 3 — валок (вісь іде всередину ліри, на ній крутиться колесо-смичок) | 12 — нити (півклавіші) |
| 4 — дзядик | 13 — дека |
| 5 — байор (півгриф) | 14 — кибіт |
| 6 — колесо | 15 — налубок |
| 7 — підставка-кобилка до мелодії | 16 — шия |
| 8 — дві підставки: до тенора і байорка | 17 — кілки |
| 9 — брумар | 18 — мелодія (струна) |
| | 19 — тенор (струна) |
| | 20 — байорок (струна) |
| | 21 — фартух |

Ліра водиться не тільки в українців, її мають теж волськи — царі смичкових інструментів; тільки волоська ліра трохи різниться фасоном своїм, а принцип той самий. Коробка з клавіатурою в волоській лірі приладнана там, де в гітарі звичайно гриф, а в українській лірі поверх резонуючого ящика.

Процедура настроювання ліри сама по собі цікава і складається з двох моментів: настроювання струн (мелодії тенора і байорка) і підстрій мелодії або клавіатури. Звичайно перше строїться 1а, струна мелодії, а дві бокові струни відсовуються, щоб не шкодили чистоті й ясності звука. Коли 1а підтягнуто до належної висоти, котра часто якраз рівняється 1а (А) по діапазону, присовують тенора і підстроюють його в октаву, а тоді вже до цієї грубої октави достроюють байорка, субдомінанту. Часами треба ізолювати й мелодію, для того її трохи піднімають і підкладають півклавіші під неї.

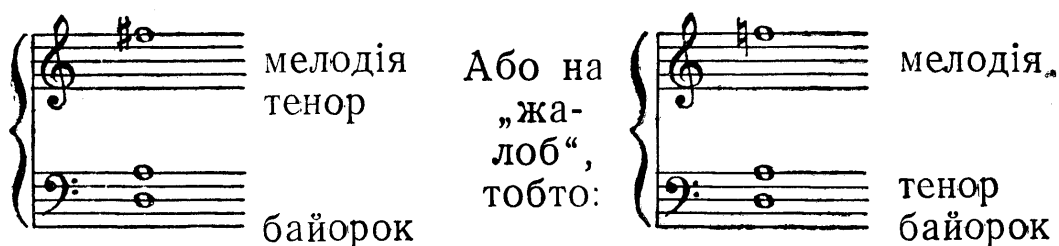
Другий момент — підстрій клавіатури — відноситься уже до самої мелодії. Клавіші лежать у гніздах коробки так, що їх можна присовувати до струни, — відпадають вони самі через свою самовагу. Поверх клавішів у гніздах вставлені півклавіші так, що їх можна навертати вправо і вліво в горизонтальній площині до кілкового або смичкового кінця струни. Отакі півклавіші, котрих буває від 9 до 14 штук, притискають струну і скорочують її, через що міняється високість звука. Поставлені і закріплені в своїй позиції ті півклавіші, видобувають з мелодії відому, незмінну скалу, до аналізу якої я перейду.

Перший звук, видобутий з мелодії, самий низький, буде 1а, як на скрипці; другий, від натіску першої клавіші, буде si; третій (притискується друга клавіша) буде do #.

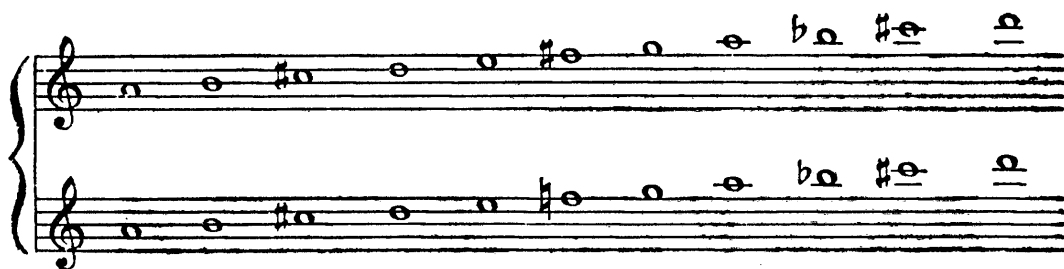
Коротко: на мелодії, коли правильно поставлені півклавіші, буде така скала*.



У цій скалі найбільшу вагу має п'ятий клавіш, бо його можна підстроїти на «весело», тобто:



Весь багатий і різнобарвний репертуар лірника вкладається в такі дві скали:



Спостережений мною і проведений у кількох лірників строй цього нехитрого інструмента я несу на суд спеціалістів: може, вони скористають з того, щоб указати лад

* У межах октави від a^1 до a^2 це єсть старовинна грецька гіпофрігійська (теж бонійська) гама, а з перестроєм п'ятого ступеня

(фа $\sharp$ на фа) будемо мати арабський цирефкенд; коли ж узяти

весь звукоряд лірної клавіатури, то тут немов на 10-струнній грецькій лірі знайдемо враз кілька рядів. Так, від 1—8 клавіша буде гіподорійська (еолійська) гама; від 2—8 буде міксолідійська, від 3—10 в перестрої на f четвертої струни буде теж гіподорійська з

офарбованим do в $do \sharp$ на сьомому ступені.

того матеріалу, котрий щедро сипле ліра і по-«божественному» і по-«чоловічому», зв'язок з ладом других народів східних і південних. Може, це дасть ключ зрозуміти ту гармонію, що народ додає своїм пісням, коли вони звучать в його устах так свіжо, так грандіозно.

Ліра — інструмент дуже примітивного виробу. Резонуючий ящик збитий з нечищених дощечок; у деяких лірах на самих деках і обідках і їх рамках попадаються щілини й скалки. Через те саме тембр ліри якийсь деревчастий, гунявий. Щоб хоч трохи його зм'якшити, лірники намотують на струни, де саме тре смичок, вовну. Чим більше хисту має лірник, тим краще він вміє намотати вовну (котра трохи допомагає струнам видержувати рух смичка) і видобути кращий голос із того капризуватого та непокірного інструмента. Струни прив'язані не дуже міцно, кілки відскакують, кобилки спадають, а через те ліра часто розстроюється; струни дуже натискають на смичок, ліра пищить. Лірник навпомацки хистко підкладає шматок паперу, і голос стає чистим. Півклавіші обсихають, крутяться сюди-туди; лірник і тому дає пораду: соломинку вмить закладе в гніздо клавіша і закріпить високість звука. Незважаючи на таку недотепність інструмента, хисткі сліпці-музики виконують з великим азартом чудові мелодії свого репертуару. Переходячи з села в село, вони заходять у хати, і там хвалебний релігійний, морально-побутовий або жартівливий голос пісні лунає по хаті і б'є по серцю або по жижках чуткого селянина.

Цікаво те, що лірники не акомпанують самим співам, а грають перед кожним куплетом пісні весь той мотив, скрашуючи його такими мелізмами, що нема способу уловити їх і перекласти на ясне, європейське, нотне письмо. Таку музику до своїх пісень самі лірники називають *перегра*. Записати ту тонку, оригінальну перегра мені ніяк не вдалось, а через те в зразках пісні, котрі я при цьому подаю, я записав лише голос без жодних мелізмів. Усі мотиви положені мною в тому тоні, в якому їх грали й співали лірники в кількох місцях Таращанського повіту (в Київщині).

У репертуарі лірників переважно існує релігійно-моральний елемент, котрий втілюється в музичні форми, близько нагадуючи церковні й костельні мотиви, або в оригінальні просто-таки народні пісні. Зразки таких форм

я й подаю. Але опріч «божественного» лірник часами де на весіллі або в корчмі, примушений веселою компанією, і не одного гарного «мудрила» вдарить на струнах і плясові мотиви, котрих у нього буває немалий запас: козачки, дрібушечки, коломийки, сатиричні, польки (пізнішої формації). Оці танечні мелодії лірники тільки грають на лірі без співу. Здавалось би, що сама тенденція ліри з безконечним колесом-смичком не дає способу виконати акцент і staccato, однаке лірники з великим хистом проробляють і ці і другі штуки смичково-струнної техніки, користуючись кистю правої руки для корби від смичка і пальцями лівої руки для клавіатури.

Прикладаю мелодії і тексти п'ятьох лірницьких пісень, записаних в Таращанському повіті (в Київщині) від лірників ²¹.

ЧЕРЕЗ ПОЛЕ ШИРОКЕЄ

Через поле широкеє
та через море глибокеє

АХ, УШЛИ МОЇ ЛІТА

Ах, ушли мої літа марно з цього світа;
Ой, як у сні мені здалося, що на світі прожилося.

ТЕЩА

Allegro



Пресвятої трійці,
 Слухайте, молодці,
 Цей день просвятіте,
 До школи сходіте.
 Пазина учула,
 Додому махнула,
 Наварила вареників,
 Щоб челядь не чула.
 Дячок молоденький
 На підмову здався
 І скорчився, уморщився,
 До Пазини вбрався.
 Їхав Охрім до млина,
 То світло світилось;
 Як приїхав до всріт,
 Чорт його зна, де ділось.
 Увійшов Охрім у хату
 Та в тарілки клепає:
 Отут сидів п..... сні,
 Тільки місце тепле.
 Увійшов Охрім у хату,
 Пазини питає:
 «Що ж ти, Пазю, що ж ти, серце,
 Що за гостя маєш?
 Чим же ти його приймаєш?»
 «Тобі не питати,
 Мені не казати,
 Хоч би мала на собі
 Все лишко приймати».
 «Добре, Пазю, добре, серце,
 Що лишко приймаєш.
 Десь ти, Пазю, десь ти, серце,
 Собі дячка маєш?
 Що ж то за такеє
 Лишко за малее
 Стоїть на воротях
 У червоних чоботях?»
 Охрім розігнався,
 В одвірок затявся.
 Як упав, зуби стяв,
 Та й не спам'ятався.

«Маєш талан, с..... сину,
Що ти відхопився,
Був би дав гостинчика,
Щоб сім год носився».
Пішов Охрім
Жінку позивати,
До жінчиної матері
Жінку прискаржати.
А теща зятенька
Так обвинувала,
Прачем йому спину
Геть обмалювала.
Взяла теща зятя на припону,
Повела вона його на зелену травину.
Траву по.....,
Зятя припрошає:
«Іж, зятеньку-батеньку,
Травичку цюю,
Поки борщик
Тобі я зготую!»
«Спасибі, тещенько,
Спасибі, матінко!
Як я жив буду,
То й не забуду.
А як побачу,
То ласку віддячу».
А зятенько-батенько
Все тее карбує,
На тещині плечі
Зіллячко готує.
А той Охрім-зятенько
Борщу не діждався,
Із того припону та й одірвався.
Послала теща зятенька
На торг торгувати,
За сім рублів срібнесеньких
Хмелю купувати.
Не купив зять хмелю,
Та купив ячменю,
За сім рублів срібнесеньких
Повнісіньку жменю.
Вийшов же він за місто
Та й обміркувався:
«Ой, лихо моє,
Я проторгувався».
Попродав Охрім кози
Та покупив вівці,
А прийшов додому,
..... тещі й жінці.
Запрошає вже зять тещу
Та й на халазію,
На святий день
Та й на неділю.
«Спасибі, зятеньку,

Спасибі, батеньку,
Бо не маю в чім,
Не маю при чим:
Кобила в стаді,
А дід в громаді,
А дуга в лісі,
А хомут у стрісі,
А віжки на липі,
Та ще не звті,
Сорочка у прачки,
Спідниця у швачки,
Хусточка в краму, —
Чорт його зна кому
Хто набере,
То буде тому».
Пішла тещенька в садочок,
Вирвала три лопушини,
Пошила собі три спідничини,
Ще й дві фартушини.
Вибирається і обувається,
По боках любо, а ззаду грубо,
По боках ясно, а ззаду красно,
А спереду, як чорт, страшно.
Посадив зять тещу
До стіни очима, на хату плечима,
Щоб моя тещенька
Всі мухи злічила.
Налічила теща сорок і чотири,
Бодай мою тещу черви сточили.
Дає зять тещі
Першую потравку,
Бере за ноги
Та носом об лавку.
Дає зять тещі
З перчиком розсіл,
Бере за ноги
Та носом об стіл.
А ще узяв ніж
Та пішов у ліс,
Старатись зілля
Тещі на похмілля.
То шипшиночки,
То свидиночки,
Тещі на похмілля
Ще й дубиночки.
А тещенька хмелю
Та й не дожидала,
Вікном йому двері
Та й указала.
Не попала вона тудою,
Де люди ходять,
Та попала тудою,
Де гуси лазять.
Ой як полізла.

То там і зав'язла:
 Голова влізла,
 А зав'язла.
 «Ой сину, Грицю,
 Подай тупицю
 Та стешеш тещі тую г »
 Ой гоче-гоче,
 А зять тещу січе
 Тонесеньким дубцем,
 Голобелькою кінцем.



Ох, моя тещенька ломом та лісом
 Та просто додому: «Ой, ой, ой, ой, ой!»
 На корчі спотикається,
 На дочки гукає. «Ой, ой, ой, ой, ой,
 Ой дочки, дочки голубочки,
 Двері зачиняйте, вікна забивайте,
 П. . . сина-зятя в хату не пускайте. Ой, ой, ой!
 Оступися, старий, з печі,
 Нехай же я попарю плечі, ой, ой...»
 Скоро курочка тріпне,
 То тещенька крикне: «Ой, ой...»
 Скоро вітер загуде,
 То тещенька думає, що бог зятя несе,
 А тещею на печі аж трясця трясє: «Ой, ой...
 Біжіть, діточки, в лісок,
 Назбирайте трісочок,
 Та наваримо окропу, та попаримо Ой, ой...»

Гуслі

За давніх часів у народі нашому був в уживанні інструмент, що зветься *гуслі* або *гусла*. Давно вже він ви-йшов з ужитку народного; не чути й не видко його ніде і ніколи. У стародавніх піснях хіба видко, що колись гуслі були відомі в народі. Пізніше цей інструмент обладивсь, удосконаливсь значно, із народної верстви перейшов у вищу, освічену верству, в духовний стан. Серед пан-отців в Україні з початку цього століття часто можна було зустріти гуслі, як інструмент покойовий, досить поширений. Гуслі замінювали в сім'ях духовних осіб сучасне форте-

піано. Дорогі в порівнянні до гусел фортепіано в 20-х, 30-х і 40-х роках біжучого віку були доступні хіба дворянським родинам. Небагаті ж родини сільських пан-отців неспроможні були в ті часи придбати фортепіано, а гуслі — дешевий, можна сказати, інструмент — панували в домівках духовенства в значній мірі.

Пишучому це за дитячих його літ дуже пам'ятний сільський піп на Лівобережжі, що грав дуже добре на гусях. Старий тоді вже, але кремезний піп грав (звичайно стоячи) і разом співав під гуслі божественні різні співи, народні пісні, грав і до танців чимало мелодій, почасти російські старомодні романси, хоч, правда, дуже мало (це була надзвичайно характерна, своєрідна фігура; його так і називали за очі запорозьким попом).

У первісній своїй формі гуслі є дуже архаїчний інструмент. Про його будову хіба міг стисло відомості подати, користуючись широкою, наукової вартості працею п. Фамінцина: «Гусли, русский народный музыкальный инструмент».

Гусла чи гуслі є дуже добре знаний і поширений інструмент по всій слов'янщині. Тільки під цією назвою по різних слов'янських землях розуміють і вживають різної масті музичні інструменти різних типів, образу, вдач. Gusle, gusla, gusli у великому сербському племені називають первісний смичковий, однострунний інструмент, під який вони співають свої юнацькі, героїчні пісні. Gosli, housle, husle, husla, gesli у широкому світі західної галузі слов'янської — чехів, мораван, поляків — називається скрипка або скрипкового типу інструмент. Зрештою, у східних слов'ян, серед миру українсько-руського, гуслі мають образ лежачої горизонтальної арфи. Між усіма цими, такими далекими по устрою і характеру інструментами, є одна спільна, найважливіша риса, що всі вони є інструменти струнні.

«Гуслі», «гусла» — слово це, видима річ, від старослов'янського «гасти» — «густи, гудіти». Струни інструмента всякі взагалі в народній говірці г у д у т ь (hudba — «музика» по-чеському):

Пливіте, гуслоньки, плівіте
Та жалібненько гудіте! (Потебня).

В угорській пісні співець каже подати собі гусла і пояснює тее:

Най загуду жалі свої! (Головацький).

У далеку старовину слово «гуслі» вживалося як загальна збірна назва всяких струнних музичних інструментів, подібно як на заході Європи, в середні віки, уживано всілякі струнні інструменти грецьким словом *сythaга*. В історичних пам'ятках літератури слово «гуслі», каже п. Фамінцин, як інструмент сам по собі, зустрічається в першій половині XVI віку.

Гуслі являють з себе широкий, плескуватий, не грубий ящик. У верхню частину цього ящика вроблена тонка дошка, де й ка (резонансова), щоб якнайголосніше відбивала звук.

Іхали купці харківці,
Стали явора рубати,
Тонкі гуслоньки тесати. (Потебня).

Роблено гуслі, як видно, з яворового дерева. В піснях народних любимий епітет гусел — я в о р о в і г у с л а. Епітет цей загальний по всій слов'янщині... через те, що явір-дерево (*platanus*) росте переважно в теплих, південних краях, то родиною гусел треба вважати південну слов'янщину, з якої вони поширились і далі на північ.

У Галичині, де від сусід, західних слов'ян, назва «гуслі» перейшла і на смичкові інструменти, епітет «гусли яворові» перейшов на скрипку:

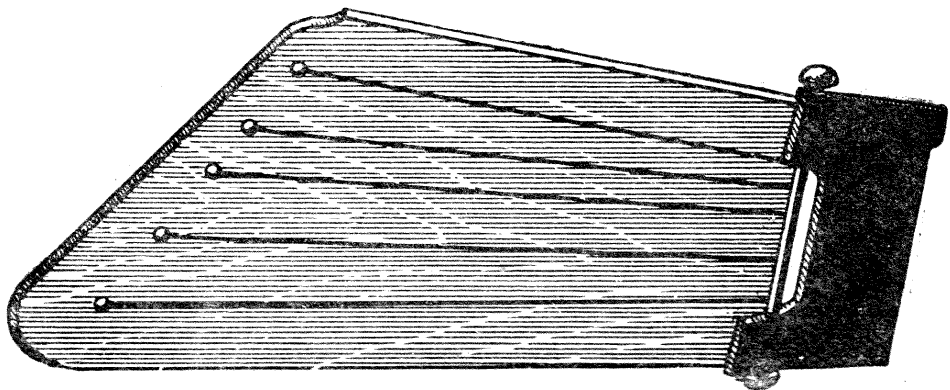
Заграй мені, музиченьку, в я в о р о в і с к р и п к и.
(Головацький).

Струни до гусел брались металеві, якнайгучніші. Може бути, що за найдавніших часів вживано струн волосяних (з кінського волоса), льонових (з льону), може теж і кишкових. Щодо кількості струн на гусях — трудно з певністю сказати. По деяких історичних, старовинних свідоцтвах можна догадуватися, що давні гуслі мали сім-вісім струн, по других—п'ять; взявши на увагу «Слово о полку Ігоревім», можна схилитися до гадки, що гуслі були інструмент багатострунний. Боян, прототип епічного співця:

То ж не десять соколів він
Не на лебедів пускав,
А свої персти летючі
Він на струни накладав.
І живії струни самі
Грали славу тим князям.

(Переклад М. Максимовича).

Струни з одного кінця навішувалися петельками на мідяні чи інші шпеники, а другим кінцем намотувались на кілочки, накручувались і підтягувались до певної високості тону. Грали на гусях сидячи, поклавши інструмент на коліна або на стіл.



Мал. 6. Первісні гуслі.

Гуслі, на протязі більш як 1000 літ свого існування (як виводить п. Фамінцин), пережили кілька фаз розвитку, вдосконалення. Найстаріший нарис первісних гусел знаходить п. Фамінцин на мініатюрах до слов'янської псалтирі XIII—XIV віку.

Далі в книзі Гютрі (1795 р.) про руські старовинності автори книги подає малюнок гусел, котрі становить гусельна дошка і натягнені на ній п'ять струн.

Такі ж первісного образу гуслі описав Фетіс*. Він каже: гуслі або горизонтальна арфа являє з себе особливий інструмент; складається він з тонкої ялинової дошки, вробленої в ящик; на дошці натягнено п'ять струн у строї la, ut, mi, sol, la. Гуслі ті, каже він далі, послугують гусяреві тільки для супроводу співу поважних мелодій або танцювальних пісень.²²

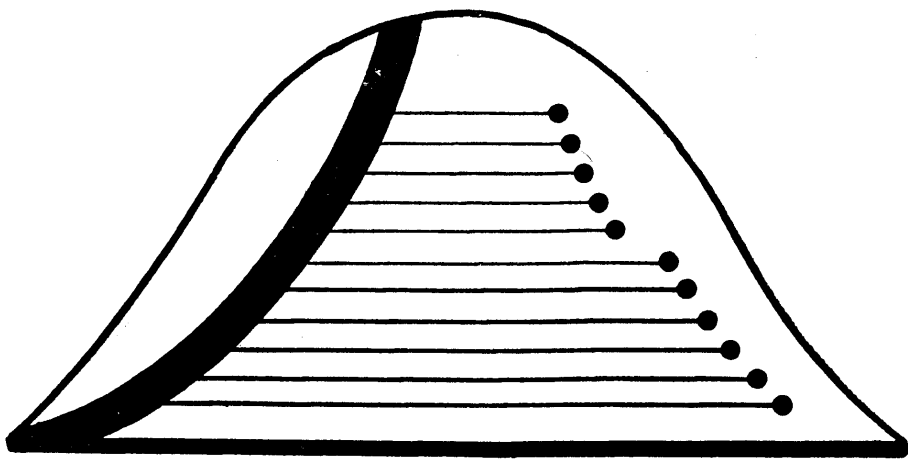
На гусях грає (молодець), красно співає. (Павлі).

Французький композитор Буальдьє,²³ що був капельмейстером у Петербурзі р. 1809, записав цікавий зразок супроводу на гусях до української пісні:

* Знаний історик музики.

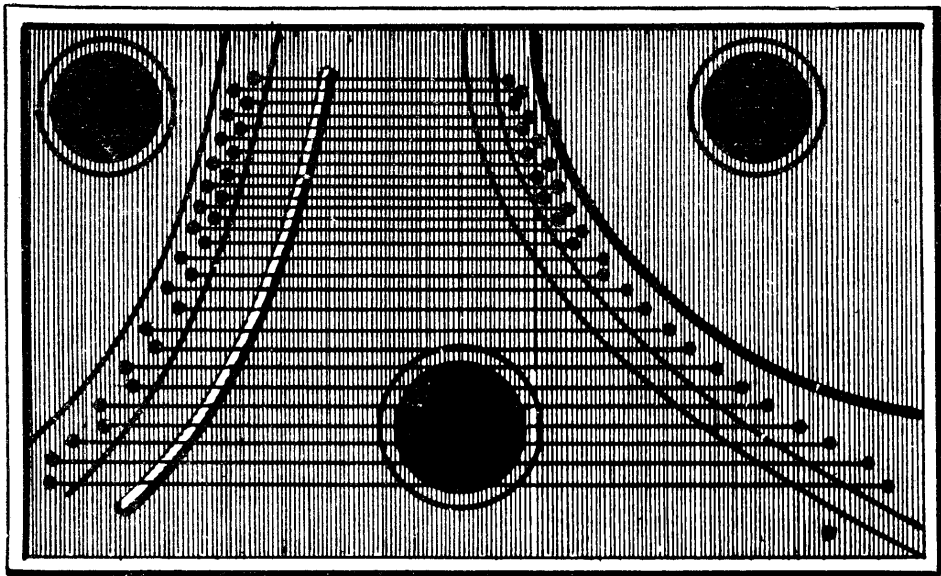


Другою фазою в розвитку гусел є *гуслі-псалтир*, із значно більшим числом струн. Перенесені зі сходу в Європу, гуслі-псалтир мали форму трапеції; в Росії інструмент цей від скошених, заокруглених кутів набув форми півкруга, півмісяця.



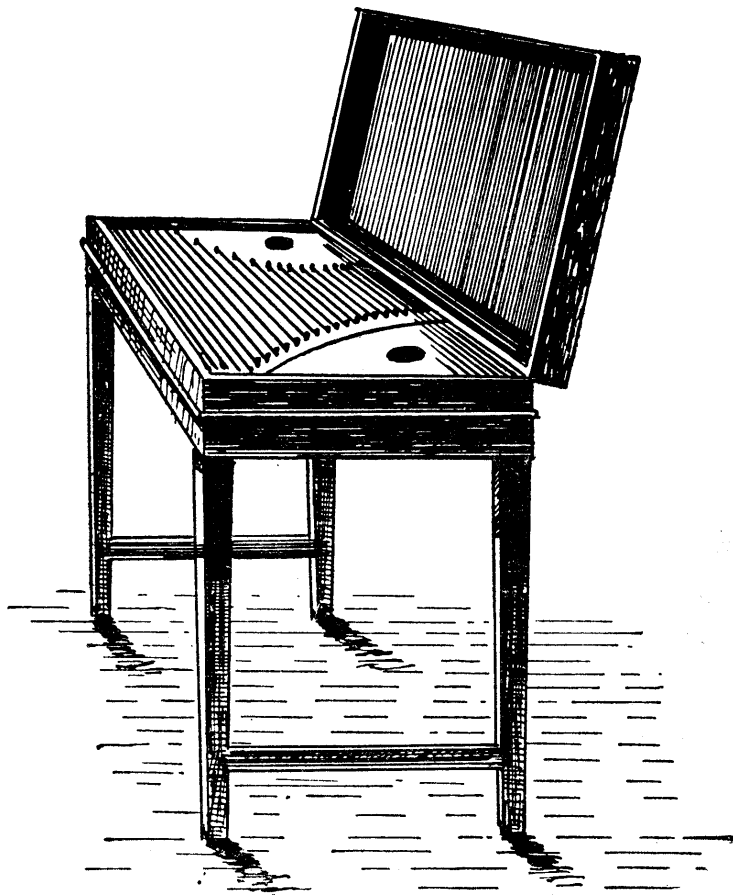
Мал. 7. Трапецієвидної форми гуслі-псалтир. XIV віку, з заокругленими кутами, мало не півкруглі.

У XVIII віці гуслі стали мати форму клавiра, тільки без клавiшiв. Це й є остання фаза, найдосконаліша в розвитку гусел, так звані клавiровидні гуслі.



Мал. 8. Клавіровидні гуслі.

Трапецієвидна форма гусел-псалтиря ще тут застається, задержується в рамці, у котрій лежать струни, але саму цю рамку вкладають у довгастий, плескуватий, чотирикутний ящик. Під струнами, вшир цілого ящика, простягається голосна дошка з двома-трьома проріза-



Мал. 9. Клавіровидні гуслі на чотирикутному столику.

ними голосниками. Ящик накривається приробленим на завісах віком і кладеться на стіл з чотирма ніжками.

Рігельман в кінці XVIII віку писав про міських музикантів на Україні, що вони добре грають на різних інструментах, а також і на гусях. Річ іде тут про гуслі останньої фази розвитку—к л а в і р о в и д н і, що остаточно сформувалися в другій половині XVIII віку. Куліш в «Записках о Южной Руси» писав у 50-х роках, що на гусях грали донедавна на Україні старосвітські дворяни, а тепер знайти можна гуслі хіба у пан-отців. Він же свідчить, що йому раз тільки трапилося зустріти в 1853 році в Золотоніському повіті, Полтавської губернії, сліпця-старця з гусями. Клавіровидні гуслі можна й досі де-не-де знайти, як реліквії старосвітські, по домівках сільських попів у Полтавщині. Але вони, німі свідки минулого, або поневіряються на горищах у поросі, або ж стоять собі без ужитку по кутках, як мебель. Нащадки сучасні не мають ні охоти, ні кебети до гри на них.

Цимбали

До типу гусел-псалтиря належать і споріднені з ними ц и м б а л и — інструмент старовинний, занесений, певне, зі Сходу.

По історичних розвідках, цимбали були ще у XVI віці описані в Європі під назвою *Psalterium*, як інструмент трикутний, з натягненими на ньому 13 бунтами струн почасти мідяних, почасти сталевих; по тих струнах грали, вдаряючи дерев'яними колотушками. Бунтами струн звуться рядки струн по парі, по три і більше, настроєні в один тон, подібно до фортепіано, де на кожний тон проти одного молоточка натягнуто по три струни. Здавна колись струни на цимбалах натягувалися по одній для кожного тону, але з часом, і то віддавна вже, націплювано їх по дві, по три. Строй їх первісно був діатонічний, а далі став хроматичний. Їх звукоряд спершу охоплював три октави, а потім чотири. Дерев'яними молоточками, або колотушками, цимбаліст б'є по всіх струнах бунта, через це *forte* на цимбалах — дуже різке. Інструмент цей незугарний до тонкого виразу гри, вживається переважно до супроводу других інструментів при танцях: скрипки, баси²⁴. Інколи, щоб досягти тихої гри на цимбалах, обтягують один кінець молотків сукном або повстю.

В Європі і Німеччині цимбали не вживаються вже від 50-х років. Але й досі вони ще широко вживаються в Угорщині у мадьярів та в Волощині²⁵. В Україні і Галичині вони теж розповсюджені. У піснях народних дуже часто згадуються цимбали в сполученні з скрипками; це є найлюбиміша комбінація інструментів, широко відома троїста музика, котру становлять: скрипка, бас та цимбали, однаково вживана на бесідах, весіллях як в Україні, так і в Галичині, Покутті, Коломийщині, Станіславщині.

Ой чия ж то родина
Кругом діжи ходила,
З скрипками з *цимбалами*,
З молодими боярами! (Чубинський).

Коби скрипки, *цимбали*,
То б і ніжки скакали. (Закревський).

Додому йду, як бджола, гуду,
А за мною, молодю, сім кіп хлопців чередою,
В *цимбалоньки* тнуть, тнуть, тнуть!

На цимбалах грають сидячи; цимбаліст кладе їх собі на коліна і молоточками вибиває по струнах. Але, крім цього, цимбаліст навішує цимбали собі на шию через



Мал. 10. Молоточки, що ними по струнах б'ють.

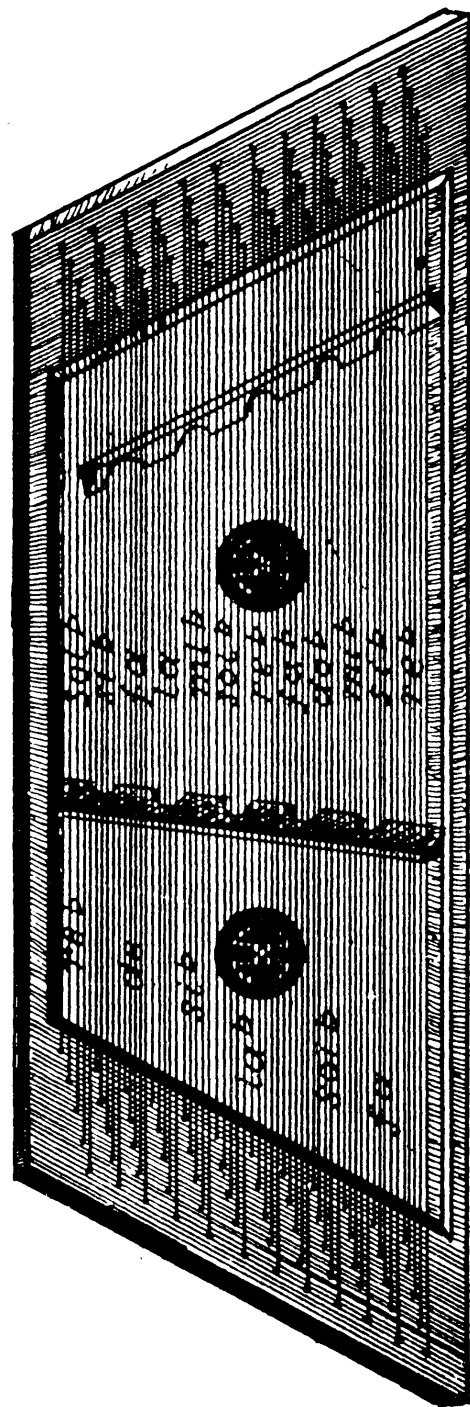
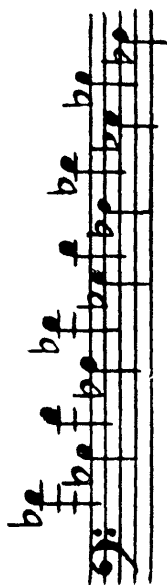
довгий ремінь і грає на них стоячи, навіть ходячи (як от на весіллях). Це ще збільшує голос цимбалів.

Сучасні цимбали на Україні являють з себе плескуватий ящик чверті чотири з лишкою завдовжки, чверті півтори завширшки, пальців чотири завтовшки, трапецієвидної форми. Цимбали нагадують гуслі, бо і тут в ящик вроблена голосна дошка з двома прорізними голосниками. На поверхні голосної дошки прибиті дві кобилки з вирізами. Поверх вирізів протягнений дріт. Одна кобилка менша (на п'ять вирізів) лежить впоперек голосної дошки, між обома голосниками; друга кобилка більша (на шість вирізів) лежить паралельно правому бокові

Канти

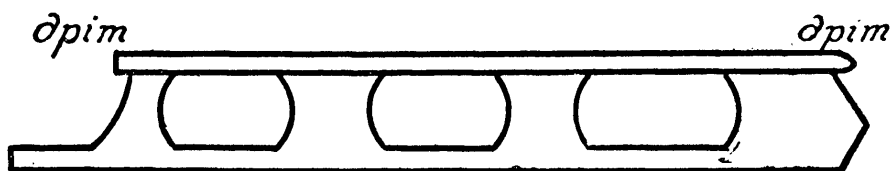


Васи



Мал. 11. Селянські, самотуж роблені цимбали.

цимбал, біля кілків. Струни, натягнені, лежать не в одній площині: один бунт, що лежить поверх меншої кобилки, спускається і пропускається через вирізи більшої кобилки, а сусідній бунт з більшої кобилки пропускається, навпаки, у вирізи меншої кобилки. Таке розташування бунтів струн навперемінки зроблено навмисне, щоб зручніше було грати, б'ючи молоточками по верхах бунтів, біля кобилок.



Мал. 12. Кобилка з вирізами.

Струни до цимбал беруть з тонкого мідяного дроту. Одним краєм струни зачеплені петельками за залізні шпеники, а другим краєм накручені на залізні кілки. Ключем до кілків струни натягують до певної висоти.

Цимбали мають дванадцять бунтів струн, у кожному бунті по п'ять струн, крім крайнього внизу, що має дві або три струни.

Струни кожного бунта, що лежать поверх середньої (малої) кобилки, дають інтервал квінти ($3/2$) по обидва боки кобилки, тобто одна й та ж струна підперта кобилкою в такій точці її довжини, що дає від обох половин струни інтервал квінти. Струни ж, що лежать поверх крайньої (більшої) кобилки, а пропущені крізь вирізи меншої, звучать на всьому протязі незмінно.

Усіх тонів на цимбалах вісімнадцять: дванадцять тонів від шести бунтів, що лежать поверх меншої кобилки, і шість тонів від шести бунтів, що лежать поверх більшої кобилки.

Строй цимбал діатонічний, лише в строї тому декотрі тони не сходяться у звукові з темперованими тонами фортепіано, до якого відповідно тони цимбал і визначені:



Це є звукоряд, в якому вистроєні цимбали.

Шість тонів з лівого боку від краю — це так звані канти (chanterelles), що відповідають пристрункам на кобзі, торбані. На них вибивають мелодію.

ПРИМІТКИ

1. Вказівка Лисенка, що на кобзі-бандурі або торбані для вкорочення довжини струн і відповідної зміни тону басові струни притискають пальцями до ручки (грифа), тобто вказівка на наявність ладів на кобзі стосується лише інструментів стародавніх. Новіші інструменти цих типів уже давно позбулися ладів за рахунок збільшення числа самих басових струн, розміщених на ручці (грифі).

2. Облудою Лисенко називає зовнішній вигляд інструмента, його форму.

3. У наш час сопілки широко застосовують в оркестрах українських народних інструментів (державна капела бандуристів, український народний хор тощо), де їх звучання прекрасно сполучається із звучанням бандур і цимбал. Існують також цілі оркестри сопілкарів.

4. Ф а м і н ц и н Олександр Сергійович (1841—1896) — музичний критик і композитор. У 1865—1872 рр. викладач курсу історії музики й естетики в Петербурзькій консерваторії, представник консервативно-академічного напрямку в музиці, запеклий противник усього нового й прогресивного в російському музичному житті другої половини XIX століття. Автор музикознавчих робіт («Скоморохи на Руси», СПб, 1889; «Гусли — русский народный музыкальный инструмент», СПб, 1890; «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа», СПб, 1891, та ін.).

5. Р і г е л ь м а н Олександр Іванович (1720—1789) — військовий інженер, історик. Склавав карти і плани багатьох українських міст. У 1778 році закінчив свою капітальну працю — «Летописное повествование о Малой Руси» (надрукована 1848 року), яка містить багато ціка-

вих свідчень про культуру й побут українського народу у XVIII столітті. Написав також «Историю о донских казаках» (1778 р.) та «Изъяснение о Кизлярской крепости» (1758 р.).

6. Палій Семен Пилипович (пом. 1710 р.) — фастівський полковник, керівник масового козацько-селянського руху на Правобережній Україні (в кінці XVII і на початку XVIII століття), спрямованого проти гніту шляхетської Польщі та за приєднання України до Росії, про що Палій неодноразово клопотався перед Петром I.

Зрадник українського народу — гетьман Лівобережної України Мазепа оббрехав Палія перед Петром I і домігся його арешту й заслання до Сибіру. Після зради Мазепа Палій був повернений із заслання і брав участь на боці російських військ у Полтавській битві.

Образ Семена Палія широко відображений в українських народних думках і піснях, а також переказах і легендах.

7. Шут Андрій (середина XIX століття) — відомий народний кобзар із с. Олександрівки, Сосницького повіту, Чернігівської губ. Втративши ще замолоду зір, він навчився грати на кобзі, вивчив багато пісень та дум і швидко став улюбленим музикантом і співаком у всій Сосницькій окрузі. В його репертуарі налічувалось багато історичних та побутових пісень і дум, серед яких такі перлини українського епосу, як дума «Про Хмельницького і Барабаша», «Про Білоцерківський мир», «Про Хмельницького і Василя Молдавського», «Про смерть Богдана Хмельницького», «Про Ганджу Андибера», «Про Івася Вдовиченка (Коновченка)» та ін. Андрій Шут був учителем знаменитого українського кобзаря Павла Братиці та багатьох інших.

8. Чубинський Павло Платонович (1839—1884) — відомий український етнограф. Закінчив юридичний факультет Петербурзького університету. В 1869—1870 рр., за дорученням Географічного товариства, організував етнографічно-статистичну експедицію в Південно-Західний край, наслідком чого з'явилися «Труды экспедиции» в 7 томах, куди увійшли народні вірування, казки, обряди, багато пісень, матеріали про склад населення тощо.

З 1873 по 1876 рік Чубинський брав активну участь в заснуванні і діяльності Південно-Західного Відділу Географічного товариства в Києві.

9. Г а л а г а н Григорій Павлович (1819—1888) — поміщик, громадський діяч ліберального напрямку.

Галаган цікавився українською етнографією. В 1857 році видав збірник «Южно-руські пісні з голосами». В «Киевской Старине» за 1882 рік ним опубліковано дуже цікавий етнографічний матеріал — «Подробное описание малорусской вертепной драмы в том виде, как она сохранилась в с. Сокиренцах».

10. В е р е с а й Остап Микитович (нар. приблизно 1803 р. — пом. 1890 р.) — видатний український кобзар. Народився в с. Калюжинцях, Прилуцького повіту на Полтавщині, в сім'ї кріпосного музиканта-скрипаля. Ще в дитинстві втратив зір і був відданий в науку до майстрів кобзарського мистецтва. У своєму репертуарі Вересай мав кращі зразки народних дум, історичних, побутових, сатиричних та жартівливих пісень і танців, а також псалми і народні голосіння.

В 1873 році він у супроводі кобзи виконував пісні і думи на спеціальному засіданні Південно-Західного відділу Географічного товариства. На цьому ж засіданні був зачитаний реферат М. В. Лисенка «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем», в якому композитор виклав надзвичайно цінні спостереження про мелодику, ритміку, ладову структуру й інші особливості української народної музики.

В 1875 році Вересай з великим успіхом виконував свій репертуар у Петербурзі (Соляний городок), куди його привіз Лисенко.

11. О. С. Фамінцин, на підставі дослідження строю кобзи О. Вересая, прийшов до висновку, що кобзар строїв свій інструмент, особливо його басы, частково за англійською й нідерландською номенклатурою, а частково — за німецькою. Проте, дослідивши строй кобзи О. Вересая, зокрема її басів, можна впевнено сказати, що в основу цього строю не покладено ні англійсько-нідерландської, ні німецької номенклатури, про існування яких кобзар, може, й не чув. Строй його басів можна назвати народним.

Шість басів своєї кобзи Вересай строїв так, щоб мати під рукою основні ступені обох ладів, в яких він строїв приструнки. Перші чотири басы (починаючи знизу) — це тоніка, субдомінанта й домінанта тональності *соль*, а

верхні чотири баси — тоніка, субдомінанта й домінанта тональності *ре*.

12. Строй кобзи О. Вересая не був постійним і змінювався в залежності від виконуваного твору.

13. Для позначення стародавніх ладів Лисенко вживає їх старогрецьких назв.

14. Сокальський Петро Петрович (1832—1887) — композитор, видатний дослідник російської і української народної музики, громадський діяч. Закінчив Харківський університет, одержавши вчений ступінь магістра хімії. Пізніше жив і працював в Одесі, де 1864 року заснував Філармонічне товариство. Сокальський є автором капітальної теоретичної праці «Русская народная музыка», виданої 1888 року в Харкові. В цій книзі автор досліджує мелодичну й ритмічну будову російської та української пісні і визначає відмінність її основ від основ сучасної європейської музики. Як композитор, написав три опери («Мазепа», «Майская ночь» і «Осада Дубно»), кантату для хору й оркестру «Пир Петра Великого» на слова О. С. Пушкіна, ряд пісень і фортепіанних п'єс.

15. Куліш Пантелеймон Олександрович (1818—1897) — український реакційний діяч, письменник націоналістичного напрямку, історик. Як критик і публіцист брав участь в ліберальному журналі «Основа» і реакційному «Вестнике Юго-Западной и Западной Руси». Був зв'язаний з буржуазно-націоналістичними колами Галичини. В своїх історичних працях, зокрема в «Истории воссоединения Руси XVII и XVIII вв.», прославляв царизм і боровся проти прогресивної української культури.

16. Відорт Франц — нащадок цілого покоління торбаністів. Його дід — Грегор Відорт — був торбаністом у Вацлава Ржевуського, на честь якого склав чимало пісень і сам виконував їх у супроводі торбана. Це пісня «Про Ревуху», «Подорож Вацлава Ржевуського», «Золота борода». Багато пісень складено ним на тексти поета Т. Падури, в яких оспівано козацькі бойові подвиги.

Син Грегора — Каетан Відорт — служив торбаністом при дворі польського магната Сангушка. Він також складав і виконував у супроводі торбана пісні, але вже не про козацькі подвиги, а з нагоди всіляких родинних свят свого мецената.

Останній з Відортів — Франц (син Каетана Відорта), будучи торбаністом у польського магната, крім пісень,

складених на честь свого господаря, мав у репертуарі чимало українських народних пісень: «Про Саву Чалого», «Про Кармелюка», «Була Польща, та стала Росія», «Гриць», «Гандзя», «Їхав козак за Дунай», «У сусіда хата біла» та ін.

17. Р ж е в у с ь к и й Вацлав (1785—1831) — відомий у свій час авантюрист, син останнього коронного гетьмана Северина Ржевуського. З метою поліпшення європейської породи коней арабськими чистокровними скакунами виїхав до Сирії, де здобув славу прекрасного їздця і прозвище «Емір Золота борода».

Після повернення на батьківщину захоплюється українською піснею, засновує в Саврані школу лірників і бандуристів, що мали утворити якусь нову пісенну літературу.

18. П а д у р а Тимко (1801—1871) — українсько-польський поет. Основне місце в його творчості посідає тематика козацького життя і бойових походів. До кращих творів Падури належать думи-пісні, написані під впливом української народно-пісенної творчості.

Падура займався також перекладами на українську мову творів Байрона і Міцкевича.

19. К а р м е л ю к Устим (1784—1835) — легендарний український народний герой. Народився в сім'ї кріпака с. Головчинці, Літинського повіту, Подільської губ. За непокірну вдачу був у 1812 році відданий поміщиком Піглевським в солдати. Втік і, організувавши повстанський загін, повів боротьбу проти польських, українських і російських поміщиків та органів царської влади. З іменем Кармелюка зв'язаний цілий ряд антикріпосницьких селянських повстань на Поділлі.

Український народ створив ряд пісень, в яких з великою теплою оспівав образ свого улюбленого героя.

20. Твердження М. В. Лисенка про більшу живучість лірників, ніж бандуристів, не справдилось. У наш час лірники майже не зустрічаються, тоді як народне мистецтво бандуристів в умовах радянської влади набуло небаченого розквіту. Створені на Україні численні професіональні і самодіяльні капели та ансамблі бандуристів досягли високого мистецького рівня і є гордістю української радянської музичної культури.

21. У цьому виданні вміщено лише три зразки лірницького репертуару. Дві псалми, як вказувалось у

передмові, вилучено через їх незначну художньо-пізнавальну цінність.

22. Фетіс Франсуа Жозеф (1784—1871) — композитор, теоретик і музичний критик. Автор ряду опер, симфоній, камерних інструментальних творів і багатьох теоретичних робіт у галузі історії і теорії музики та музичної естетики.

23. Буальдьє Франсуа Андрієн (1775—1834) — французький композитор, автор численних опер, серед яких найбільш відома «Біла дама». Ним створено також багато фортепіанних сонат, концертів, п'єс для арфи тощо. З 1803 по 1810 рік Буальдьє жив і працював у Петербурзі на посаді придворного композитора. Тут було поставлено кілька його опер.

24. Лисенко дещо неправий, коли говорить про непридатність цимбал «до тонкого виразу гри». Прекрасний тембр і м'яке звучання цього народного інструмента, а також його широкі художньо-виражальні можливості дозволяють виконавцеві не лише тонко супроводжувати спів або гру на інших інструментах, але й на високому художньому рівні виконувати твори, написані чи перекладені спеціально для цимбал, і досягати динамічних нюансів — від значного форте до глибокого піаніссімо.

25. Цимбали дуже розповсюджені не лише на Україні, але й в РРФСР, Молдавській РСР і особливо в Білоруській РСР, де вони є провідним народним музичним інструментом.

Редактор *Н. Хоруженко*
Художник *С. Габович*
Художній редактор *О. Павловський*
Технічний редактор *К. Контар*
Коректор *П. Бронштейн*

Н. В. ЛЫСЕНКО
НАРОДНЫЕ
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
НА УКРАИНЕ
(на украинском языке)

БФ 09368. Здано на виробництво 14.VI—1954 р. Під-
писано до друку 3.XII.—1954 р. Папір 54 x 84¹/₁₆—
2 пап. арк.=3,28 друк. арк. Обліково-вид. арк. 3,3.
Зам. 664. Тираж 2000. Ціна 1 крб. 65 коп.

Друкарня «Комуніст» Головвидаву Міністерства
культури УРСР. Харків, вул. Пушкінська, 29.

ПОМІЧЕНІ ПОМИЛКИ

Надруковано	Треба
Стор. 13, 2 рядок знизу була	були
Стор. 19, 12 рядок зверху приструнків	приструнки
Стор. 48, 14 рядок знизу автори	автор

зам. 664

