

УДК 78.071.1:787]-047.37(477)''193''

ЕПІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ УКРАЇНЦІВ У ПРАЦЯХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА РОЗВИТОК ЙОГО ІДЕЙ У КЛАСИЧНІЙ ОРГАНОЛОГІЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Ірина ЗІНКІВ

*Кафедра теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,
вул. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005,
тел.: (+38032) 275-63-54; e-mail: i.zinkiv@gmail.com*

Досліджено питання українського епічного інструментарію у теоретичних працях Миколи Лисенка. Проаналізовано розвиток його ідей у працях представників української класичної органіології першої третини ХХ сторіччя – Філарета Колесси та Гната Хоткевича. Проведено порівняльний аналіз їхніх концепцій, охарактеризовано їх основні положення.

Ключові слова: Микола Лисенко, Філарет Колесса, Гнат Хоткевич, бандура, епічний інструментарій, кобза, українська класична органіологія.

Усебічне наукове дослідження епічного інструментарію українців, зокрема кобзи й бандури, у світовій етномузикології вперше було започатковане Миколою Лисенком, що став фундатором української класичної органіології. До вивчення музичного інструментарію епічної традиції класик уперше звернувся, аналізуючи кобзарський репертуар знаменитого Остапа Вересая у праці “Характеристика музичних особливостей дум і пісень ...” [6], яка з моменту своєї появи (1873) стала класичним посібником з української (та світової!) органіології, основними ідеями якої широко послуговувались російська й українська класична органіологія кінця ХІХ – першої третини ХХ століть (О. Фамінцин, Ф. Колесса, Г. Хоткевич). Ґрунтового критичного осмислення органіологічна концепція Лисенка дотепер не отримала, незважаючи на її частковий розгляд у працях сучасних українських учених (М. Хай, Б. Яремко), рівно ж як і висвітлення розвитку його ідей українською класичною органіологічною думкою. Тому метою статті став критичний перегляд поглядів Лисенка та його послідовників на український епічний інструментарій.

Досліджуючи репертуар О. Вересая, М. Лисенко першим з органіологів звернув увагу на його епічний інструмент – кобзу, її морфологію та стрій, який, на його думку, мав стати ключем до розв’язання комплексу питань, що стосуються стилістичних основ української музики усної традиції. Ця методологічна засада, що заснована на припущенні про збереження строю інструмента *ладової специфіки народного музичного мислення*, стала основою для подальших музично-фольклористичних досліджень самого Лисенка та його послідовників – Ф. Колесси [5], К. Квітки, С. Грици, А. Іваницького, Б. Яремка [11], Н. Супрун [8] та ін. У “Характеристиці...” М. Лисенко здійснив спробу комплексного розгляду кобзарського виконавства як унікального явища світової музичної культури в єдності його основних компонентів – музичного інструмента (кобзи-бандури), виконавця (кобзаря) та його репертуару.

У своїй першій праці М. Лисенко характеризує кобзу побіжно, змішуючи її з іншим епічним інструментом – бандурою. На думку класика, кобза чи бандура “зовнішньою формою нагадує ... іспанську гітару (? – I. 3.). Інструмент цей ... походження дуже давнього, бо він схожий з інструментами східних народів, наприклад біною китайською чи індійською” [6, с. 17]. Лисенко, мабуть, мав на увазі північно-індійський струнно-щипковий інструмент бін – найдавніший різновид віни, що складається з округлого корпусу, виготовленого з половинки висушеного гарбуза, довгої масивної шийки (з бамбука), на тильній стороні якої припасовується додатковий резонатор, виготовлений з половинки гарбуза менших розмірів. Гриф віни має рухомі ладки (від 19 до 24), хоча середньовічна іконографія подає їх меншу кількість (11). Чотири мелодичні струни закріплено на грифі, три резонаторні – збоку. Звук видобували за допомогою пальцевих плектрів – металевих гачків. Тому мало ймовірно, щоб такий конструктивно складний інструмент Індії міг стати прототипом для української кобзи чи бандури.

Також М. Лисенко зазначає подібність української кобзи до *бзури* (? – I. 3.), – інструмента кримських татарів. Цю інформацію він отримав від осіб, на його думку, добре обізнаних з побутом кримсько-татарського народу, хоча сам цього інструмента ніколи не бачив. Мої пошуки татарського струнно-щипкового хордофона під цією назвою в історично-етнографічних і писемних джерелах та працях сучасних органологів, фахівців з татарської музики (В. Заріпова, Д. Абдулнасірова), не дали позитивних результатів.

Термін “кобза” М. Лисенко вважає дуже давнім, як і назву однойменного струнного інструмента українців, запозиченого, на його думку, зі східних країн через половців, причорноморських сусідів українців. Підтримуючи авторитетну думку О. Фамінцина стосовно тюркського походження лексеми “кобза”¹, М. Лисенко вважає сам інструмент і його назву занесеними до Європи за посередництвом тюркських народів. На його переконання, українські козаки перейняли кобзу безпосередньо від кримських татарів у XV столітті [6, с. 14].

Окрім того, М. Лисенко припускав подібність української бандури до бандори (пандори. – I. 3.) грецьких рапсодів. Однак і це припущення є непереконливим. Пандора як грифний струнно-щипковий хордофон була запозичена європейцями з Малої Азії, найвірогідніше, зі скіфо-сарматського світу [2], а для давньогрецької музики була нетиповим інструментом [1, с. 10]: грецькі рапсоди здебільшого послуговувалися лірами й кіфарами. Посилаючись на О. Фамінцина [9], який часто покликався на Лисенкове дослідження [6], автор розглядає бандуру як інструмент, що проник в Україну з Західної Європи в середині XVII століття через Польщу, куди був занесений італійськими музикантами. Адаптована в Україні й перетворена на традиційний народний інструмент, досконаліший за кобзу, бандура, вважав М. Лисенко, витіснила з ужитку останній.

У своїй пізнішій праці “Народні музичні струменти на Вкраїні” (1893) М. Лисенко більш розгорнуто описав кобзу Вересая, подаючи не тільки аналіз її морфології, а й зображення [7]. Докладно аналізуючи будову, стрій і способи тримання інструмента (скісний і перпендикулярний), автор окремо зупиняється на питанні приструнків, що з’явилися на українській бандурі (за О. Рігельманом) лише наприкінці XVIII століття. Зіставлення кобзи О. Вересая з бандурою, описаною О. Рубцем, привело його до висновку, що стрій приструнків (як і

¹ На наш погляд, ця думка є хибною.

басів) не був сталим і залежав від кола виконуваного репертуару [6, с. 19]. З цим пов'язане поєднання Вересаєм на кобзі двох способів гри – лютневого й цитрового (з притисканням струн і без нього) та двох способів тримання ним інструмента – з нахилом і перпендикулярно до корпусу (в обох випадках – вертикально). Перший спосіб кобзар застосовував при виконанні епосу, другий – танцювального репертуару, що дає підстави зробити висновок про поєднання в його манері гри двох різних інструментальних традицій – північноукраїнської (“культура псалтирів”) та південноукраїнської (“культура лютень”). І хоча М. Лисенкові не вдалося розмежувати обидва інструменти на цитро- (бандура) й лютнеподібний (кобза) в силу “перехідності” Вересаєвого інструмента, його висновки мали історичне значення для подальшого розвитку української органології.

Розвиток Лисенкових поглядів на український епічний інструментарій, зокрема, кобзу й бандуру, продовжив Філарет Колесса, перший в українській органології представник порівняльного методу. Походження української кобзи-бандури Ф. Колесса розглядав у нерозривному зв'язку з розвитком жанрів української епічної традиції, зокрема, думами, генетично пов'язаними з жанрами традиційної поховальної обрядової музики українців (плачами й голосіннями) та середньовічним билинним епосом доби Київської Русі. У фундаментальній праці “Мелодії українських народних дум” [5] кобзарському інструментарію (кобзі-бандурі й лірі) присвячено окремий розділ². Услід за М. Лисенком і О. Фамінциним, Ф. Колесса зазначив, що обидві назви вживаються в українській лексиці як синоніми для визначення того самого інструмента, хоча в XVII–XVIII століттях “це були два окремі (за О. Рігельманом) інструменти – сільський і міський” [5, с. 59].

Учений стисло резюмує теорію М. Лисенка й О. Фамінцина щодо походження та появи кобзи в інструментарії українців: “Кобза була відома ще половцям, відтак кримським татарам, від яких, за здогадами О. Фамінцина, перейняли її козаки. У XVI столітті вона була вже загальноживим інструментом на Україні” [5, с. 59]. Через те, що жодних відомостей про стрій і вигляд давньої кобзи не існує, “певне лише те, що це був інструмент типу лютні, схожий на теперішню кобзу-бандуру, що прийшла до нас з Заходу” [5, с. 59]. Англійська пандора XVI століття, обійшовши Західну Європу, прибула з італійськими музикантами до Польщі (приблизно у XVIII столітті), а відтак під назвою бандури поширилася в Україні. Багатша на струни й досконаліша від старосвітської кобзи, бандура спочатку поширилася по містах, поміж козацтвом, а згодом перейшла до рук народних співаків. Перейнявши назву від кобзи, бандура стала в Україні улюбленим народним інструментом.

Стосовно морфології бандури Ф. Колесса бачить певну трансформацію її форми на українському ґрунті та збагачення додатковими струнами на корпусі – “підструнками” [5, с. 60], появу яких, за О. Фамінциним, він датує другою половиною XVIII століття³. Морфологію та техніку гри вчений не аналізує, позаяк ці питання докладно було висвітлено М. Лисенком та О. Фамінциним [6; 9]. Тому вчений зосередився на аналізі строїв бандур, зокрема інструмента Михайла Кравченка, що мав 5 довгих струн ($B1-B-f-F-B$) та 18 “підструнків” $c_1-d_1-es_1-f_1-g_1-a-b-c_2-d_2-es_2-f_2-g_2-a_2-b_2-c_3-d_3-es_3-f_3$. Довгі струни настроювалися за октавно-кварто-квінтовым принципом,

² Кобза-бандура згадується також у розвідці “Українські народні музичні інструменти” [4] та в рецензії на працю М. Лисенка “Народні музичні інструменти на Україні” [3].

³ Ф. Колесса, очевидно, не знав пізніших наукових досліджень Г. Хоткевича стосовно походження кобзи й бандури [11, с. 201].

приструнки – в дорійському ладу, який, на думку Ф. Колесси, є ладовою парадигмою української епіки [5, с. 61–62].

Кобза О. Вересая мала приструнки (6), настроєні по звуках лідійського гексахорду, бандура, описана О. Рубцем, – 13 приструнків, налаштованих за звукорядом дорійського ладу. Інше настроювання мали й довгі струни – кварто-секундове в бандурах О. Вересая й описаної Рубцем (*G-C-d-g*) та кварто-квінтове – на бандурі кобзаря М. Кравченка (*B1-B-f-F-B*). Стріи бандур різних кобзарів (О. Вересая, П. Братиці, М. Кравченка, Г. Гончаренка, І. Кучугури-Кучеренка, Т. Пархоменка) були несхожими, як неоднаковою була й кількість басових струн (від 4 до 6) і приструнків (від 6 до 18).

Уперше при вивченні кобзи й бандури Ф. Колесса звернув особливу увагу на існування *різних виконавських стилів* в українській епічній традиції [5, с. 61]. Аналізуючи стиль кобзаря М. Кравченка (Полтавщина), вчений характеризує його як найбільш архаїчний. Його скупий інструментальний супровід обмежувався однією-двома функціями (*T, D*), що використовувались як неповні, тобто як квінтовий бурдон. У цьому вчений, перебуваючи під впливом загальноприйнятої європоцентристської концепції, бачить зв'язок із давніми формами раннього середньовічного багатоголосся монодичного типу і вказує на архаїчний характер думової рецитації, заснованої на переході від скандування до особливого типу мелізматичного інтонування, заснованого на вузьких мелодичних формулах. Цей тип інтонування української епіки вчений вважає наслідком впливу східної мелодики.

Натомість стилістику кобзарських рецитацій харківського кобзаря Г. Гончаренка, зокрема, в його інструментальній частині, Колеса характеризує як багатшу й різноманітнішу, яка “висувається іноді на перше місце” [5, с. 61]. Відмінності звукорядів інструментів, способів тримання та виконання на них учений пояснює існуванням *різних регіональних традицій (шкіл)* бандурного виконавства [5, с. 62]. Стрії бандур, за Ф. Колессою, зумовлений ладовою специфікою мелосу думового епосу й опирається на модифікований дорійський лад (з IV високим щаблем), з кварто-квінтовим принципом групування тонів, властивим середньовічній модальності, з роздвоєним відчуттям ладового центру, що надає думам особливого середньовічного характеру [5, с. 555], секундовою змінністю опорних щаблів. Ця риса зближує мелодику дум із давніми шарами українського фольклору, зокрема з обрядовою пісенністю українців та інших слов'янських народів, а також із билинним епосом Київської Русі. Аналізуючи бандурне виконавство в його індивідуально-стильових і регіональних відмінностях (полтавська, харківська, зінківська, чернігівська школи), Ф. Колеса заклав підвалини для формування нового напрямку етноорганології – етнофонії [11]. Його ідеї було продовжено в органологічних працях українських і російських органологів – К. Квітки, Є. Гіппіуса, К. Верткова, І. Мацієвського, М. Хая, Б. Яремка.

Зокрема, Г. Хоткевич висвітлює питання генези українського епічного інструментарію у фундаментальній праці “Музичні інструменти українського народу” (1930), яка в українській класичній органології стала першою спробою системного підходу до вивчення народного інструментарію [8, с. 142]. Г. Хоткевич першим з українських органологів виступив прихильником *теорії автохтонності* кобзи й бандури, різко критикуючи міграційну теорію О. Фамінцина, яку поділяли М. Лисенко й Ф. Колесса. При цьому він широко послуговується зібраним О. Фамінциним фактологічним матеріалом, інтерпретуючи його з нових позицій.

Дотримуючись О. Фамінцинової методики, автор прослідковує функціонування назв українських епічних інструментів у різних історичних та іконографічних джерелах, ареал їх розповсюдження, генезу, широко залучаючи до аналізу народні музично-поетичні та іконографічні джерела (картини “Козак Мамай”).

За Г. Хоткевичем, кобза й бандура належать до грифних (шийкових) струнно-щипкових інструментів (лютнеподібного типу. – І. З.). На противагу до міграційної теорії (Лисенко, Фамінцин, Колесса), Хоткевич висунув ідею їх автохтонного походження, нічим при тому її не обґрунтовуючи: “Інструмент типу лютні [...] був запозичений слов’янами із загальнолюдської матеріально-культурної колиски. [...] Запозичення його однією групою народів від другої [...] може відноситись до престарих часів...” [10, с. 86].

Повністю погоджуючись з аналітичним матеріалом, зібраним О. Фамінцином стосовно назви інструмента (кобза) та його функціонування в українському середовищі, Г. Хоткевич доповнив його новими матеріалами й приходять до висновку, що давня українська кобза мала невеликий (подовгастий) корпус, вузьку довгу ручку (мабуть, з ладками) і була триструнною. Подальший її розвиток “пішов по напрямках: 1) збільшення числа струн; 2) уширення грифу, 3) укорочення його й 4) округлення корпусу” [10, с. 78], що привело до застосування приструнків, які цілком усунули необхідність наявності ладків, оскільки на кобзах зі старовинних картин “Козак Мамай” ладків не існувало⁴. На інструментах, зображених на гравюрі з “Букваря” Каріона Істоміна (1674) та рисунку “Олімп з музами” з панегірику (1730), ладки на кобзі відсутні. Це дало підставу Г. Хоткевичу зробити висновок про те, що “лади (ладки. – І. З.) були в первісній стадії інструмента, згодом відпали ...” [10, с. 81]. У питанні походження кобзи Г. Хоткевич не поділяє думки О. Фамінцина й М. Лисенка про запозичення українцями інструмента від татар Кримської Орди (XIII століття). Залучаючи відомості Ібн Фадлана про похорони руса на Волзі (X ст.) та Ф. Симокатти про полонених візантійцями в VI столітті слов’ян яких він *a priori* вважає українцями, Хоткевич називає первісний струнний інструмент слов’ян кобзою⁵. “Ніхто ні у кого його не позичав, – резюмує органіолог, – так само, як ні один нарід не позичав у другого здібності видавати артикульовані звуки. Інструмент – кузов, ручка і струни по ручці – вічний і однаково присущий як культурним народам, так і дикунам...” [10, с. 85].

Питання про азійське походження назви *кобзи* Г. Хоткевич називав не з’ясованим, вважаючи, “що й без азятів ця назва у слов’ян зустрічалася вже давно” [10, с. 86]. Однак він не аргументує своє припущення науковими доказами. Автохтонним українським інструментом Г. Хоткевич називає й бандуру, також не наводячи жодного обґрунтування свого припущення. Інтуїтивна здогадка вченого знайшла підтвердження при аналізі нами лінгвістичних джерел. Вступаючи в полеміку з О. Фамінцином, який висловив думку про запозичення українцями бандури із Західної Європи у XVI столітті, Г. Хоткевич вказує на її непослідовність, хоча представники української класичної органіології, не наважуючись вступати у дискусію з авторитетним російським академіком, довгий час дотримувалися його концепції. Спростовує Г. Хоткевич і думку Фамінцина про “переможну ходу” барокової бандори по Європі – Італії, Іспанії, Німеччині, Польщі, Україні та її пізніше

⁴ Незначна кількість відомих Г. Хоткевичу народних картин із зображенням козака-музиканта (6) не дала можливості спостерігти на них кобзи з приструнками.

⁵ Термін “кобза” не трапляється в жодному з давньослов’янських писемних джерел.

вкорінення в українському традиційному середовищі. Сприйняття чужоземного інструмента народно-інструментальною культурою іншого народу – процес, який проходить “поволі та ще й дуже поволі” [10, с. 93]. Органолог спростовує наявність конструктивної тотожності англійської пандори з українською бандурою порівнянням двох інструментів: “В пандорі пласке дно – в бандурі кругле; в пандорі фестонові краї – в бандурі їх теж не може бути; в пандорі лади (ладки. – І. З.) – в бандурі їх нема. В бандурі основна признака – приструнки – в пандорі їх нема. Словом, ні одної спільної риси ...” [10, с. 94].

Основною прикметою бандури Г. Хоткевич вважає наявність коротких мелодичних струн, закріплених на корпусі, які “винайшли” самі українці ..., бандура є чисто український винахід⁶. Ніде й ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі” [10, с. 101].

Початком уживання в Україні терміну “бандура” Г. Хоткевич назвав 1580 рік, де його згадано у зв’язку з Войташком, українським бандуристом і композитором, що працював при дворі Самійла Зборовського [10, с. 102]. Іконографія кінця XVII – початку XVIII століть демонструє інструмент, подібний за формою до бандури, але *ще без* приструнків⁷. Саме його бачили й описали чужоземці, що відвідували Росію (Берггольц, Беллерман), називаючи “бандурою”. Однак органолог зауважує, що це була ще кобза: нова назва інструмента (бандура) “вже була, а інструмент залишався ... кобзою”. Самі ж українські музики “називали свій інструмент бандурою, а себе бандуристами; таким чином, ... один інструмент мав дві назви” [10, с. 103]. Відтак назва інструмента “бандура” виникла набагато раніше, ніж на ньому з’явилися приструнки. Аналізуючи походження її назви, Г. Хоткевич звертається до античних писемних джерел, в яких пандура не вважалася новим інструментом, а була відома принаймні з III століття до н. е., а її назва функціонувала у різних транскрипціях: пандура, пандора, пандуріс, пандорос [10, с. 104]. Зазначмо, що в часи Г. Хоткевича ще не був відомий “Інструментальний каталог” Ю. Поллукса (Полідевка) II ст., в якому автор вказує на нетиповість цього інструмента для грецької музично-інструментальної традиції [1, с. 10]. Близьким за назвою до української “бандури” Г. Хоткевич вважає арабський тумбур, середньоазійський тамбур, киргизький доммер, ногайську домру, монгольський домбур, половецький томбур, що мають, на його думку, спільне походження [10, с. 104–105]. Лексема “бандура” відома й на Кавказі (сванетський струнно-щипковий інструмент пандурі та грузинська шестиструнна скрипка під тією ж назвою, а також осетинський фандир [10, с. 105]. На нашу думку, подібні зіставлення різнотипових (і різноетнічних) інструментів із подібними назвами, що побутують на широких просторах Євразійського континенту, на основі суто алітераційного принципу не мають під собою наукового підґрунтя.

Слово “пандура” було широко розповсюдженим як у Західній, так і Східній Європі, зокрема, у слов’янському світі. Українцям лексема “бандура” була відома незалежно від назви інструмента. Колосальний ареал поширення слова мусив мати єдине джерело, яким, за Хоткевичем, міг бути санскрит, де слово *банда* має декілька значень, одне з яких – “музика” [10, с. 110]. “В санскриті є навіть слово “бандура”, означає “приємний, гарний”, – зазначає вчений [10, с. 110].

Г. Хоткевич висловив припущення, що з цього загального джерела слово могло потрапити до мов усіх народів індоєвропейської родини, включаючи й українців,

⁶ Вперше цю думку висловив О. Фамінцин [9, с. 470].

⁷ Г. Хоткевич залучає обмежену кількість іконографічного матеріалу.

не помічаючи при цьому, що слово “бандура” варто трактувати як двокореневе. Якщо його значення тлумачити із санскритського “banda” (bhanda. – I. 3.), то етимологізації підлягає лише початковий корінь “банд”. Відтак не зрозумілим застається значення другого кореня – “dur”. Це наводить на думку, що етимологічні витоки слова “бандура” слід шукати не в індоарійських, а в історично пізніших давньоіранських джерелах, враховуючи понад тисячолітній “іранський період” історії Давньої України⁸.

Для з’ясування часу виникнення приструнків на інструменті Г. Хоткевич, окрім писемних свідчень, наведених О. Фамінциним (Рігельман, Тім, Ломіковський), залучає до аналізу інструменти, зображені на народних картинах “Козак Мамай” (доби Гайдамачини), на основі чого робить висновок про існування на кобзах XVIII століття приструнків. На думку Г. Хоткевича, інструмент О. Вересая також треба розглядати як тип кобз (довгошийкових лютень. – I. 3.) із приструнками, позаяк спосіб звуковидобування на них зберігся лютневий (скорочення довжини струни). Відтак, результати спостережень Г. Хоткевича приводять до висновку, що в кінці XVII–XIX століть паралельно існувало два різновиди бандур – з приструнками й без них [10, с. 114].

Зокрема, Г. Хоткевич *a priori* вважає середньовічні струнні інструменти полянських слов’ян, названі Ф. Симокаттою (VI століття) та Ібн-Фадланом (X століття), українськими струнно-щипковими інструментами з грифом типу кобзи.

Перебуваючи, подібно до М. Лисенка, у полоні ідей О. Фамінцина про походження термінів “кобза” і “бандура”, автор їх аналізує, не намагаючись глибоко проникнути в їх семантику. Спроба тлумачення слова бандура із санскриту (“banda” – музика, bandura – “приємний”) є надто далекою паралеллю і не пояснює автохтонну генезу його семантики.

Спростовуючи гіпотезу О. Фамінцина про західноєвропейське походження бандури та азійське – кобзи, Г. Хоткевич апріорно висловив думку про їх автохтонність, не підтверджуючи свій висновок науковою аргументацією (що, врешті, відповідало станові розвитку тогочасної української етноорганології). Ідею виникнення приструнків автор не пов’язує з бандурою, вказуючи на паралельне існування в XVII–XIX століть різних типів інструментів – з приструнками й без них, датуючи їх появу XVIII століттям.

Отже, наукові ідеї обох праць М. Лисенка, що стосуються дослідження українського епічного інструментарію, закладаючи фундамент української класичної органології, започаткували наукового дослідження двох різних інструментів – кобзи і бандури, заклали підмурки їх подальшого вивчення у працях українських органологів-класиків першої третини XX століття.

Список використаної літератури

1. Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса / Е. В. Герцман // Из истории инструментальной музыкальной культуры : сб. науч. трудов. – Л. : РИИИ им. Черкасова, 1988. – С. 7–30.

⁸ Якщо порівняти широкий ареал розповсюдження лексем, тотожних із лексемою бандура, – панджтар, фандир, пандур, пандура, бандурі – з багатовіковими історико-культурними взаємозв’язками і впливами іраномовних народів (скіфів, сарматів, аланів) на народи Європи (з початку н. е. до раннього Середньовіччя), стає зрозумілим, що лексема «бандура» на означення лютневого інструмента могла бути прийнята в період безпосередніх контактів скіфів, сарматів та аланів із осілими народами Європи [2].

2. *Зінків І.* Бандура як історичний феномен / Ірина Зінків. – К. : ІМФЕ, 2013. – 488 с.
3. *Колесса Ф.* Рецензії. Боян (М. Лисенко. Народні музичні інструменти на Україні) / Ф. Колесса // Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 554–557.
4. *Колесса Ф.* Українські народні музичні інструменти / Ф. Колесса // Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 287–288.
5. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1969. – 587 с.
6. *Лисенко М.* Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / ред., передм. та прим. М. Гордійчука. 2-ге вид. / М. В. Лисенко. – К. : Музична Україна, 1973. – 95 с.
7. *Лисенко М.* Українські народні музичні інструменти / М. Лисенко ; [Ред., передм. та прим. М. Щоголя]. – К. : Мистецтво, 1955. – 61 с.
8. *Супрун Н.* Гнат Хоткевич – музикант / Надія Супрун. – Рівне : Ліста, 1997. – 279 с.
9. *Фаминцын А. С.* Домра и сродные ей инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) / А. С. Фаминцын // Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 315–335.
10. *Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич [Репринт. вид.]. – Харків : Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2002. – 288 с.
11. *Яремко Б.* Традиційні музичні інструменти у дослідженнях Філарета Колесси / Богдан Яремко // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття. – Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. – С. 199–207.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2014

Прийнята до друку 21.02.2015

EPIC INSTRUMENTS UKRAINIANS IN LYSENKO' WORKS AND DEVELOPMENT OF HIS IDEAS IN CLASSICAL ORGANOLOGY IN FIRST THIRD XX CENTURY

Iryna ZINKIV

*Department of Musical Theory,
The M. V. Lysenko Musical National Academy in Lviv,
str. Nyzhankivs'kogo, 5, Lviv, Ukraine, 79005,
tel.: (+38032) 275-63-54; e-mail: i.zinkiv@gmail.com*

The article takes an attempt to studying Ukrainian epic instruments in Lysenko's organology conception and his ideas development in Ukrainian classical organology of the first third of XX century (Filaret Kolessa, Khnat Khotkevych).

Lysenko was the one who first drew attention to Ukrainian epic instrument – kobza, its morphology and tuning, which became the key to understanding the music style of Ukrainian oral

tradition. This methodological principle, which is based on the assumption of preservation through the instrument tuning of modal specific of folk musical thinking, formed the basis for further research by Lysenko himself and his followers – F. Kolessa, K. Kvitka, S. Hrytsa, A. Ivanytskyi, B. Yaremko, N. Suprun etc. .

Lysenko showed that the name *kobza*, like the instrument itself, have Turkic origin. It was introduced to Ukraine and Europe by Turkic peoples including the Crimean Tatars. Analyzing morphology, tuning, and ways of bandura holding – slanting and perpendicular, the author focused on the issue of adjacent strings that appeared at the end of the XVIII century. Comparison of *kobza* and bandura led him to the conclusion that the tuning of melodic strings and basses was not constant and depended on repertoire to be performed.

In his concept F. Kolessa repeated the findings by M. Lysenko and A. Famintsyn. His special merit was the idea of different instrument tunings related to the existence of various regional schools of play, observed for the first time by G. Khotkevych.

G. Khotkevych priori suggested his opinion on autochthony of Ukrainian epic instruments (*kobza* and bandura) without confirming his assumptions with scientific reasoning. Following Lysenko he believes that *kobza* and bandura belong to the fingerboard (neck) struck string instruments. In its development the Ukrainian *kobza* underwent an increase in the body (resonator box) and number of strings, extension, and shortening of the neck. It led to the use of adjacent strings, removal of frets, and *kobza* transformation into bandura. Organ specialist denied the similarities of English Pandora of Baroque Age with Ukrainian bandura. He believed that the name of the instrument “bandura” appeared much earlier than it had melodic strings embodied on it. He also is the first one, who made a first not very successful attempt to etymologize the term “bandura”. Ideas of Ukrainian organ studies classics were developed by their followers in XX – at the beginning of XXI century.

Key words: Mykola Lysenko, Filaret Kolessa, Hnat Khotkevych, bandura, epic instruments, *kobza*, Ukrainian classical organology.