

ТЕОРІЯ

УДК 781.1. 011.26 : 785.73

ПРО ОДИН АРХЕТИП УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ТРОЇСТА МУЗИКА

Зінків Ірина

доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

вул. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна

i.zinkiv@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

Серед архаїчних архетипів української музичної культури найменш дослідженими є ті, що мають індоєвропейське (вужче – індоіранське) походження. Один із них – троїста музика, що зберегла глибинні зв'язки з дохристиянськими (скіфськими, сармато-аланськими, давньослов'янськими) ритуалами та окремими жанрами української епіки і календарно-обрядового фольклору.

Генеза слова *троїстий* пов'язана з давньослов'янським словом *trizna*, що корелюється з поняттям потрійної жертви – воді, землі й небу, яку слов'янські язичники приносили своїм богам. Потрійна ритуальна жертва споріднена з ідеєю Світового дерева, що символізувало тернарн у вертикальну будову Всесвіту наших пращурів. За аналогією до неї, поняття *троїстий* корелюється з музично-просторовою координатою – фактурою, її тричленним виміром. У давніх ритуалах, що відбувалися в супроводі інструментальної гри, музика виконувала функцію трирівневого вертикального структурування простору.

Давньослов'янський обряд принесення потрійної жертви супроводжувався грою на ритуальному музичному інструменті-медіаторі як невід'ємному атрибуті обряду. Інструмент реалізував трифункційну ідею, об'єднуючи й оберігаючи цілісність Світобудови (світ людей, богів і пращурів). Звідси зрозумілим стає застосування семантики ідеї троїстості (тричленності, трифункційності) до поняття *троїста музика*, від своїх витоків закоріненого в ритуалі, та взаємозв'язку троїстої музики з давніми язичницькими культурами.

Цю ж саму функцію виконує троїста музика народно-професійних інструментальних ансамблів українців, яка згодом проросла пишним цвітом в музиці професійної традиції. Кількість учасників ансамблю «троїстих музик» може коливатися від двох до п'яти й більше музикантів. Незмінними є функції інструментів та інструментальних партій. У троїстій музиці ідея тричленності реалізується через її фактуру, функціональний взаємозв'язок трьох рівнів композиції, утілених за допомогою системи музичних засобів.

Ключові слова: ритуал; троїста музика; українська народно-інструментальна традиція; фактура.

ОБ ОДНОМ АРХЕТИПЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ТРОИСТАЯ МУЗЫКА

Зинкив Ирина

доктор искусствоведения, кафедры теории музыки, Львовская национальная музыкальная академия имени М. В. Лисенка, ул. Нижанковского, 5, г. Львов, Украина

i.zinkiv@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

Среди архаических архетипов украинской музыкальной культуры наименее исследованными являются те, которые имеют индоевропейское (уже – индо-иранское) происхождение. Один из них – *троиستا музыка*, сохранившая глубинные связи с дохристианскими (скифскими, сармато-аланскими, древнеславянскими) ритуалами, а также с некоторыми жанрами украинской эпической традиции (думы, спиванки-хроники) и календарно-обрядового фольклора.

Слово *троистый* происходит от древнеславянского слова *trizna* и связано с понятием тройной жертвы – воде, земле и небу, которую славяне-язычники приносили своим божествам. Тройная ритуальная жертва соответствует идее Мирового дерева, символизирующего тернарное вертикальное строение Вселенной наших предков. По аналогии к ней, понятие *троистый* коррелируется с музыкально-пространственной координатой – фактурой, ее трехчленным измерением. В древних ритуалах, которые совершались в сопровождении инструментальной игры, музыка исполняла функцию трехуровневого вертикального структурирования пространства.

Древнеславянский обряд приошения тройной жертвы сопровождался игрой на ритуальном музыкальном инструменте-медиаторе как обязательном атрибуте обряда. Инструмент реализовал трехфункциональную идею, объединяя и сохраняя целостность Мироздания (мир людей, богов и предков). Отсюда понятной становится связь семантики идеи троистости (трехчленности, трехфункциональности) с феноменом *троиستا музыка*, уходящей своими корнями в ритуал, а также связь последней с древними языческими культами.

Аналогичную функцию исполняет *троиستا музыка* народно-профессиональных инструментальных ансамблей украинцев, которая со временем нашла отражение в музыке профессиональной традиции. Количество участников ансамбля «троистых музык» может колебаться от двух до пяти и более музыкантов. Неизменными сохраняются функции инструментов и их партий. В троистой музыке идея трехчленности реализуется через ее фактуру, функциональную взаимосвязь трех уровней композиции, воплощаемых с помощью системы музыкальных средств.

Ключевые слова: ритуал, троистая музыка, украинская народно-инструментальная традиция, фактура.

WITH REGARD TO ONE ARCHETYPE OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE: TRIPARTITE MUSIC

Zinkiv Iryna

Doctor of Art Criticism, Professor of Music Theory Department of Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko Nuzhankivskogo st., 5,
79005. Lviv, Ukraine.
i.zinkiv@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

Among the archaic archetypes of the Ukrainian musical culture, less researched ones belong to Indo-European (more specific – Indo-Iranian) origin. One of these is a tripartite music (*troyista muzyka*) that preserved deep links with pre-Christian (Scythian, Sarmatian-Alanian, Old Slavic) rituals, individual genres of the Ukrainian epic and calendar ritual folklore.

The *tripartite* word genesis is associated with the ancient *trizna* Slavic word, related to the concept of a triple sacrifice – water, earth and sky, which Slavs-pagans offered to their gods. The triple ritual sacrifice is tied with the idea of a World Tree, which symbolized the ternary vertical structure of our ancestors' universe. By analogy, the concept of *tripartite* correlates with the musical-spatial coordinate – the texture, its trinomial dimension. In the ancient rituals which have been accompanied by the instrumental play, the music has been performed the function of three-level vertical structuring space.

An ancient Slavic ritual of triple sacrifice was accompanied by a play on a ritual musical instrument-mediator as an integral attribute of the ritual. The instrument realized a three functional idea, combining and protecting the integrity of the Universe (the world of people, gods and ancestors). Hence, the application of the tripartite idea semantics (trinomial, three-functional) to the *tripartite* music concept, from its sources rooted in the ritual, and the interconnection of tripartite music with the ancient pagan worship becomes clear.

The same function has been performed by the tripartite music of the folk-professional instrumental ensembles of the Ukrainians, which later grew up with a lush blossom in the music of the Ukrainians' professional tradition. The number of the tripartite musicians' ensemble members can range from two to five or more musicians. The instrumental and instrumental parts functions are irreversible. The idea of trinomial in the tripartite music has been realized through its texture, the functional interconnection of the composition of three levels, they are upper, middle, lower, which have been embodied through the musical instruments system.

Key words: ritual; texture; tripartite music (*troista muzyka*; Ukrainian folk instrumental tradition).

Вступ. Серед найархаїчніших архетипів української музичної культури найменш дослідженими є ті, що мають індоєвропейське (вужче – індоіранське) походження. Один із них – троїста музика, що зберегла глибинні зв'язки

з дохристиянськими (скіфськими, давньословянськими) ритуалами, окремими жанрами української епіки та календарно-обрядового фольклору. Явищу троїстої музики українців присвячено не так багато досліджень Переважно про неї згадують побіжно Г. Хоткевич (2006), А. Гуменюк (1967), Н. Супрун-Яремко (2010, с. 355–356). Найглибше це явище вивчив І. Мацієвський (2002), до нього також зверталася авторка цієї статті І. Зінків (2013).

Метою статті є актуалізація поняття «троїста музика» в сучасному українському музикознавстві через розв'язання низки завдань, що полягають у з'ясуванні походження терміну «троїста музика», показі генези феномену троїстості в його історичних паралелях, його зв'язку з давньою епічною та музично-обрядовою фольклорною традицією, а також впровадження в українську музичну іконографію найдавніше зображення ансамблю троїстих музик, яке залишив нам французький маляр Л. Дюпонт.

Виклад основного матеріалу. Давні перекази та легенди євразійських народів засвідчують трансцендентальне походження епосу та інструментальної гри. Остання слугує тлом, доповненням до словесно-вокальної складової епічного переказу і в поєднанні з речитативом (або вокальним первнем) виконує функцію остинатного фактурного фону (на витриманому звуці або інтервалі). Так народжується багаторівневе фактурно-просторове звучання епічного твору.

Генезу слова троїстий у слов'янській лексиці реконструював В. Н. Топоров. На його думку, воно утворене від давньослов'янського *тризна*, що пов'язане з поняттям потрійної жертви – воді, землі й небу (Топоров, 1979, с.13), яку слов'яни-язичники приносили своїм богам. З. Кузеля показав, що обряд давньоруської тризни отримав продовження у гуцульському обряді *посижіння* при мерці (1914, с. 215). Потрійна ритуальна жертва споріднена з ідеєю Світового дерева, що символізувало тернарну вертикальну будову Всесвіту наших пращурів – світ богів, людей і хтонічних сил. За аналогією до неї, поняття *троїстий* корелюється з музично-просторовою координатою – фактурою, її тричленним виміром¹. У давніх ритуалах, що відбувалися в супроводі інструментальної гри, музика виконувала функцію трирівневого вертикального структурування простору². Давньослов'янський обряд принесення потрійної жертви, що супроводжувався грою на ритуальному музичному інструменті – невід'ємному атрибуті обряду, – реалізував трифункційну ідею, яка забезпечувала цілісність Всесвіту. Звідси зрозумілим стає застосування семантики ідеї троїстості (тричленності, трифункційності) до поняття *троїста музика* (від своїх витоків – закорінені в ритуалі) та її взаємозв'язку з давніми

¹ Тричленність фактури у музичному творі визначається її вертикальною, горизонтальною та глибинною координатами.

² До прикладу, семичленна просторово-космологічна модель скіфського пантеону виникла внаслідок симбіозу тернарної (вертикальної) та чотиричленної (горизонтальної) структури давньоіранської Вари, жертвовного місця, і слугувала моделлю світобудови. Поділ на вертикальний (тричленний) і горизонтальний (чотиричленний) рівні символізував ієрархію скіфського семибожного пантеону (Раевский, 1994, с. 210–2110). Ця кількість богів різної функційної ієрархії збереглась у язичницькому пантеоні Київської Русі за князя Володимира.

язичницькими культурами, яка у своїй генезі відповідає ідеї тривимірної будови Всесвіту та її відтворює.

У трійній музиці ідея тричленності реалізована через її фактурну специфіку – просторово-часовий чинник, виявлений через функціональний взаємозв'язок різних фактурних рівнів композиції, втілених через систему музичних засобів. У дохристиянські часи функцію трійності в ритуалі могли реалізувати самі ритуальні інструменти (засобами форми й декору), які із руйнуванням ритуалу, потрапивши згодом у фольклорно-професійне середовище і втративши первісну семантику інтегрування світобудови, з плином часу перетворювалися на інструменти народно-епічної (та фольклорної) традиції. У скіфо-сарматську добу на протоукраїнських землях функцію трійності втілювали ритуальні інструменти, які виконували ще й ідеологічно-соціальну роль, до прикладу, скіфський ліроподібний хордофон із золотої діадеми (с. Сахнівка, Черкащина). На сарматській археологічній арфі з Ольвії (I ст. н. е., Крим, Україна) ідея єдності тричленно структурованого всесвіту була реалізована через семантику форми (у вигляді водоплавного птаха, що з'єднував три світи) та вертикального струнотримача інструмента, що символізували тричленну структуру Космосу (Олійник, 2007). Мабуть, скіфо-сарматські вожді-жерці, інтонуючи сакральні наспіви в супроводі цих ритуальних інструментів, також реалізували ідею трійності за допомогою струн інструмента – його сакрального голосу, медіатора між трьома світами, як це робили згодом сибірські шамани (Зінків, 2013, с. 212–226).

Джерела трійної музики сягають індоіранського шару нашої культури, коли музика (голос, інструментальна гра) і танець були обов'язковими компонентами обрядової дії, у якій музично-кінетичний ряд слугував супроводом до неї. Ознаки трійності збереглися в жанрах індійської музики (рага, тхумрі) (Карташова, 2008, с. 245), в давньоруських билинах Княжої доби³, у кобзарських думах. У своїй генезі вони вкорінені в давньому *монодичному (нетемперованому) типі інтонування*. До прикладу, тричленність часо-простору південноіндійської раги реалізується через три різні часові одиниці, змодельовані складними жестами руки – поверненням долоні вгору, вбік і донизу, символізуючи ідею трійності значною кількістю основних ритмічних малюнків, які індійські музиканти вираховують подумки (на рівні психологічної установки). У давньоруських билинах, козацьких думах ідея трійності проступає не лише у сюжетних схемах, але й у композиційних принципах.

Походження традиції інструментальної ансамблевої гри в середньовічній Україні сягає корінням давньоруської ритуальної музики язичницької доби.

³ Ідея трійності, зафіксована в текстах середньовічних билин, отримала втілення й у будові «Руської землі». Її триєдність ще в часи Ярослава Мудрого реалізувалась через соціальний фактор – тріумвірат його синів, хоча це соціально-політичне явище має набагато глибше коріння (Толочко, 1991, с. 41). Воно сягає скіфської легенди про трьох братів (Колакся, Арпакся і Ліпокся), а в билинах, обрядових та епічних жанрах ідея трійного поліцентризму реалізована через символіку числа 3 (три царства, три брати, три сини, три дороги). Аналогічна легенда існувала у Київській Русі.

У такому контексті вона чи не вперше згадується в «Повісті минулих літ» та інших писемних джерелах часів Київської Русі. Згідно зі свідченням Рязанської Кормчої книги (1284), до складу скомороших ансамблів із дохристинських часів залучалися струнні («гоудец» або «смичец») і духові інструменти (Мацієвський 2002, с. 97). Зберігся унікальний опис інструментальної гри народного ансамблю під час слов'янського язичницького свята, зафіксований у 1505 р. о. Памфілом, ігуменом Псковського монастиря: «Стучат бубны и глас сопелей и гудут струны» (Даркевич, 1984, с. 9). Як бачимо, тут ідея трифункційності інструментальної гри реалізується через звучання трьох різних видів інструментів – струнних, духових та ударних, де функцію «низу» виконують бубни, а середини і верху – сопелі та струнні інструменти.

Поняття троїстості українські інструментознавці тривалий час трактували як незмінну кількість музикантів інструментального ансамблю (зазвичай трьох) (Лисенко, 1955, с. 12–13; Хоткевич, 2002, с. 32; 3; 7, с. 157). Обов'язковими його учасниками були скрипка (верх) і бубон (низ), функцію середини міг виконувати будь-який інший інструмент – цимбали (в центрально- та західноукраїнських землях), друга скрипка або басоля (бас), у центрально- та східноукраїнських областях – флейта або кларнет. А. Гуменюк (1967) подає відомості про існування в с. Рогозин (Чернігівщина) ансамблів із чотирьох учасників – двох скрипок, баса й бубна (с. 159). Походження троїстої музики українців автор пов'язує з інструментальним супроводом української вертепної драми (відомості про неї збереглися від XVI ст.), в якій ансамбль троїстої музики (або від початку один скрипаль) супроводжували «світську» частину вистави. В її музичних інтермедіях брали участь один скрипаль (що звався музика) або скрипка (смик) в ансамблі з цимбалами та бубном (турецьким барабаном із тарілкою).

У подальшому формуванні троїстої музики вагоме місце належало жанрам військової дружинної та козацької музики (як професійної, так і усної традиції). Академік І. Мацієвський (2002) бачить риси розвиненої згодом троїстої музики у грі сольних пастуших інструментів з бурдонними голосами (дводенцівка, дуда) та первісних пастуших ансамблів, витоки яких сягають поганських часів (с. 98).

Одне з найдавніших зображень української троїстої музики першої половини XVIII ст. відтворено на полотні французького маляра Л. Дюпонта «Запорізька Січ» (1740) (Tissot, 1984, с. 69, фіг. 17), де зображено чотирьох козаків-музикантів, що грають на кобзі, скрипці, басолі й тарілках (рис. 1). Унікальність цього ансамблю полягає в наявності у його складі давньої триструнної кобзи, яка в той час ще не мала приструнків, чи не найперше зображеної у ролі *ансамблевого інструмента*, що можна вважати *одним із найдавніших зразків утілення епічного інструмента в його побутовій функції*.

У сучасній народно-інструментальній традиції ідея троїстості реалізується не так через просторову тричленність інструментальної фактури (ідею вже давно забуто), як через її *трифункційність*. І. Мацієвський (2002) у статті «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі)»

першим з учених звернув увагу на той факт, що поняття *троїста музика* (дослівно – *потроєна*) означає передусім музику *трифункційну*, незалежно від кількості учасників інструментального ансамблю, де кожен інструмент (а їх в ансамблі може бути від двох до п'яти й більше) покликаний виконувати одну із трьох фактурних функцій (або ж суміщати одразу декілька) (с. 101). Свого часу Г. Хоткевич (2002, с. 32) спостеріг існування в угорських русинів Закарпаття нетрадиційних складів троїстих ансамблів, до яких входило два інструменти – скрипка й цимбали. Ансамблі такого складу дотепер існують у південно-східних областях України (приміром, баян і барабан). В Україні традиційні ансамблі сільських музик (інколи – в поєднанні зі співом) найповніше збереглися на її західних теренах. Їхньою основною функцією є супровід календарних обрядів (різдвяного й новорічного колядування, обходу дворів на паску), родинних та громадських свят.

Перші писемні згадки про троїсту музику в Україні датуються кінцем XVII ст., часом розквіту епічної традиції, зокрема жанру дум, які виконувалися кобзарем у супроводі епічних інструментів (кобзи, бандури) і які здійснили значний вплив на формування троїстої музики. Тому цілком закономірно, що подібні мелодичні формули-кліше фігурують як у епічних, так і в пісенно-танцювальних жанрах. До формування троїстої музики долучилася й карпатська епічна традиція – жанр співанок-хронік, що має одним із джерел ренесансу, зокрема «совіжджальську» новелу, а також обрядові жанри фольклору – колядки за участю музичного рогу, поховальні голосіння з флюорою, весільні пісні у супроводі скрипки або дуди (кози). Як зазначає І. Мацієвський, (2002) ці «ансамблі в межах одного часу й одних і тих самих носіїв традиції перетворювалися на суто інструментальні» (с. 99–100, 103). При цьому виконувані композиції у кожному конкретному музичному діалекті чи виконавському стилі виявляли риси стабільності та були структурованими за визначеними стереотипними формулами.

У сучасній народно-інструментальній традиції число «три» щодо кількості учасників ансамблю ніколи не було стабільним. До типових ознак традиційних складів троїстої музики І. Мацієвський (2002) зачисляє участь скрипки як головного солюючого інструмента, яка визначає троїсту музику як тип ансамблю, а також функційну диференціацію партій (за числом 3), що простежується навіть у ансамблях за її відсутності, але зі збереженням типової інтонаційної лінії. Ведучу партію ансамблю виконує верхній мелодичний голос (зазвичай скрипка) з віртуозно розвинутим мелодичним первнем, який регулює темп, динаміку виконання і навіть структуру твору⁴. Друга партія (доручена другій скрипці, цимбалам, басолі або контрабасу) виконує функцію фактурної «середини», створюючи мелодико-структурний стрижень або гармонічний каркас композиції. Роль фактурного «низу» виконують бас, контрабас, барабан, бубон (в однорідних ансамблях інколи третя скрипка), які є метро-ритмічним фундаментом ансамблю. Фактурний

⁴ Цікаво, що в інструментальних ансамблях Сходу (наприклад, в індонезійському гамелані) лідером є ударний двосторонній барабан генданг (Музыкальный энциклопедический словарь, с. 140).

«низ» може суміщати функції гармонічного басу й середини. Партії можуть розмаїто «розгалужуватися» і взаємодіяти між собою шляхом збільшення кількості та видів інструментів, які реалізують одну з трьох функцій (с. 101).

Від XVIII ст. спостерігаємо взаємопроникнення народно-традиційних та професійних ансамблевих форм. Українська троїста музика починає зазнавати щоразу більших впливів європейського оркестру, на формування якого свого часу вплинули слов'янські, зокрема чеські народно-інструментальні ансамблі, з яких формувалися перші професійні оркестри Європи нового типу (передусім мангеймського).

Із ідеєю троїстості корелюється коломийковий архетип, який також має індоіранські витоки і поширений у тих народів Євразійського материка, які зазнали потужного впливу індоіранської цивілізації. Графічно його зображають точкою, вписаною в коло, що є проекцією Світового дерева і відповідає зображенню танцюючої у центрі кола пари. В давньоіранській космогонії Всесвіт відтворювався як точне повторення дії всесвітнього закону і порядку, що графічно втілювався знаком Мандали. Остання символізувала чотирикутний світ людей, які живуть в огороженій з чотирьох сторін світу Варі, а коло, вписане у квадрат Вари – Світове дерево в його площинній проекції⁵. Семантичними еквівалентами Світового дерева також були стовп, вертикально встромлений спис та інші вертикально спрямовані предмети. До них належав і круговий обрядовий танець, що символізував єдність трьох світів (предків, людей та богів) та ідею плодючості, аграрної циклічності (періодичність змін пір року), заснованої на колоподібному повторюванні часу.

Феномен троїстості покладений також в основу музичної поетики й формотворення українських дум, основними компонентами яких є заплачка, співомова та славословіє-завершення (Грица, с. 73) і які символізовані трикомпонентною фігурою хвилі – найдавнішим архетипом кола (за Б. Асаф'євим – формулою $i : m : t$). Цю саму ідею реалізує музичний інструментарій кобзарів, що зберіг функційно-семантичний (троїстий) зв'язок з давніми дохристиянськими ритуалами та культами. Троїстість функцій традиційної кобзи/бандури під час виконання думового епосу полягає у: 1) створенні звукового тла для рецитованого співу кобзаря, його «гармонічного» фактурного «низу», основи; 2) втіленні функції «середини», мелодичної підтримки голосу в процесі рецитації уступу/тиради та 3) реалізації функції верхнього фактурного шару – в заплачках, інструментальних переграх. При цьому остання функція може суміщатися з першою, аналогічно до функцій інструментів у народно-інструментальному ансамблі троїстих музик. Про наявність реліктів давнього обрядового синкретизму при виконанні українського епосу свідчить згадка польського хроніста С. Сарніцького (XVII ст.) про жалобний спів козаків, який звучав у музичному

⁵ Символом упорядкованості космосу у Ведах було поняття Rta (Арта), найдавніше значення якого – сонце, колоподібний рух за сонцем. Згодом це значення інтерпретувалося як закон і порядок – мандала (Акишев, 1884. с. 16).

супроводі дудок (кіз, волинок) сільської громади і супроводжувався ознаками театралізації в її поведінці (Грица, 1979, с. 194; Грица, 2007, с. 26).

Паралелі з українською троїстою музикою можна виявити в індійському вокально-інструментальному жанрі тхумрі, який став своєрідним знаком культурної традиції Північної Індії (Карташова, 2008, с. 245–248). Цей жанр також зберіг чітку функційну регламентацію – диференціацію ансамблевих партій на три фактурні зони: нижню (ударні), середню (струнні) та верхню (голос і струнні інструменти). Відчуття трифункційності музичного простору у музикантів Сходу сформоване на рівні психологічної установки. Європейська музика професійної традиції, на противагу музичним традиціям країн Сходу, «обрала» генеральною лінією розвитку принципи багатоголосся іншого типу, впродовж віків «шліфуючи» гармонічну вертикаль, яка сформувалась на основі нижньої частини обертонового ряду, де відчуття мікротоновості не виникає. Це зумовило кардинальні відмінності у розвитку структури багатоголосся у країнах Сходу й Заходу, зокрема багатоголосся західноєвропейського типу у XVI–XVIII ст., стало підставою до формування й утвердження тонально-гармонічної системи в європейській музиці Нового часу. Музичні традиції країн Сходу впродовж багатьох віків кристалізували виразність лінійно-процесуального чинника – мікроінтервальної монодії, шліфували багатомірність її часо-просторової організації. В основі цих музичних традицій лежить більш тонко диференційоване ладове чуття, притаманне східним культурам, що активізує сприйняття верхньої частини обертонового ряду – мікротоновість, 1/3-, 1/4-тонове інтонування (індійське *гамака*), спричинене конкретною сіткою звукових частот, властивих кожній музичній культурі зокрема чи їх окремим групам. Музичні народно-професійні традиції країн Сходу зберегли до нашого часу семантику «барви», фонізму звуку (індійське *рані*), його узгодженості з циклічністю біологічних процесів існування живої матерії, що була втрачена в постелліністичний період розвитку європейської музики професійної традиції.

Сенсаційне відкриття у сфері інтонаційної природи української народної музики зробили українські акустики П. Барановський та Є. Юцевич (2010) у середині 1950-х років (с. 74). На матеріалі акустичних досліджень польових записів української обрядової народної пісенності, здійснених етномузикологами Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського, вони встановили, що звуковий стрій народного вокального інтонування українців містить принаймні 22 мікротони в обсязі октавного звукоряду, наближаючись до ладової системи індійської музики (шрутї), інтонаційна природа яких залежить від емоційного забарвлення мелодії, специфіки її ладової будови (Лисенко, 1955 б, с. 86, прим. 16).

Висновки. Отже, троїста музика належить до найбільш архаїчних явищ української культури, зокрема музичної. Її генетичні витоки сягають індоєвропейського та індоіранського релігійно-культурних шарів, сприйнятих слов'янською обрядово-ритуальною традицією, зокрема через давньослов'янський обряд тризни – ритуальної жертви трьом зонам Світобудови. Найдавніший опис такого обряду зберігся від XVI ст. Найдавніше зображення ансамблю троїстих

музик (від початку – з ритуальним інструментом – кобзою!) зафіксоване французьким маляром Л. Дюмонтом (1740 р.), під добу українського бароко, коли відбулась остаточна десакралізація ритуальних музичних інструментів. Ансамблі трійстих музик у ХІХ – на початку ХХІ ст., незалежно від кількості учасників (від 2-х до 5-ти й більше), зберегли зв'язок з ритуальною ідеєю трійстості через просторово-часову координату – фактуру.



Рис. 1: Ансамбль трійстих музик за участю кобзи. Л. Дюмонт Запорізька Січ. 1740 р.
(L. Dumont. The Setche of the Zaporozhian. 1740. Tissot V. (1884) *La Russie et les Russes: La Petite Russie [Ukraine]*. Paris, p. 69, fig.17).

Список посилань

1. Акишев К.А. *Искусство и мифология саков*. Алма-Ата : Наука Казахской ССР, 1984. 175 с.
2. Барановский П. П., Юцевич Е. Е. *Звуковысотный анализ свободного мелодического строя*. Киев : Изд-во АН УССР, 1956. 84 с.
3. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. *Атлас музыкальных инструментов народов СССР / 2-е изд.* Москва : Музыка, 1975. 399 с.
4. Грица С. *Мелос української народної епіки*. Київ : Наукова думка, 1979. 259 с.
5. Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі. *Родовід*. 1995. № 11. С. 68–81.
6. Грица С. Українські думи – народнопісенний епос. *Українські народні дум*. Київ: Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. С. 9–80.
7. Гуменюк А. *Українські народні музичні інструменти*. Київ : Наукова думка, 1967. 244 с.
8. Даркевич В.П. Танцы и акробатика в искусстве средневековья. *Культура и искусство средневекового города*. Москва : Наука, 1984. С. 5–31.
9. Зінків І. *Бандура як історичний феномен: монографія*. Київ : Вид-во ІМФЕ ім. Рильського, 2013. 448 с.
10. Карташова Т. О некоторых особенностях исполнительской практики в североиндийском вокальном жанре тхумри. *Инструментальная музыка в межкультурном пространстве. Проблемы артикуляции*. Санкт-Петербург: РИИИ им. Черкасова, 2008. С. 245–248.

11. Кузеля З. Посижинє і забави при мерци в українськїм похороннїм обрядї. *Записки НТШ*. Львів : Накладом товариства з друкарнї НТШ ім. Шевченка, 1914. Т. СХХІ. С. 173–224.
12. Лисенко М. В. *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм* / ред., передм. та прим. М. Гордїйчука. Київ : Мистецтво, 1955. 87 с.
13. Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігор Мацієвський. Ігри й співголосся. Контонація : Музикологічні розвідки*. Тернопіль : Астон, 2002. С. 95–111.
14. Музыкальный энциклопедический словарь / глав. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
15. Олійник О. Сарматська арфа з території України. *Мистецтвознавчі студії*. Київ : Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2007. №. 4. С. 89–97.
16. Раевский Д.С. Скифский пантеон: семантика структуры. *Историко-этнографические исследования по фольклору*. Москва : Изд-во «Восточная литература», 1994. С. 198–213.
17. Супрун-Яремко Н. Специфіка українського народного інструментального багатоголосся. *Музикознавчі праці*. Рівне, 2010. С. 354–362.
18. Толочко О.П. До передісторії «Руської землі» XI–XIII ст. *Археологія*. 1991. № 4. С. 34–41.
19. Топоров В. Н. К семантике троичности (слав.* trizna и др.). *Этимология*. 1979. Москва : Наука, 1979. С. 3–20.
20. Хоткевич Г. *Музичні інструменти українського народу* / Вступ. ст. І. Мацієвського. Харків : Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2002. 290 с. [Репринт. вид.].
21. Tissot V. *La Russie et les Russes*. Kiew et Moscou. Impressions de voyage. Paris, 1884. 422 p.

References

1. Akishev, K. A. (1984). *Iskusstvo i mifologiya sakov* [Art and mythology of Saks], Alma-Ata : Nauka Kazakhskoj SSR. [In Kazakhstan].
2. Baranovskyj, P. P., Yutsevych Ye.Ye. (1956). *Zvukovysotnyj analiz svobodnogo melodicgeskogo stroya* [The pitchy analyze of free melodic system]. Kyiv: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. [In Ukrainian].
3. Vertkov, K., Blagodatov G., Yazovitskaya E. (1975). *Atlas muzykalnykh instrumentov narodov SSSR*. (2nd ed.). [The atlas of SSSR nations' musical instruments] Moscow : Muzyka [In Russian].
4. Grytsa, S. (1979). *Melos ukrainskoj narodnoi epiky* [The Ukrainian nation epic's Melos]. Kyiv : Naukova dumka [In Ukrainian].
5. Grytsa, S. (1995). Ukrainski dumy v mizhetnichnomu dialozi. [The Ukrainian dumas in interethnic dialogue] *Rodovid*, 11, 68–81 [In Ukrainian].
6. Grytsa, S. (2007). Ukrainski dumy – narodnypisennyj epos [The Ukrainian dumas – folk song epos]. In (Ed.) S. Grytsa & others. *Ukrainski narodni dumy* (pp. 9–80). Kyiv : IMFE im. M. T. Ryl'skogo NAN Ukrainy [In Ukrainian].

7. Gumeniuk, A. (1967). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [The Ukrainian nation musical instruments . Kyiv : Naukova dumka [In Ukrainian].
8. Darkevich, V.P. (1984). Tantsy i akrobatika v iskusstvie Srednievkovoya [The dancing and acrobatics in the Medieval Art]. In *Kultura i iskusstvo srednievkovogo goroda* (pp. 5–31). Moscow : Nauka. [In Russian].
9. Zinkiv, I. (2013). Bandura yak istorychnyj fenomen [Pandora as historical phenomena]. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE imeni Rylskoho [In Ukrainian].
10. Kartashova, T. (2008). O nekotory osobennostiakh ispolnitelskoj praktiki v severnoindijskom vokalnom zhanrie tkhumri [About some peculiarities of performing practice in north Indian vocal genre]. In *Instrumentalnaya muzyka v mezhkulturnom prostranstvie. Problemy artikuliatsii* (pp.245–248). Sankt-Peterburg : Rossiyskiy institut istorii iskusstv imeni Cherkasova [In Russian].
11. Kuzelia, Z. (1914). Posyzhynie i zabavy pry mertsy v ukrayinskim pokhoronnim obriadi [The sitting up and funs at the dead in the Ukrainian funeral ceremony]. *Zapysky NTSH*, issue 61, 173–224. [In Ukrainian].
12. Lysenko, M.V. (1955). *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostej ukrainsky dum i pisen, vykonuvanykh kobzarem Veresayem* [The characteristic of musical peculiarities of the Ukrainian dumas and songs which are performed by Verasayem]. Kyiv : Mystetstvo [In Ukrainian].
13. Matsiyevskiy, I. (2002). «Troista muzyka» (do pytannia pro tradytsijnii instrumentalni ansambli) [“Triple music” to the question about traditional instrumental ensembles]. *Igor Matsiyevskiy. Igry i spivgolossia. Kontonatsiya: Muzykologichni rozvidky* (pp. 95–111). Ternopil : Aston. [In Ukrainian].
14. *Muzykalnyi entsyklopedicheskij slovar* (1991). [The musical encyclopedic dictionary]. Moscow : Sovetskaya entsyklopedia [In Russian].
15. Oliynyk, O. (2007). Sarmatska arfa z terytorii Ukrainy [Sarmatia harp from the Ukrainian territory]. *Mystetstvoznavchi studiyi*, 4, 89–97 [In Ukrainian].
16. Rayevskij, D. S. (1994). Skifskij panteon: semantika struktury [Scythian pantheon: semantic structure]. In *Istoriko-etnograficheskie issledovaniya po folklore* (pp.198–213). Moscow : Izd-vo «Vostochnaya literatura». [In Russian].
17. Suprun-Yaremko, N. (2010). Spetsyfika ukrainskogo narodnogo instrumentalnogo bagatogolossia [The particularity of the Ukrainian nation instrumental multinational]. In N. *Suprun-Yaremko. Muzykoznavchi pratsi* (pp. 354–362). Rivne : Vydavets Vozen. [In Ukrainian].
18. Tolochko, O. P. (1991). Do peredistoriyi «Ruskoyi zemli» XI–XIII st. [To the prehistory of “Russian land” XI-XIII century]. *Arkheologiya*, 4. 34–41 [In Ukrainian].
19. Toporov, V. N. (1979). K semantike troichnosti (slav.* *trizna* i dr.) [To the semantic of triennial]. In *Etimologiya*. 1979 (pp. 3-20). Moscow : Nauka. [In Russian].
20. Khotkevych, G. (2002). *Muzychni instrumenty ukrainskogo narodu* [Musical instruments in the Ukrainian folk]. Kharkiv : Fond nats.-kult. initsiatyv im. G. Khotkevycha [Reprint. vyd.] [In Ukrainian].
21. Tissot, V. (1884). *La Russie et les Russes*. Kiew et Moscou. Impressions de voyage. Paris.