

## I. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ДЗЕРКАЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*Наталія Сиротинська*

### ОСМОГЛАСНІ БОГОРОДИЧНІ ПІСНЕСПІВИ «ГРІШНИХ МОЛИТВИ» В УКРАЇНСЬКИХ ІРМОЛОГІОНАХ

Культура українського народу є свідченням особливої значимості духовного первня у національному самоусвідомленні. Українська Церква від початку прийняття християнства консолідувала найкращі мистецькі сили та інспірувала створення знакових мистецьких творів, зокрема, в ділянці літургійного співу. Відзначимо, що особлива активізація музичного життя України відбулася завдяки створенню у барокову добу національного типу п'ятилінійної нотації. Це, з одного боку, уможливило впровадження багатоголосся у богослужбову практику, а з іншого, сприяло збереженню найдавнішого пласта літургійного співу – сакральної монодії. Завдяки п'ятилінійній нотації вибраний монодійний репертуар був зафіксований в межах новаторських літургійних збірників – ірмологіонів, а також став доступним для прочитання, що є неоціненним скарбом для сучасних дослідників і підкреслює *актуальність* дослідження сакральних піснеспівів.

У репертуарі українських нотолінійних ірмологіонів важливе місце займають осмогласні цикли, де кожний жанр записаний окремою композиційною структурою на вісім гласів. Це, зокрема, стихирні запіви *Бог Господь*, богородичні-догматики, прокимни, іпакої, славослов'я, троїчні, а також і цикл богородичних *Грішних молитви*, який отримав свою назву за початковими словами піснеспіву 1-го гласу, а також ремарку *богородичні* в літургійних збірниках. Вивчення цього репертуару з позиції поєднання формотворчих та змістовних констант становить *новизну* публікації і визначає відповідну *мету*, яка полягає у цілісному дослідженні богородичного циклу «Грішних молитви» з позиції літургійного призначення, богословського змісту, музично-поетичного наповнення, а також значимості в українській культурі.

Богородичні гимни як окрема жанрово-тематична група виконували важливу функцію у богослуженні: прослава Пресвятої Богоматері і молитовне звернення до Неї з проханням про заступництво доповнювали в кульмінаційних і заключних розділах інші літургійні жанри, великі та малі цикли піснеспівів чи окремі служби. Глибоке дослідження історії виникнення та формування богородичної гимнографії зустрічаємо у габілітаційному дослідженні о. П. Крип'якевича «Про Богородичну

гимнографію у грецькій церкві», кожен з розділів якої розкриває різні грані богородичної тематики, послідовно вимальовуючи цілісну картину історико-культурного поступу марійної гимнографії, підкреслює її особливу роль у літургійному обряді Східної Церкви [2]. Саме у цьому репертуарі виявляємо унікальні форми, структура яких містить внутрішнє «гласоголосся», тобто поєднання кількох гласів в межах одного піснеспіву. До таких належать осмогласники «Богочаємним мановенієм», «Днесь Владичица і Богородица», четверогласники «Достойно єсть» і «Прийдіте прайднолюбних собор», а також і «Грішних молитви». Отож, приналежність до осмогласся підкреслювало особливу значимість жанру, оскільки така форма організації літургійних піснеспівів є основою практики богослужбового співу і має символічне значення.

Запровадження осмогласся пов'язують з реформаторською діяльністю св. Йоана Дамаскіна (VIII), який уклав новаторський літургійний збірник Октоїх (Осмогласник), де основною структурною одиницею стала гласова система. За переданням, число вісім обрано не випадково і в контексті християнської традиції означало вихід за межі тварного світу. Про це писав літургіст О. Шмеман: «Восьмий день – це перший день нового еону, образ часу Месії. Цей день восьмий є, відповідно, і днем першим – початком спасеного і оновленого світу» [4, с. 90].

Осмогласні жанри стали основою півчої системи християнського обряду, оскільки повторювались до 6-ти разів у церковному році, що забезпечувало мелодичну цілісність літургійної практики і сприяло опрацюванню музичної тканини до ювелірно відшліфованих форм. Тож приналежність богородичного циклу «Грішних молитви» до осмогласної системи свідчить про його вагомність у богослужбовій практиці.

Богородичні «Грішних молитви» в українських рукописних ірмолях розміщено по-різному: у початковому обиходному розділі, у розділі подібних стихирам або наприкінці збірника. Рукописи, де зустрічається цей жанр, відзначаються особливою повнотою репертуару і створені у важливих духовних осередках, передовсім, у монастирях, що здавна були центрами і школами церковного співу. На підставі каталогу Юрія Ясіновського [5] цикл *Грішних молитви* виявлено у наступних рукописах:

1. Супрасльський ірмолой 1598–1601, переписав співець Богдан Онисимович, Супрасльський м-р (НБУВ, І. 5391, № 5);
2. Словітський ірмолой 20–30 рр. XVII ст., Галичина (НМЛ, О-17, № 17);
3. Ірмолой бл. 1629 р., Києво-Печерський м-р (НБУВ, ДА П. 350, № 41);
4. Межигіський бл. 1649 р.; цикл *Грішних молитви* має ремарку *на проводі мирским* (НБУВ, Універс. 20 М., № 50);

5. Ірмолой середини XVII ст., Києво-Межигірський м-р (НБУВ, Соф. 112/645, № 56);
6. Ірмолой середини XVII ст., Києво-Софійський собор (Києво-Печерський запов., Кн. 2097, № 60);
7. Ірмолой середини XVII ст. (між 1654 і 1657 рр), Наддніпрянина (РГБ, Разум. 90, № 108);
8. Волинський 1651–1653 рр., переписав Матфей Заплатинський (ЛННБ, БА 275, арк. 214–215 зв., № 105);
9. Ірмолой 60–70 рр. XVII ст., Галичина (ВН, Акс. 2947, новий шифр – 12060, № 143);
10. Вітебський 1662 р., Вітебськ (LMAVB, F-19-119, № 145);
11. Ірмолой 1672 р., Галичина (ВН, Акс. 2472, новий шифр – 12071, № 188);
12. Ірмолой 1675 р., Галичина (ВН, Акс. 2973, новий шифр – 12073, № 195);
13. Ірмолой 1682 р., переписав Стефан Селецький, с. Новосілки, Галичина (ЛННБ, НД 123, № 249);
14. Ірмолой кін. XVII ст., переписав Александр Смеречанський, Галичина (Краків, прив. зб. проф. Т. Хшановського, № 1112);
15. Ірмолой 1714 р., с. Шаранчуки, Галичина (ЛННБ, НД 104, № 509);
16. Ірмолой середини XVIII ст., Галичина (Б-ка Чарторійських, ms 3783/I, № 847).

Отож, богородичний цикл *Грішних молитви* віднайдений у 16 рукописних ірмологіонах, проте це не свідчить про їх нечасте використання у літургійній практиці. Зокрема, розміщення циклу в розділі подібних стихирам є певним підтвердженням їх особливої запотребованості у богослужінні.

Важливі свідчення про літургійне призначення циклу богородичних отримуємо завдяки двом ірмологіонам, які були в ужитку Києво-Межигірського монастиря. В першому ірмолої, створеному близько 1649 р. (Універс. 20 М., № 50) піснеспіви розміщені у початковому, так званому обиходному розділі після Літургії з ремаркою «на проводі мирським», а в другому – середини XVII ст. (Соф. 112/645), – серед піснеспівів погребової служби. Це наводить на думку про використання циклу *Грішних молитви* в чині похорону, що частково підтверджує зміст:

1 глас

Грѣшних молитви приємлюще и скорбящих воздыханіе не презри молящих  
иже от пречистаго боку твоего спастися нам Пресвятая Дѣво.

2 глас

Все упованіе мое к тебѣ возлагаю  
Мати Божія сохрани мя во своем си кровѣ.

3 глас

Святая первочистая похвало сущи небесным силам

Апостолом п'їніє и пророком событіє Владычице прїими молитви наша.

4 глас

Избави нас от бѣдъ нашихъ мати Христа Бога рожшая всѣхъ творца  
Да вси вопіємъ ти радуйся єдина о спасеніи душ наших.

5 глас

Тебѣ молимся яко божїей матери  
Благословенная моли о спасеніи душ наших.

6 глас

Бога ис тебе воплощагося разумѣхомъ Богородице Дѣво  
Того моли о спасеніи душ наших.

7 глас

Пространное селеніє невмѣстимаго познавши Богородице  
Возываем помилуй нас  
Умири молитвами Богородице жизнь нашу  
Вопѣющихъ ти: милостиве Господи слава Тебѣ  
Чистая Дѣво слову дверь  
Бога нашего мати моли спастися нам.

8 глас

Азь Дѣво святая Богородице под кровь твой прибѣгаемъ  
Вѣдый яки обрящу спасеніє можеши бо чистая помощи ми.

За змістом тексти богородичних зосереджені докола двох головних мотивів – прохання про заступництво та звеличення Пресвятої Богородиці. Відповідно виділяються початковий і завершальний піснеспіви циклу: від скорботного «воздыханія» грішників у 1-му гласі до прослави радісної події Благовіщення та народження Христа «жизнодавца» у 8-му. Так вибудовується тема переходу від смерті до життя вічного, що є основним змістом християнського віровчення і символічно відображене в чині похорону. Звідси й особлива увага в текстах до усвідомлення гріховності, виявів розкаяння за скоєні гріхи і постійна присутність звертання до Богородиці з проханням про заступництво. Тож цикл піснеспівів «Грішних молитви» дуже добре увиразнює богородичний зміст, оскільки центральним образом є, безсумнівно, Пресвята Богородиця, звеличена у яскравій палітрі прославних імен: *Пресвятая Діва, Богородиця Діва, Чистая Діва, Благословенная, Мати Божія, Владычиця*. А поруч підкреслюється велич і значимість Богородиці у спасінні світу: *Святая первочистая похвало сущи небесным силам; рождая всіхъ творца; Бога істебе воплощагося; Пространное селеніє невмістимаго; слову дверь; жизнодавца Христа мірови порожшая*.

Поетична форма піснеспівів циклу «Грішних молитви» відповідає принципам двовірша. Така композиція є наслідуванням принципу біблійного паралелізму, а водночас відповідає поетичним засадам кращих зразків греко-римської літератури як форми дистиху. Зокрема, класик Марк Порцій Катон

(Ш ст. до Р. Х.), твори якого стали зразком для наслідування у викладі моральних чеснот у християнську добу, писав [1, с. 304]:

*Дивно тобі, що я вірші пишу, а слова у них голі ?  
Стислість велить, щоб думка одна – рядки два єднала.*

Використання форми двовіршу у текстах «Грішних молитви» надає циклу чіткості та стрункості і в формі віршування. На рівні музичної осмогласної системи також спостерігаємо подібний принцип «дистиху» завдяки умовному поділу осмогласної структури на 2 міні–цикли: 1–4 і 5–8 гласи. У візантійській літургійній практиці це підкреслювалося використанням у назві гласів лише перших чотирьох цифр: 1-4 автентичні і 1-4 плагальні гласи, що сукупно поєднувалося у вісімці. Такий принцип двочастинності виявляємо й у тексті богородичного циклу «Грішних молитви» і це не випадково, оскільки піснеспіви належать до ділянки перекладної літургійної поезії і зберігають автентичну основу. Зокрема, у тексті зустрічаємо подібні поетичні мотиви-каденції у 4 і 8 гласах:

*Да вси вопіємъ ти, Радуйся єдина о спасеніи душ нашихъ (4 глас)  
Архангела Гавріїла глас воспріємиши рецім: Радуйся Діво чистая (8 глас).*

Використання фрагменту прославного ангельського звертання до Богородиці виразно поділяє загальну форму на дві частини, що є основою структури візантійського осмогласся.

Важливо відзначити, що піснеспіви «Грішних молитви» були добре знаними в Україні, їх вплив проявився далеко за межами літургійної практики, зокрема, в формі переспіву Тарасом Шевченком в поемі «Марія» [3, с. 313]:

*Все упованіє моє к тобі возлагаю  
Мати Божія сохрани мя во своем си крові. (богородичен 2-го гласу)*

*Все упованіє моє на Тебе, мій пресвітлий раю,  
На милосердіє Твоє, все упованіє моє. (Т. Шевченко)*

Цікаво, що Шевченків варіант тексту богородичного використав Євген Маланюк як епіграф до віршу *Молитва*:

Все упованіє моє На Тебе, мій пресвітлий раю.  
Т. Шевченко

*Воркував голубий Іордан за її плечима,  
Крильми срібними краяли вічну блакить голуби,  
Її звали Марія.*

Так гімнографічний мотив потрапив до української поезії, залишивши в ній глибокий слід. Важливо ще раз наголосити, що оригінал тексту є грецьким і слушною є наступне твердження Юрія Ясіновського: «Багаті й поетичні образи візантійської гімнографії через слов'янські

переклади міцно вкоренилися у слов'янській літературній і пісенній творчості, зокрема, й русько-українській: вони ввійшли в поезію і красне письменство, духовні пісні та народнопісенну творчість і стали надбанням багатьох поколінь аж до нашого часу» [6, с. 24].

Зупинимось на ще одній важливій якості піснеспівів циклу – мелодиці, а також приналежність піснеспівів до групи подобних, а, отже, слугуванню мелодичними зразками для виконання інших літургійних текстів. І в цьому відношенні інтонаційна стислість лише сприяє кращому запам'ятовуванню і використанню в формі мелодичних моделей. Повторимо, що піснеспіви «Грішних молитви» невеликі за об'ємом, проте саме така «скромність» дозволяє трактувати їх як мелодико-інтонаційний згусток концентрованого півного матеріалу, що увиразнює найхарактерніші ланки-поспівки як у кожному гласі окремо, так і на рівні їх зв'язків в межах повного циклу.

Мелодика богородичних має виразну драматургічну лінію розвитку, що досягається такими елементами як розширення та звуження діапазону, змінністю звуковисотної лінії, міграцією поспівок по гласах чи перенесенням їх на різну висоту. Лаконічність та виразність мелодичного висловлювання у циклі *Грішних молитви* доповнюється елементами розспівності, які, як правило, пов'язані з текстом і супроводжують найбільш значимі вирази у кожному гласі:

- 1 глас – *Пресвятая Діво;*
- 2 глас – *Мати Божія сохрани мя;*
- 3 глас – *пророком собитіє;*
- 4 глас – *Бога рождшая всім Творца;*
- 5 глас – *благословенная моли;*
- 6 глас – *о спасенії души наших;*
- 7 глас – *помилуй нас;*
- 8 глас – *можешши бо чистая помощи ми.*

Такий перелік концентрованих словосполучень не позбавлений змісту, оскільки підтверджує міцну наскрізну ідею загальної форми циклу. Варто відзначити, що розміщення вищезазначених розспіваних мотивів припадає на каденційні зони, що, відповідно, має як формотворче, так і естетичне призначення.

Отож, осмогласний цикл *Грішних молитви* не лише виконує літургійну функцію в обряді, але й репрезентує основні засади музичної організації сакральної монодії. Дослідження богородичних піснеспівів дозволяє виявити основний фонд поспівок, способи їх розвитку, формотворчі засоби і т.п. І все це відбувається у тісному зв'язку з прославою імені Пресвятої Богородиці. Цей досвід надалі на вищому рівні розкривається у складніших формах ірмосів і стихир, мелодичне

багатство і богословська глибина яких виростають з промовистих засобів музичної мови та яскравої поетики невеликих півчих циклів. На цій основі також усталювалася традиція виняткового почитання Пресвятої Матері, що в подальшому проявилось в формі підкресленої уваги до образів жінки та материнства в українській культурі.

1. *Дистихи Катона / перекл. з латини Андрій Содомора. Київ: Грані-Т, 2009. 318 с.*
2. *Крип'якевич П., о. Про богородичну гимнографію у грецькій церкві // Καλοφωνία. Львів: Вид-во УКУ, 2010. Ч. 5. С. 114–165.*
3. *Шевченко Т. Поезії. Київ: Дніпро, 1970. Т. 2. С. 313–332.*
4. *Шмеман А. Введение в литургическое богословие. Москва: Крутицкое Патриаршее Подворье, 1996. 248 с.*
5. *Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ирмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів: «Місіонер», 1996. 622 с.*
6. *Ясиновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів: Вид-во УКУ, 2011. 468 с.*

**Сиротинская Наталия. Осмогласные богородичные песнопения «Грешных молитвы» в украинских ирмологионах.** Данное исследование посвящено богородичным песнопениям «Грешных молитвы», поскольку образ Божьей Матери является очень глубоким символом в истории Спасения. Осмогласный цикл «Грешных молитвы» демонстрирует совершенную поэтическую форму, что особенно важно, поскольку длительное время гимнография ассоциировалась с прозой. Художественное совершенство литургийных песнопений вместе с лаконичным богословским содержанием убеждает не только в целостности смыслов, но и в целостности наполнения украинской сакральной монодии, а также выявляет связь с греко-византийской традицией.

**Ключевые слова:** византийская гимнография, сакральная монодия, богородичные песнопения, осмогласный цикл, украинский ирмологион, «Грешных молитвы».

**Сиротинська Наталія. Осмогласні богородичні піснеспіви «Грішних молитви» в українських ірмологіонах.** Представлене дослідження присвячене богородичним піснеспівам «Грішних молитви», оскільки образ Матері Божої є дуже глибоким символом в історії Спасіння. Осмогласний цикл «Грішних молитви» демонструє досконалий поетичну форму, що є важливим, оскільки довгий час гимнографія асоціювалася з прозою. Мистецька досконалість літургійних піснеспівів разом із стислим богословським змістом переконує не лише в цілісності змісту української сакральної монодії, але виявляє зв'язок з греко-византийською традицією.

**Ключові слова:** візантійська гимнографія, сакральна монодія,

богородичні піснеспіви, осмогласний цикл, український ірмологіон, «Грішних молитви».

**Syrotynska Natalya. The eight-modes Theotokia chants «Hrishnykh molytvu» in the ukrainian's Heirmologions.** This study is devoted to the Theotokos chants «Hrishnykh molytvu», because the image of Mother of Goth is very deep symbol in the history of the Salvation. Eight-mode cycle «Hrishnykh molytvu» demonstrated perfect poetic form, that it's important, because from long time hymnography were associated with prose. Artistic perfection of the liturgical chants along with laconic theological content proves not only consummate content of Ukrainian sacral monody but also persuades in probable continuity of Greek-Byzantium tradition.

**Key words:** byzantine hymnography, sacred monody, Theotokia chants, ukrainian's Heirmologion, Hrishnykh molytvu.

*Іван Кузьмінський*

## КНЯЗІВСЬКІ МУЗИЧНІ КАПЕЛИ ТА МУЗИЧНІ ПРОФЕСІЙНІ ОБ'ЄДНАННЯ У МІСТАХ ОСТРОЗЬКОЇ ОРДИНАЦІЇ У РАНЬОМОДЕРНИЙ ЧАС

**Актуальність дослідження** полягає у тому, що до нині не існує ані навчального курсу, ані друкованої праці з історії української музики Ранньомодерного часу (XVI–XVIII ст.), а якщо такі і існують, то зосереджуються виключно на фрагментарних та вузькогалузевих напрямках. Загалом, з різних причин в українському музикологічному дискурсі зовсім відсутні узагальнюючі праці присвячені аналізу двохсотлітньої музичної культури при дворах Острозьких ординатів, а це дослідження покликане здійснити поступ у цьому напрямку. Зрештою, в цьому і полягає **новизна** дослідження. Музична культура Острога неодноразово потрапляла до фокусу уваги українських музикологів, проте, вона обмежувалася лише кількома темами – хор Острозької Академії, музичні цехи та острозький наспів. Спроба проаналізувати музичну культуру православної частини Острога вперше відбулася у праці Юрія Ясіновського [10] та дещо згодом у співавторстві з Олександром Цалай-Якименко [7]. Повідомлення щодо музичних цехів Острозької ординації досі мали сухий документальний характер [1; 3; 18]. Зовсім випали із українського музикологічного дискурсу праці польських дослідників Збігнева Ханецького [13] та Юзефа Длугоша [16] про музичні капели князів Острозьких та їхніх спадкоємців.



**Частина 1.** Придворний музикант князя Костянтина Василя Острозького (1583–1595). Перш за все слід зазначити, що Волинське воєводство, до складу якого належав Острог, до 1569 року належало до складу Великого князівства Литовського. Польський вплив та католицька експансія розпочалися одразу після Люблінської унії, відколи воєводство увійшло до складу Малопольської провінції Речі Посполитої. Після доленосного 1569 року, коли князь Костянтин Василь Острозький (1524/25–1608) виступив за входження Русі до складу Речі Посполитої, як третього рівноправного народу, він став фактичним патроном всіх русинів. Костянтин Василь Острозький вважався *«некоронованим королем Русі»*. Сам князь підписувався *«З Божої ласки князь на Волині»* [9, с. 110]. Бути незалежним князю Острозькому дозволяв і статус найбільшого землевласника після короля [9, с. 82, 94]. Його родове гніздо знаходилося у Острозі.

Про музикантів князя Костянтина Василя не було би відомо анічого і ніколи, якби не маленький архівний документ, на який натрапив Юрій Ясіновський [7, с. 76]. В ньому йдеться про одного з музикантів князя. Інших документів, що описували би його музичну капелу, запрошених чи, навіть, військових музикантів досі не знайдено. Отже, у документі 1595 року йдеться про те, що музикант князя Костянтина Василя Острозького, Лаврентій уклав у 1583 році якусь угоду з львівськими міщанами, Лаврентієм Залеським та його дружиною Анною, а у 1595 році, напевно не виконавши зобов'язань, залишився винен подружжю 60 польських флоринів [8, с. 164–165]: *«Laurentii Musico illia Dm. D. Constantini Ducis Ostrogien»*. (Лаврентій музикант князя Костянтина Острозького).

На жаль, не відомо ані предмету цього договору, ані спеціалізації музиканта Лаврентія, проте сам факт його існування є дуже цінною інформацією для історії української музики.

**Частина 2.** Музична капела князя Олександра Янушовича Заславського (1612–1629). Рід Заславських – це молодша гілка князів Острозьких. Родове гніздо Заславських – місто Ізяслав, неподалік Острога, де князь Олександр (між 1577/1589–1629) і мешкав. У 1605 році він одружився з Єфросинією Острозькою (пом. 1628), онукою князя Костянтина Василя. Після смерті засновника Острозької ординації (майорату), Януша Острозького (бл. 1554–1620), батька княжни, у 1620 році, Єфросинія та Олександр стали керуючими цією ординацією, адже саме їхні сини повинні були успадкувати неподільні родові острозькі землі. Олександр Заславський був католиком і ревним поборником Берестейської унії. Помер у 1629 році у Львові, де брав участь у спільному з'їзді православних та греко-католиків.

Невідомо, чи мав Олександр Заславський музичну капелу до шлюбу із донькою Януша Острозького у 1605 році, проте після, його капела складалася з чотирьох музикантів. Про це свідчить документ 1612 року [11; 13]: «Пани музиканти: органіст, Миколай, Даніель, Войцех».

Про спеціалізацію цих музикантів достеменно нічого невідомо, окрім факту, що один з музикантів був органістом. Враховуючи велику побожність князя Олександра, можна припустити, що три інші музиканти були співаками, а разом з органістом вони виконували католицьку літургійну музику, принаймні такий склад був типовим, наприклад для парафіяльного костелу у Острозі та кафедрального костелу у Луцьку. У 1630 році кафедральний костел Луцька мав трьох співаків-псалтеристів [19, с. 109]. Проте ці роздуми залишаються лише припущенням, що не мають жодного іншого підтвердження, окрім аналогій.

Після того, як Єфросинія та Олександр успадкували Острозьку ординацію, до них, найпевніше, відійшла і музична капела Януша Острозького. Принаймні, у 1630 році, одразу після смерті Олександра Заславського, у одному з найважливіших міст Острозької ординації, у Дубно було складено список слуг, серед яких були і музиканти [12; 13, с. 86]. За складом та за кількістю музикантів це вже була справжня капела. Вона складалася з дев'яти музикантів: капельмейстер, двоє співаків – альт і бас, а також п'ять інструменталістів – органіст, лютнист, скрипаль, тромбоніст і трубач, спеціальність ще одного музиканта невідома: «Музиканти: Кшиштоф – магістр капели, органіст, лютнист, Валенте, бас, скрипаль Матіас, альтист Іванко, тромбоніст Славський, трубач».

Загалом це типовий склад музикантів для подібних капел у Речі Посполитій того часу. Серед музикантів з польськими іменами, тут є італійське ім'я – Валенте, німецьке – Матіас, а також українське – Іванко. Примітно, що, якийсь Валенте був присутній у 1630 і у рахунках капели його брата, володимирського старости, Юрія (Єжи) Заславського (1592–1636) [13, с. 86]. В зв'язку із цим можна припустити, що Валенте, після смерті Олександра, перейшов на службу до Юрія Заславського.

У документах Острога збереглися імена кількох музикантів, які також могли бути членами музичної капели Олександра Заславського. У 1622 році є згадка про трубача Станіслава, який був католиком і мешкав у власному будинку по вулиці «*Суха воля*» зі своєю дружиною русинкою Оксютою [14, с. 35]. У 1629 році згадано якогось музиканта на ім'я Петро [7, с. 77].

Проте, це не єдині відомості про капелу Олександра Заславського. Між речами, що залишилися по його смерті, також числяться два портативних органи, два клавесини та віола да гамба [13, с. 86]: «Позитив

новий варшавський, клавіцимбали з Гданська, клавіцимбали від пана Марграбія, віола да гамба, позитив старий».

Цей приклад надзвичайно цікавий, адже вказує на багато важливих деталей. Перш за все слід відзначити, що кілька музичних інструментів були привезені до нього з Варшави та Гданська. Один з клавесинів, від пана Марграбія, найпевніше був отриманий, в якості подарунка на весілля доньки князя Олександра, Констанції (пом. 1630) з сином великого маршалка коронного Зигмунта Мишковського (бл. 1562–1615), Фердинанда (пом. 1647). Весілля відбулося перед 1626 роком. Клавесин найпевніше був привезений з Італії, куди часто подорожував батько нареченого. Позитив, що тут названо старим, напевно був саме тим, на якому грав органіст Олександра Заславського, про якого згадано у документі 1612 року.

**Частина 3.** Музичний побут та музична капела князя Владислава Домініка Заславського-Острозького (1635–1656). Продовжувачем музичних традицій роду Острозьких став син князя Олександра Заславського та другий острозький ординат, Владислав Домінік Заславський-Острозький (1616–1656). Князь був найбагатшим магнатом шляхетської Речі Посполитої. Про його юність відомо дуже мало, а вже у 1632 році, на чолі власного двору, він взяв участь у виборах короля Владислава IV [20, с. 77]. У 1633 році князь одружився і незабаром виїхав до Франції та Нідерландів, а на початку листопада 1635 року повернувся морем до Гданську.

Від цього часу збереглися дуже ретельні відомості про музикантів його двору, про їхню професійну спеціалізацію та походження, про методи поповнення капели, про музичні твори та інструменти, про ставлення князя до музики, про його смаки, про музичний побут, про музикантів інших можновладців тощо. Ці відомості містяться у видаткових документах 1635–1642 років, а також у посмертному описі майна князя [16, с. 59].

У 1635 році, з Франції до Острозької ординації князь привіз щонайменше двох музикантів – віоліста Перові та лютниста Морему. Вони служили у капелі князя протягом кількох років.

По дорозі з Гданська до Дубно, коли князь зупинявся у різних містах, його вітали та розважали місцеві музиканти. У Гданську – співачка, органіст Висоцький, а також двоє трубачів та шипош (гравець на інструменті подібному до шалмею) [6, с. 351–352]. Грали князю і музиканти тестя першої дружини сандомирського каштеляна Миколая Спитека Лігензи (1562–1637) – довбуш, шипош, органіст та хлопець цимбаліст на ім'я Паштетніков.

Видаткові документи за 1636 рік надзвичайно широкі та красномовні, вони налічують відомості про майже щоденні видатки на

музикантів. Часто князь платив за спів та гру музикантам, які служили різним світським та церковним можновладцям. Цього року він заплатив двом малим співакам познанського архієпископа Анджея Шолджського (бл. 1538–1650); довбишу та скрипалю львівського католицького архієпископа Станіслава Гроховського (пом. 1645); трубачам Великого канцлера коронного Томаша Замойського (1594–1638); шипошу київського воєводи Януша Тишкевича (1590–1649); пузаністу руського воєводи Станіслава Любомирського (1583–1649); кілька разів музикантам володимирського старости Єжи Заславського, який приходився князю стриєм і капела якого, складалася, згідно з цими документами, з лютниста, скрипаля, двох квартпузаністів та хлопчика співака; неодноразово музикантам коронного підскарбія Івана-Миколая Даниловича (бл. 1607–1650), серед яких були органіст, віоліст, скрипаль та двоє хлопчиків співаків. Останні грали та співали князю Владиславу Домініку і наступного року.

Ці приклади важливі ще й тому, що фіксують існування музикантів та цілих капел у сановників Речі Посполитої, більшість з яких діяли та мешкали на етнокультурних українських теренах, а саме, у Руському, Волинському та Київському воєводствах.

В охороні князя були і військові музиканти, які постійно його супроводжували. Загалом відбірна військова капела складалася з 30 трубачів, сурмачів і барабанщиків [21, с. 123]. Присутність таких музикантів у супроводі князя вигідно виділяла його серед інших, недвозначно вказувала на привілейований стан супроводжуваної особи.

Цілком імовірно, що частину військових музикантів, Владислав-Домінік міг успадкувати від свого дядька Єжи Заславського.

Трубачі князя не рідко виконували і інші функції. Наприклад, вони терміново виїхали з Ряшева до Ярослава на похорони дружини його двоюрідного діда Олександра Острозького (1570–1603), Анни Острозької (1575–1635).

Князь Владислав Домінік неодноразово звертався до послуг інших музикантів та жертвував їм за гру та спів. Наприклад, у костелі Львова він заплатив органісту та співакам за виконання Літанії. Напевно там же пожертвував убогим співакам за спів. Князь платив співакам та музикантам і за виконання колядок. Коли капела князя повернулася до Ізяслава, а він лишався у Львові, то незабаром довелося для якогось похорону у Старому Селі, яке належало Владиславу Домініку, винайняти 9 львівських музикантів. Довелося князю платити і за музикантів, які грали на весіллі одного молодого шляхтича.

Цього року князь наказав вербувати музикантів для своєї капели у Кракові, столиці Малопольської провінції. У Любліні, ще одному місті провінції, князеві купили позитив, який незабаром привезли у Дубно.

З рахунків Владислава Домініка можна також зрозуміти, що деякі музиканти постійно мешкали у різних містах, містечках та селищах ординації, а саме, у Острозі, Дубно, Ізяславі, Межиріччі та інших.

Дещо іншими були музичні справи у 1637 році. Перш за все цей рік виділяється контактами із королівськими музикантами.

У Варшаві князь Владислав Домінік неодноразово платив придворним музикантам короля Владислава IV Вази (1595–1648) – за їхню гру у покоях, трубачам за гру на весіллі короля, за спів італійському кастрату (сопраністу) Бальдассаре Феррі (1610–1680). Згодом цей самий співак, у супроводі віоліста, приїздив до однієї з резиденцій князя у Острозькій ординації і співав йому персонально.

Зацікавленість музикою та щедрість князя були широко відомі. Це призвело до того, що королівський капельмейстер та композитор Марко Скаккі (1602–1685) присвятив князю щонайменше один музичний твір, про який, на жаль, нам нічого не відомо.

Інший королівський капельмейстер, який мешкав у Кракові і керував капелю на Вавелі, Францішек Ліліус (1600–1657) також присвятив князю музичну композицію. Вона була видана у 1632 році – *«Illustrissimo Dno Vladislao Dominico, Duci in Ostrog et Zaslaw. Cum in Russiam proficisceretur»* [17, с. 210]. Можливо таких творів було кілька, адже князь розплатився за якийсь музичний твір п'ять років по тому, у 1637 році.

Владислав Домінік не зміг собі відмовити у слуханні королівських музикантів і у 1648 році, коли його обрали одним з трьох регіментарів, тобто командувачем окремої групи військ проти козацького війська Богдана Хмельницького. Це був час безкоролів'я, а Владислав Домінік був одним з претендентів на престол. У цей час князь учинив гучний бенкет, а розважали гуляк музиканти королівської капели.

Грали Владиславу Домініку і музиканти чоловіка покійної сестри Констанції, Фердинанда Мишковського. Нагадаємо, що останній подарував Олександрю Заславському, батькові Владислава Домініка, у 1620-х рр., клавесин.

У 1637 році, за наказом князя, у Кракові завербували кількох музикантів. Серед останніх був один блазень, скрипаль на ім'я Ян та якийсь тенор.

Як це не дивно, але музиканти та співаки не лише вербувалися, чи запрошувалися з дворів інших можновладців та родичів Владислава Домініка, а й переходили у спадок. Коли Владислав Домінік, по смерті князя Януша Вишневецького (1599–1636), обійняв його придворну посаду конюшого великого коронного, то отримав і одного з музикантів. Коли ж померла остання дружина діда князя, Теофіла з Тарлів (пом. 1635), то Владислав Домінік у спадщину отримав не лише місто Тарнув, а й її співака

басиста. Найпевніше те саме відбулося, коли у 1648 році князь Владислав Домінік здійснив збройний напад на помираючого у Ряшеві сандомирського каштеляна, його першого тестя, Миколая Спитека Лігензу.

У 1639 році, під час подорожі до Львова, капела князя налічувала 16 музикантів: скрипаль Якуб, органіст, віоліст Францішек Шваб, бас Адам, бас Томаш, тенор Улатовський, альтист Адам, цитарист, Становський, Юрецький, Марцин, віоліст Каспер, Залашовський, двоє нових музикантів та керівник капели Єнджей Носович. Останній виконував функції розпорядника та організатора, а не диригента. Окремо згадується лютнист, який залишився у Бишеві. Можливо це був француз Морему.

У 1640 році придворна музична капела Владислава Домініка налічувала 17 музикантів і хлопчика, напевно співака. Серед музикантів був німець арфіст, лютнист, гравець на позитиві, шипош та якийсь фальцетист. Окрім цього, князя постійно супроводжували трубачі, яких було зазвичай троє – Єнджей, Александр та Пйотр. Також, у Дубно мешкав якийсь корнетист.

У 1641 році окрім вже відомих музикантів згадуються і нові – трубач Флажинський, співак з Магдаленки, двоє музикантів німців, гравець на позитиві, трубачі та їхні учні, співак, який вчився грати на якомусь музичному інструменті, віоліст Теодор, козак, який утік, шипоші, які прийшли з Ізяслава та якийсь вірменин.

У 1642 році згадано нового віоліста, на ім'я Тебалі. Судячи із прізвища, він, як і попередній віоліст, походив із західної Європи, можливо був французом або італійцем.

На жаль, цього року видаткові документи обриваються. А вже у 1656 році, по смерті Владислава Домініка, було укладено реєстр рухомого майна, де згадувалися і музичні інструменти: три іноземні тамбурини різного розміру, старий попсований клавіцимбал (клавесин) та гітара зі слонової кістки.

По смерті князя також описали книги, що зберігалися у Дубно. Серед цих книг були і ноти: «*Matrigali di Gio[vanni] Battista Leoni*» – мадригали римського композитора Джовані Антоніо Леоні (бл. 1600–1652) та «*La S. Cecilia – dramma musicale con gli intermedii*» – музична драма з інтермедіями присвячена святій Цецилії, яка з XVI століття була покровителькою церковної музики в католицькій церкві. Останній твір князь міг слухати у 1637 році, коли у передноворічну ніч перед ним виступали якісь комедіанти. В цьому ж реєстрі записано відомості про цілу скриньку нот, яку описувачі не відчинили, тому її зміст залишився не відомим.

**Частина 4.** Музична капела Павела Кароля Сангушко (1711–1750). У 1709 році Павел Кароль Сангушко (1680–1750) одружився з Маріанною Любомирською (1693–1729), а у 1720 році, після смерті бездітного

брата дружини, Олександра Домініка Любомирського (1693–1720), він став VII Острозьким ординатом і, відповідно, успадкував всі землі ординації.

У видатках двору від 1711 року названо лише чотирьох музикантів: Антоній, Павел, Базилій та Серб. Наступного року, на додачу до цих музикантів, з'являється «Капельмейстер Ганс». Його зарплата складала 600 злотих на рік, в той час, як Антоній отримував 100 злотих, а Базилій та Павло – по 60 [13, с. 88]. З цього списку зникає музикант на ім'я Серб. Ім'я Серб, найпевніше, означало не національність, а приналежність до мандрівних, простакуватих музикантів, які протиставлялися міським, поважним музикантам, членам так-званих «італійських капел».

У 1726 року, під час перебування Павела Кароля у Дубно, в рахунках зазначено музичну капелу, що складалася з семи музикантів, з яких четверо були учнями, і, можливо, знаходилися на випробувальному терміні [13, с. 89]: «1 – Ендріх, Скажинський, Шульц. 2 – Ясенський, Сковронський, Кулікевич та Марцин».

Останні отримували щокварталу по 25 злотих. Як видно з імен, двоє зі старших музикантів були німцями.

У списку 1730 року останні чотири прізвища зустрічаються знову, але вже у якості повноправних капелістів. Також до списку було додано двоє нових музикантів: Цибульський та якийсь тенор. Того року, музиканти щотижня отримували зарплату у розмірі 4 злотих на людину.

Проте існує ймовірність, що у цих документах згадано далеко не всіх музикантів ордината, адже сучасники підкреслювали пишність виступів музичної капели Павела Кароля і зазначали велику кількість музикантів у її складі.

**Частина 5.** Музиканти Януша Олександра Сангушко (1761–1765). Останній Острозький ординат, син Павела Кароля, Януш Олександр Сангушко (1712–1775), як свідчать сучасники, був серед перших гультаїв та пияків шляхетського стану у Речі Посполитій [22, с. 121]: «Серед усіх пияків <...> Найпершим був князь Януш Олександр Сангушко, <...> про пияцтво описано вище, не буду повторюватися, додам лишень, що його пияцтво не мало нічого дикого, сама веселість панувала над його deboшами, сам не знав міри, тільки пив щиро, мало звертаючи на інших уваги. Компанії тоді збиралися в нього великі – завжди його розважали. Мав таку важку голову до пиття, що коли напивався так, що не міг встояти на ногах, казав запрягти його до карети, в такий спосіб протягнувши її кілька стаєнь, повертався таким тверезим, ніби нічого й не пив, й пив знову з тим, хто складав йому компанію».

Очевидно, що під час гульок не могло обійтися і без музикантів. Проте єдина згадка про них міститься у рахунках за 1761 рік. Ці рахунки

повинна була оплачувати, після смерті батька, його мачуха Барбара Сангушко (1718–1791) [13, с. 89]: «Арфіст – 54 [злотих], Юревич – 36, Ястржембський – 18, Готліб – 21».

Примітно, що останній острозький ординат, майже безперервно мешкав у Дубенському замку, де, зрештою, і почив у бозі.

**Частина 6.** Музичні цехи Острога, Дубно та Степані. Перші відомості про музичний цех у Острозі з'явилися у 1624 році. Того року у частині міста, що належала віленській воєводині Анні Алоїзі Тишкевич (1600–1654) існувало 16 ремісничих цехів, серед яких був і цех «скрипкарів» [1, с. 290]. Як бачимо, це не був цех різних за спеціальністю музикантів, а виключно скрипалів. Чим займався цей цех і коли був заснований невідомо, але напевно знаємо про одного острозького, чи то дубенського скрипаля того часу, а саме про «скрипаля Матіаса», придворного музиканта Олександра Янушовича Заславського. Не виключено, що саме цей німецький скрипаль був причетний до створення, чи функціонування острозького цеху. Скільки часу проіснував цей цех і чим конкретно він займався – невідомо. Цей цех, напевно, належав до не чисельних і мав досить скромні матеріальні ресурси, про що свідчить невеликий розмір податків, який з нього вимагали на утримання місцевого парафіяльного костелу.

Деяких музикантів Острога згадано поза цехом: у 1622 році – трубача Станіслава, а у 1629 році – музиканта Петра [15, с. 155].

Вже у 1635 році, тобто в рік повернення князя Владислава Домініка Заславського-Острозького з-за кордону, у місті Острозі налічувалося «22 посполитих музикантів», які платили податок на користь міста [3, с. 78]. Логічно припустити, що це могли бути музиканти князя Владислава Домініка, або бодай частина з них. Примітно, що острозькі музиканти платили найменший серед усіх ремісників податок.

Якісь музиканти мешкали у Острозі на плацу у Брамі у XVIII столітті. Цей факт задокументовано у відомостях за 1713 рік [15, с. 207]. Проте, напевно не зрозуміло, які саме це були музиканти. Не виключено, що це могли бути, цехові, вільні, військові і навіть придворні музиканти. Також існує вірогідність, що тут йдеться про єврейських музикантів, найстарші відомості про яких датуються 1624 роком [15, с. 205].

У Дубно також існував музичний цех, проте відомості про нього датуються вже XVIII століттям. Інформація про стягнення податків з «цеху музикантів» зафіксовано у документах за 1726, 1734 та 1735 роки [2, с. 285]. Цікаво, що у Дубно вже у XVII столітті існувало передмістя Сурмачі, що своєю назвою завдячує музикантам, гравцям на сурмах, численні згадки про яких знаходимо у рахунках князя Владислава Домініка.



Дослідники помилилися щодо відомостей про музичний цех у ще одному містечку Острозької ординації, у Степані [5, с. 33]. Найстарші достеменні відомості про існування цього цеху при місцевому костелі датуються 1807 роком [4, с. 90]. Лише вкрай непереконливе припущення, що цех було засновано в один рік із костелом, дозволило дослідникам датувати його появу близько 1614 року. Це є помилкою бодай з тієї причини, що у документах XVII ст. згадуються різні цехи Степані, проте про музичний цех немає жодних відомостей.

**Частина 7.** Єврейські музиканти Острога. Місцева єврейська громада виникла у Острозі ще у кінці XIV століття. Її економічний розквіт припав на XVI – першу половину XVII століття. Саме в цей час з'являються відомості про єврейських музикантів. У 1624 році, острозький плебан Миколай Олександр Рамульт, письмово уклав положення про оподаткування єврейських музикантів на власну користь [15, с. 205]: «Під час посту, коли євреї веселяться, повинні просити ксьондза плебана, аби дозволив їм грати музику, а вони не повинні до нього приходити з порожніми руками».

Не лише єврейські музиканти оподатковувалися місцевим парафіяльним костелом, а й інші міські професійні об'єднання музикантів міста, як це було видно з попередніх прикладів.

Можливо єврейські музиканти продовжували свою діяльність і у XVIII ст. У одному з документів, йде мова про оподаткування єврейських мешканців міста і у одному з розділів йде мова про музикантів, які мешкали на плацу у Брамі. Цей факт задокументовано за 1713 рік [15, с. 207].

За аналогією з іншими містами, наприклад, Львовом, Люблінном та Перемишлем, можна зробити висновок, що і у Острозі єврейські музиканти успішно складали конкуренцію іншим об'єднанням міських професійних музикантів [14, с. 91–97]. Зазвичай вони грали на весіллях, святах, з інших урочистих нагод і навіть брали участь у католицьких публічних процесіях.

Висновки. Викладених відомостей достатньо аби зробити кілька важливих висновків та узагальнень. Князівські музичні капели були досі недооцінені українською музикологією. Саме їм належить роль передових музичних осередків, які утримували найвищий професійний рівень, як у Острозькій ординації, так і у Волинському воєводстві загалом. Безперечно вплив музикантів князя поширювався і на місцевих музикантів, і на міщан, і навіть на сільське населення ординації, що певним чином повинно було відобразитися і на їхній аматорській музичній діяльності. Також важливо, що ця стаття дає шлях для подальших досліджень, особливо в царині історії інструментальної української музики у XVII та XVIII століттях.

1. Заяць А. *Острог у XVI – першій половині XVII ст. (економічний розвиток)//Острозька академія XVI–XVII століття. Енциклопедія. Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. С. 287–292.*
2. Клименко Ф. *Изъ истории финансового строя города Дубно. (Конец XVII – начало XVIII в.в.)//Студенческий историко-этнографический кружок при университете св. Владимира. К., 1914. С. 275-299.*
3. Ковальський Н. П. *Источники по социально-экономической истории Украины XVI – первой половины XVII века: Уч. пособие. Днепропетровск: ДГУ, 1982. 92 с.*
4. Кудринский Ф. *Цеховые братства в местечке Степани//Киевская старина. К., 1890. Т. XXX. С. 88–104.*
5. Фільц Б. *Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.)//Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1982. С. 33–45.*
6. Хоткевич Г. М. *Музичні інструменти українського народу. Друга редакція/упоряд., підг. тексту, покажч. О. О. Савчук; післямови І. В. Мацієвського, В. Ю. Мішалова, М. Й. Хая. Харків: Видавець Савчук О. О., 2013. 512 с.*
7. Цалай-Якименко О., Ясиновський Ю. *Музичне мистецтво давнього Острога//Острозька давнина. Львів, 1995. Вип. 1. С. 74–89.*
8. ЦДАЛ, ф. 52, оп. 2, спр. 23.
9. Яковенко Н. *Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII століття Волинь і Центральна Україна. Видання друге, переглянуте і виправлене. Київ: Критика, 2008. 472 с.*
10. Ясиновський Ю. *Музика в давньому Острозі//Матеріали I-III науково-краєзнавчої конференції «Остріг на порозі 900-річчя» (1990–1992 рр.). Остріг, 1992. Ч. 2. С. 116–118.*
11. *Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział na Wawelu. Zbiory Sanguszków 75-2.*
12. *Archiwum Państwowe w Krakowie, Oddział na Wawelu. Zbiory Sanguszków 94.*
13. Chaniecki Zbigniew. *Nieznane kapele polskie z XVII i XVIII wieku//Музыка: кварталник Інституту Сztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa 1972. № 4 (67). S. 84–96.*
14. Chaniecki Zbigniew. *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1980. 155 s.*
15. Hoffman J. *Akta kościoła farnego ostrońskiego od 1622 r. co ważniejsze wydał Jakób Hoffman//Rocznik wołyński. Równe, 1934. T. 3. S. 192–214.*
16. Długosz Józef. *Rachunki kapeli nadwornej księcia Władysława Dominika Ostrońskiego w latach 1635-1642//Музыка: кварталник Інституту Сztuki Polskiej Akademii Nauk, 1970. № 1 (56). S. 58–80.*
17. Estreicher Karol. *Bibliografia Polska. 140000 druków. Część III. Tom X. Lit. L-Lz. Kraków: Druk. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1906. 550 s.*
18. Kardaszewicz S. *Dzieje dawniejsze miasta Ostroga. Warszawa, 1913. 291 s.*
19. Łyjak Wiktor Z. *Kapele w diecezji łuckiej//Музыка: кварталник Інституту Сztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa, 1986. № 3 (122). S. 101–113.*
20. *Memoriale rerum gestarum in Polonia 1632–1656. Albrycht Stanisław Radziwiłł/Oprac. A. Przyboś i R. Żelewski pod kier. W. Czaplńskiego. Wrocław, 1968. T. 1. (1632-1633). 233 s.*
21. Rzońca J. *Władysław Dominik Ostroński-Zastawski jako regimentarz, wojewoda krakowski i pierwszy ordynat ostroński//Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku. Białystok, 2003. S. 105–124.*

22. Kitowicz Jędrzej. *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III przez księdza Jędrzeja Kitowicza. Wydanie drugie. Petersburg, Mohylew, 1855. T. 3. 199 s.*

**Кузьмінський Іван.** Князівські музичні капели та музичні професійні об'єднання у містах острозької ординації у ранньомодерний час. У межах Волинського воєводства щойно утвореної Речі Посполитої існував окремих регіон, що складався із 24 міст та близько 600 сіл та селищ. Його особливість полягала в тому, що ці об'єднані міста та селища не можна було продавати, чи дарувати, це були неподільні землі – Острозька ординація. Стаття присвячена дослідженню історії світської професійної музики в Острозькій ординації. Основними об'єктами дослідження є музиканти та музична культура при дворах кількох поколінь острозьких ординатів та у міських професійних об'єднаннях. У дослідженні ретельно описано придворні та військові музичні капели, їхній склад, специфіку функціонування та походження окремих музикантів. Згадано музичні твори та музичні інструменти, що належали острозьким ординатам. Особлива увага приділена дослідженню міських музичних цехів Острога, Дубно та Степани, а також єврейських музикантів Острога.

**Ключові слова:** князівські музичні капели, придворні музиканти, військові музиканти, королівські музиканти, музичні інструменти, музичні цехи, єврейські музиканти.

**Кузьминский Иван.** Княжеские музыкальные капеллы и музыкальные профессиональные объединения в городах Острожской ординации в раннее Новое время. В границах Волынского воеводства только что образованной Речи Посполитой существовал отдельный регион, состоящий из 24 городов и около 600 сел и поселков. Его особенность заключалась в том, что эти объединенные города и поселки нельзя было продавать, или дарить, это были неделимые земли – Острожская ординация. Статья посвящена исследованию истории светской профессиональной музыки в Острожской ординации. Основными объектами исследования являются музыканты и музыкальная культура при дворах нескольких поколений острожских ординатов и в городских профессиональных объединениях. В исследовании тщательно описано придворные и военные музыкальные капеллы, их состав, специфику функционирования и происхождения отдельных музыкантов. Упомянуто музыкальные произведения и музыкальные инструменты, принадлежавшие острожским ординатам. Особое внимание уделено исследованию городских музыкальных цехов Острога, Дубно и Степани, а также еврейских музыкантов Острога.

**Ключевые слова:** княжеские музыкальные капеллы, придворные

музиканти, военные музыканты, королевские музыканты, музыкальные инструменты, музыкальные цеха, еврейские музыканты.

***Kuzminskyi Ivan. Princely musical chapels and musical professional associations in the towns of the Ostroh Fee Tail in the early modern period.*** Within Volyn Province of newly established Polish-Lithuanian Commonwealth, there was a separate region, consisting of 24 cities and about 600 villages and settlements. Its peculiarity was that these united towns and villages could not be sold or donated; they were indivisible lands – the Ostroh Fee Tail. The article is dedicated to the study of the history of secular professional music in Ostroh Fee Tail. The main objects of the study are musicians and musical culture at the courts of several generations of Ostroh Fee Tails, and in municipal professional associations. The paper carefully describes the court and military musical chapels, their composition, specifics of functioning and origin of individual musicians. The musical works and musical instruments mentioned that belonged to Ostroh Fee Tail. Particular attention is paid to the study of urban musical shops of Ostroh, Dubno and Stepan, as well as Jewish musicians from Ostroh.

***Key words:*** Princely musical chapels, court musicians, military musicians, royal musicians, musical instruments, musical guilds, Jewish musicians.

*Дарина Купіна*

**М. ЛЕОПОЛІТА. KYRIE З «MISSA PASCHALIS»:  
ДО ПИТАННЯ СТИЛЬОВОЇ АТРИБУЦІЇ ТВОРУ  
В АСПЕКТІ ОРГАННИХ ТРАДИЦІЙ XVI СТОЛІТТЯ**

Часом активного розвитку органної культури на території України прийнято вважати другу половину ХХ століття – саме тоді відбулося становлення національної органної школи та стрімка інтеграція творів українських композиторів для органу до світового художнього простору. Проте історія формування традицій органного мистецтва в Україні почалася задовго до того, а дискретність процесу їх вкорінення (як по горизонталі, так і по вертикалі) стала на заваді створенню цілісної картини розвитку органного сегменту української музичної культури. За такої ситуації навіть поодинокі зразки органних творів, написаних в Україні до ХХ століття, стають серйозними прецедентами, що дозволяють певною мірою відтворити особливості процесу становлення вітчизняної органної школи. Одними з перших українських органних композицій, факсиміле яких збереглися до наших часів, вважаються опуси львів'янина Марчина Леополіти, творча постать якого пов'язана з формуванням у XVI ст. потужного, подібного до європейських, осередку органної культури на території західної України.