

**Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра фольклористики**

КОНЦЕПТ “МУЗИКА” В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студента 4 курсу бакалаврату
освітньої програми
*«Фольклористика, українська мова і
література та іноземна мова»*
Спеціальності – 035 Філологія
(спеціалізація 035.09 Фольклористика)
Ярослава Володимировича ЄРІНА
Науковий керівник:
д.філол.н., проф. Олена ІВАНОВСЬКА

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
кафедри фольклористики
№ ___ **від** « ___ » _____ **2024 року**
завідувачка кафедри _____ (підпис)
д.філол.н., доц. Олеся НАУМОВСЬКА

КИЇВ

2024

АНОТАЦІЯ

Робота присвячена дослідженню концепту музики в українському фольклорі. Актуальність роботи полягає у її новизні через невелику дослідженість концепту раніше, особливостях сприйняття музикантів, музичних інструментів, співу, голосу, звуків традиційним суспільством та значної цікавості теми. Предмет дослідження – побутування музики в українському фольклорі та аналізу його акціонального та ментального втілення. Мета роботи полягає в осмисленні семантичних конотацій звуку, дослідженні образів та символів музики і пов'язаних із нею явищ та актантів у фольклорі та у відповідному середовищі побутування, яким є традиційне суспільство. Об'єктами дослідження є зразки української усної народної творчості. В першому, теоретичному, розділі наведено контекст побутування музики в традиційному суспільстві, розглянуто музику як складник міфологічної світобудови, застосовано компаративний метод дослідження уявлень різних народів світу про народну музику та її виконавців. У другому, практичному розділі проведений контекстуальний та текстологічний аналіз акціонального та ментального втілення музики, музичних інструментів, звуку, голосу у фольклорі на основі численних зразків чарівних казок, пісень, переказів, загадок. Таким чином дослідження на основі опрацьованих відомостей та зразків українського та світового фольклору розкриває особливості побутування та функціонування народної музики, дає погляд на особистісні якості її носіїв та виконавців і розкриває міфологічні засади її існування і сприйняття у свідомості членів традиційного суспільства.

Ключові слова: фольклор, музика, музиканти, музичні інструменти, голос, звук, казка, пісня, міф, міфологія.

ABSTRACT

The work is devoted to the study of the concept of music in Ukrainian folklore. The relevance of the work lies in its novelty due to the small research of the concept earlier, the peculiarities of the perception of musicians, musical instruments, singing, voice, sounds by traditional society and the significant interest of the topic. The subject of the research is the existence of music in Ukrainian folklore and the analysis of its actional and mental embodiment. The purpose of the work is to understand the semantic connotations of sound, to study the images and symbols of music and related phenomena and actants in folklore and in the corresponding environment of life, which is traditional society. The objects of the study are samples of Ukrainian oral folk art. In the first, theoretical section, the context of the existence of music in traditional society is given, music is considered as a component of the mythological world structure, and the comparative method of researching the ideas of different peoples of the world about folk music and its performers is applied. In the second, practical section, a contextual and textological analysis of the actional and mental embodiment of music, musical instruments, sound, voice in folklore is carried out on the basis of numerous examples of magical tales, songs, tales, riddles. In this way, the research based on the studied information and examples of Ukrainian and world folklore reveals the peculiarities of the life and functioning of folk music, gives a view of the personal qualities of its carriers and performers, and reveals the mythological foundations of its existence and perception in the minds of participants of traditional society.

Key words: folklore, music, musicians, musical instruments, voice, sound, fairy tale, song, myth, mythology.

Зміст

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. РОЛЬ МУЗИКИ І МУЗИКАНТІВ В ТРАДИЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ	7
1.1 Музика як складник міфологічної світобудови	7
1.2 Музика в українській традиційній культурі	13
РОЗДІЛ 2. МУЗИКА У ФОЛЬКЛОРІ: АКЦІОНАЛЬНІ ТА МЕНТАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ	22
2.1 Музичні інструменти.	22
2.2 Спів та звук.	34
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	49

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Наше дослідження є актуальним через брак висвітлення концепту музики у фольклорі. Ця тема видається нам надзвичайно цікавою, і ми сподіваємось, що наша робота допоможе у подальшому дослідженні цієї теми. Оскільки проблема, яку ми аналізуємо, не може обмежуватися суто уснословесними категоріями (такими, як "мотив", "образ" і т.д.), ми зупинилися на ширшому понятті, яке дало нам можливість оглянути не лише традиційні уявлення українців про музику і музикантів (голос, звук) у різних вербальних формах, а виокремити музичні практики як важливий складник традиційної культури загалом.

Мета роботи: дослідити концепт "музика" у фольклорі.

Відповідно до мети визначено такі **завдання** дослідження:

- Осмислити семантичні конотації звуку у міфології;
- Окреслити роль і значення музичних інструментів у традиційній народній культурі;
- Простежити символи й мотиви, пов'язані з музикою і музичними інструментами, у народній казці та інших жанрах фольклору.

Об'єкт дослідження: зразки української усної народної творчості зі збірників казок Лідії Дунаєвської, Миколи Зінчука, Степана Пушика та інших, пісні, загадки, інші зразки фольклору, міфологічні відомості з різних джерел.

Методологічна основа роботи: лекції, статі, монографії, свідчення інформантів.

Предмет дослідження: концепт музики в українському фольклорі та аналіз акціональних та ментальних характеристик його втілення.

Для вирішення поставлених завдань використано поєднання таких **методів дослідження**, як контекстуальний, текстологічний та компаративний.

Структура роботи: кваліфікаційна робота ОС «бакалавр» складається зі вступу, двох розділів, кожен із яких містить підрозділи та висновки, загальних висновків, списку використаних джерел (40 позицій) Загальна кількість сторінок – 51, з них – 43 основної частини.

У першому розділі йдеться про загальний контекст побутування музики в традиційному суспільстві.

Другий розділ присвячено практичному дослідженню концепту в усній народній творчості.

У висновках підсумовано основні результати дослідження.

РОЗДІЛ 1. РОЛЬ МУЗИКИ І МУЗИКАНТІВ В ТРАДИЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

1.1 Музика як складник міфологічної світобудови

Чому важливо говорити про музику? Михайло Хай вважав, що “традиційна музично-інструментальна культура українців, будучи носієм духовної та матеріальної культури українського етносу та всупереч природній тенденції до значно інтенсивнішого порівняно з іншими типами духовної культури нівелювання і згасання традиційних рис, все ж зберегла до наших днів свою прикладну, звичаєво-ритуальну і, загалом, стилеутворюючу функцію.” [25, с. 5]

Музика – це одна з ланок у ланцюжку явищ, що творять міфологічну світобудову. Музичні мотиви мають важливе значення у міфологічній сюжетності, у саме на цій підставі музику можна виділити з-поміж інших систем виразності, що входять разом з нею в архаїчний ритуал. Далеко не завжди музика існувала як мистецтво. Музичні об’єкти – чи то інструмент, чи то акт музикування виявляються на одному рівні зі стихіями і сузір’ями, тваринами та рослинами, людьми та богами, взаємодіючи з ними.

Типовим процесом для архаїчної свідомості людини було оперування міфічними уявленнями про об’єкти живої та неживої природи, істот іншого світу тощо. Для того, щоб постійно підтримувати сформовані у свідомості уявлення про світобудову (модель якої, як правило, визначав міф) та про місце людини у світі необхідний був ритуал як такий, що регулює ці уявлення та парадигми поведінки. В реалізації процесу ритуальних дій значна роль відводилась музиці та музичним інструментам, оскільки здатність сприймати звук – один зі способів пізнання світу, а здатність відтворювати цей звук дає можливість реалізувати міфологізоване уявлення про світобудову в ритуальних діях.

З одного боку, музичний інструмент слід розуміти як розширення або нарощування тіла, посилення вже закладених в ньому звукових можливостей. З іншого боку, інструмент як предмет можна сприймати як предмет зовнішнього світу, і тоді він інтерпретується як посередник між двома світами - людським і

потойбічним (чи то світом духів, чи світом предків, чи світом природи). При цьому чим давніший інструмент та чим архаїчнішою є культура, до якої він належить, тим більше виражена як «тілесність» музичного інструмента, так і його функція медіатора.

Ірина Зінків стверджує, що: “Тривалий час загальнопоширеною була думка про те, що більшість сучасних музичних інструментів має фольклорне походження, а згодом вони проникають до професійного середовища. Однак така думка є хибною: і у фольклор, і в народно-професійне виконавство інструменти потрапляють із ритуалів” [26, с. 81]

"Подвійна" природа ударних – як музичних інструментів і як предметів побуту – має прямий стосунок до питання, а що ж є музикою в міфологічній картині світу? Варто визнати, що музичний код у міфі – структура неоднорідна. З однієї сторони, можна сказати, що музикою є все, з чого виникає певний звук. Тому у ряді музичних образів, атрибутів, інструментів ударні можна назвати "елементарними частинками" звукового коду в міфологічній картині світу, тому що вони є ближче до першопочатку звуку, ніж усі інші.

Матеріали ж, з яких виготовляли музичні інструменти, були цілком реальні – тваринного чи природного походження. І, зазвичай, ці матеріали виконували важливу роль в житті конкретного етносу та, зрозуміло, часто зустрічались на території того ж етносу. Тому оповіді про магичне походження улюбленого народного інструмента і деталей його з природних матеріалів, типових для певного народу чи етносу, можна часто знайти в давніх легендах та інших епічних творах. Тому, наприклад, логічним є те, що улюблений музичний інструмент фінів, – кантеле, - було створено із риб'ячих кісток [27, с. 277]: риба з давніх часів була основним продуктом харчування тієї місцевості. Та варто зазначити, що використання матеріалів тваринного походження має не лише практичне значення. Згідно з язичницькими уявленнями, використання останків тварини культу для виготовлення музичного інструменту можна розуміти як перехід цієї тварини-тотему у нову форму буття. Існувало уявлення і про зворотній перехід інструмента

в тварину чи перетворення музиканта (або навіть слухачів), що грав на інструменті з символікою певної тварини чи істоти.

Теза про те, що у міфі усі елементи цілого пов'язані між собою найбільш яскраво підтверджено в мотивах зоо- і антропоморфності музичних інструментів. Відомості про виготовлення та походження інструментів (прямо чи опосередковано) вказують на те, що і ліра, і сопілка, і барабан колись "були" живими істотами і "до цього часу" зберегли ознаки подібності з ними. Наприклад, такі назви частин музичних інструментів: крило, ніжка, голівка, шийка, язичок тощо.

Варто також зазначити, що в народній термінології частини скрипки мають назви, подібні до частин людського тіла. "Верхня дека - ...найголовніше груди, нижня дека -... або спина, або плечі, оцей підструнник називався завжди фартушок,... гриф - голосниця...ну і звичайно, головка, шийка...отака підставка для струн завжди називалася кобилка". [1] "Що було тут цікаве - те, що скрипку всі скрипалі уособлювали з органами тіла людини...і найголовніше, те, що скрипка мала голос і душу". [1]

Важливий аспект міфології духових інструментів, наприклад, пов'язаний з особливостями звуковидобування: повітря, що видихає людина, передається інструменту. Таким чином, виконавці озвучують, "вселяють душу" у свій інструмент.

Призначення музичного інструмента в міфі достатньо багатозначне. Дуже поширеною є функція створення як окремих частин світу, так і певних побутових речей. Також доволі часто гра на музичному інструменті приводить світ та людей у гармонію. Цікаво зазначити, що саме ця функція зазвичай пов'язана із поломкою чи втратою самого інструмента, а потім з його ремонтом, знаходженням і грою на ньому. Тобто, таким чином проводиться паралель із зовнішніми подіями.

Інше міфологічне уявлення про музичні інструменти пов'язане з їх охоронною функцією. Грою на струнних інструментах, дзвоном та вибиванням на

барабані, наприклад, наші пращури захищались від ворожих людині сил. Ріжки, дудки та сопілки пастухів (крім свого сигнального призначення) передбачали і функцію охорони стада чи отари тварин від диких звірів . У багатьох народів розповсюджено було нашивання на одяг дзвіночків чи шумових підвісок в якості оберегу. Також слід зазначити і те, що зустрічаються уявлення про музичні інструменти і як про атрибути злих сил, виконуючи, таким чином, деструктивну функцію.

Варто відзначити ще один момент в міфологічних уявленнях про музичні інструменти – це протиставлення чоловічого та жіночого, що логічно пояснюється різним статусом чоловіків та жінок у суспільстві. У різних народів музичні інструменти могли належати або лише чоловікам (зокрема, в Україні) або і чоловікам, і жінкам (але, в цьому випадку, інструменти для чоловіків та жінок відрізнялись).

Щодо конкретних прикладів згадок про музику, музичні інструменти, їх роль та функції у міфах – найбільше таких згадок зустрічаємо у давньогрецькій міфології. Наприклад, гармонію у природі Аполлон підтримував грою на своїй кіфарі. Дев'ять муз Олімпу, співаючи, танцюючи та граючи на різних інструмента змушували забувати людей про всяке горе та турботи. Коли Орфей, жалісливо співаючи під ліру вкладав у акт музикування весь свій біль за померлою дружиною, боги, завдяки музиці, що викликала у них жалість до Орфея, дозволили йому повернути кохану Еврідіку із потойбічного світу. [32, с.49]

Гермес, бог прогресу та винахідництва, зробив ліру із панциру великої черепахи, натягнувши на нього струни з овечих кишок. Аполлон, почувши звуки цього інструменту, захотів навчитись грати на ньому і обміняв його у Гермеса на корів. Цей міф відображає реальні риси музичного життя архаїчного періоду. Історія не зберегла відомості тієї найдавнішої епохи про взаємини між музикантом-виконавцем і майстром, що створює музичний інструмент. Тому зараз не можна однозначно відповісти на питання, поєднувалися вони в одній особі чи, все таки, відбувалось певне розмежування. Міф про Аполлона і Гермеса, на нашу думку,

відображає прагнення до диференціації справи музиканта і справи майстра. [31, с. 443]

У архаїчних культурах спів та звуки (що утворювались за допомогою голосового апарату людини) також виконували специфічну функцію – будь-який ритуал супроводжувався співом. Інколи він подвоював певні апотропейні функції, що виконували предмети або певні дії в конкретному обряді. Наприклад, і у наш час ми можемо зустрітись з таким явищем як шаманізм. Шаман, щоб виконати певне поставлене перед ним завдання, повинен сконтаткувати зі світом духів, і найчастіше головним чинником, за допомогою якого досягається ця мета є звук – особливо звук людського голосу. «Звук відкриває дорогу до потойбічного світу», - пише Джин Ахтербург [2, с. 27,].

В Україні весь календарно-обрядовий цикл супроводжується певними обрядовими піснями. «Загальна назва "колядні пісні" розповсюджується, зазвичай, на різні за жанрами групи текстів. Найбільш типовими ("колядними") є заклиально-магічні, віншувальні чи величальні пісні, значна частина яких так чи інакше пов'язана з обрядом колядування. Разом із ними в репертуар колядних пісень входять: пісні, якими супроводжується обряд "водіння кози"; короткі обрядові пісні (посипали), які виконували під час новорічного ритуалу засівання дому зерном...» [3, с. 576].

Важливу роль співу та пісні прослідковуємо не лише в ритуалах, але й у міфології. Зокрема, у різних культурах спів є атрибутом богів. В Єгипті – богиня радості та юності Баст грала на сестрі (ударний музичний інструмент) і співала; ще одна єгипетська богиня – Мерт вважалась богинею музики та співу, покровителькою виконання величальних гімнів богам; аккадська богиня Іштар з допомогою музичних звуків звільнила померлих від влади підземних богів. Божественний дар співу інколи передавався і людям – бардам, менестрелям тощо, і такі люди завжди виділялись з-поміж інших. В кельтських легендах частим сюжетом є розповідь про друїдів, філідів та бардів, які своїми піснями творили

дива. Кожен бард повинен був знати три види пісень: ті, які викликали радість, ті, які викликали смуток та ті, що викликали сон.

Отже, можемо зробити висновок, що музичні інструменти, голос, спів та звуки виконують незамінні функції у ритуалі, займають важливе місце у міфології та формуванні міфологічних уявлень людей, їх сприйняття світу. Тому вираження та конструювання цього простору здійснюється за допомогою речей, власне, які його заповнюють, зокрема музики та звуків.

1.2 Музика в українській традиційній культурі

Для того, щоб краще зрозуміти роль української традиційної музики в традиційному суспільстві, варто звернутися до того, як вона виникла.

Остаточного та єдиного погляду на виникнення музики не існує, проте є різні гіпотези. Бюхер вважав, що первинним є ритм - ритмічно організовані зусилля людей в колективній роботі. Мацієвський вважає, що спершу виникла музика інструментальна, тому, що кожна людина завжди мала з собою ударний інструмент – власне тіло, різні частини тіла могли видобувати різний звук. Лінгвістична теорія говорить, що інтонації музики вийшли з інтонацій мови. Волашек же вважає, що музика виникла з ритмів танцю. Відомий фольклорист, дослідник Євген Єфремов вважає, що “коли розглядаємо зразки архаїчної музики в різних культурах, ми можемо бачити сліди тих давніх, можливо, первісних елементів, які колись склали основу традиційної музики, яку ми десь можемо ще почути і записати. В цій музиці присутні такі елементи, які свідчать про їхнє не естетичне, а якісь інше призначення, і це ми бачимо саме в обрядовій музиці, і українців теж.” [4] Тобто можемо говорити про релікти, що збереглися ще і в українській традиційній музиці, і які ясно її давнє походження та ритуальне значення.

Колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, купальські пісні, обжинкові й весільні пісні та похоронні голосіння – “сягають своїм початком, безсумнівно, ще допредхристиянських часів: вони творять найдавнішу верству пісенну української народної поезії.” [34, ст. 24]

Євген Єфремов також аналізує структуру цих найдавніших пісень, що дійшли до нашого часу, висуваючи припущення, що навіть в ній залишилися сліди їх первісного, ритуального походження у традиційному суспільстві: “в обрядах очевидно поступово формувалася структура цих вже, можливо, пісень. Деякі сліди тих процесів ми бачимо і в піснях, що дійшли до нашого часу, от наприклад, вважають, що деякі давні колядки, що мають рефрен, можливо, колись виконувалися антифонно, або діалогічно – коли шаман виконував основну частину колядки, де змінювався текст, а все плем'я потім повторювало якийсь приспів в

певному ритмі, це як правило був такий простий в ритмічному плані, в інтонаційному плані музичний фрагмент, які всі могли разом виконувати. Ну тобто і в нинішніх обрядових піснях, які ми десь ще записуємо в експедиціях ми можемо знайти оці сліди давної стилістики, давніх форм.” [5]

“Очевидно, саме у зв’язку з такими поглядами найдавніші колядки за їх змістом, структурними та стилістичними ознаками яскраво вирізняються на тлі всіх інших жанрів обрядової пісенності” [39, с. 42]

Це підтверджує Анатолій Іваницький, який стверджує, що “логічні коди фольклору і первісного мистецтва є однаковою мірою етнічними й надетнічними. Коди усного музичного мистецтва у вигляді ритмоструктурних архетипів здатні (а так воно і є) мандрувати в історичному часі й укорінюватися разом з уламками загиблого етносу в нові (інші) частини біота ноосфери. Не кажучи вже про те, що вони як інформаційні програми багато в чому мають взагалі понадетнічне походження, а можливо, є частиною первинної свідомості” [28, ст. 10]

Оскільки розвиток суспільства поступово йшов все далі й далі, дослідник констатує появу нових, більш близьких до нашого часу обрядів, які також супроводжувалися музичною складовою: “З розвитком і мислення, з розвитком засобів музичної виразності твори фольклорні поступово теж ускладнювалися, набували нових рис. Вони починали супроводжувати значно більше обрядів, які були важливими для життя людини. Вони супроводжували і моменти не тільки полювання, як було там в первісному суспільстві, з’явилися обряди, пов’язані з змінами річних сезонів, пов’язані з випасанням там худоби, пересуванням з місця на місце племені. Поступово виникли обряди, пов’язані з шлюбними стосунками.” [5]

Повторивши процес формування людської особистості, учасники первісного соціуму потроху починали відчувати свою індивідуальність, пізнавати себе та рефлексувати за допомогою музики щодо свого життя, емоцій, почуттів, залишаючись, втім, у межах обряду: “З людини, яка обмежувала розуміння себе

тільки як члена племені, людина вже починала відчувати себе і як певного роду особистість. Очевидно, це впливало на зародження такого жанру, як лірика. Можливо, це ще відбувалося в надрах, в складі якихось обрядів, особливо весільного обряду, а потім це вже розвинулося в самостійний жанр ліричної пісенності” [5]

“Якщо в найдавніші часи ця еволюція відбувалася дуже-дуже повільно, майже непомітно, то чим далі, тим...еволюційні процеси прискорювалися. Сліди тих еволюційних процесів ми і зараз бачимо у великій кількості, навіть в одних і тих самих фольклорних творах, взяти ті самі колядки – деякі з них мають ще таку давню, архаїчну форму виконання, але при тому християнський зміст. Інший приклад – серед весільних пісень ми можемо знайти такі пісні, які споріднені з календарними піснями своєю такою язичницькою інтонаційністю, де є в інтонаціях звернення до богів язичницьких, і ці пісні виконуються дуже голосно, дуже пронизливо, високо, з гуканнями – а в той же час у весільному обряді трапляються і пісні пізнішого походження, які в собі несуть явні такі риси ліричної вже стилістики, хоча це теж весільна пісня, вона входить у весільний обряд, вона просто має, можливо, пізніше походження” [5]

“Всі ці речі свідчать про дуже великий шлях, який пройшла традиційна музика в своєму розвитку в кожного етносу, і про складність тої музики, яку ми зараз намагаємося дослідити, вивчити, і яку ми намагаємося відтворити. Виявляється, що підійти до народної музики з одними якимись еталонами виконавськими ми не можемо, ми маємо щоразу підлаштовуватися під той первісний зміст, функцію, яку несла в собі ця пісня в давні часи, і своїм виконанням пробувати передати саме ту стилістику, яка була притаманна пісням саме тої функції. Ми не можемо весь час співати однаково, якимось уявно кажучи народним голосом” [5] Отже, деякі засоби зображальні, можуть, а деякі - не можуть бути застосовані при виконанні традиційних пісень, і навіть сам цей звук і тембр може відрізнитися в залежності від сенсу, який потрібно передати різницею цих звуків і тембрів.

“Не гавкайте пісню, а співайте так, щоб від вашої пісні наче щось робилося” каже рівненський етномузиколог та етнопедagog Юрій Ковальчук дітям, в яких веде уроки традиційного співу у ансамблі “Веснянка”. Таким чином апелюючи до їх магічної свідомості, він моделює той шлях, який пройшло людське суспільство, доносячи певні виконавські сенси поза раціональним мисленням на рівні архетипів.

Варто зазначити, що музики в уявленні представників традиційного суспільства часто наділялися якимись непояснювальними в категоріях матеріального світу надприродними здібностями і можливостями. Здатність музикувати в таких людей сприймається не як технічна навичка, розвинута спостереженнями за іншими музикантами, самостійними тренуваннями і сольним та ансамблевим музикуванням за різних okazій, а як талант, дар чи прокляття, що передається в родині шляхом успадкування. Ми в свій час мали подібний досвід, коли після виконання нами скрипкових творів в присутності традиційних співачок, мешканка з села Сваринцевичі Віра Василівна Зиль питала в нього, чи хтось в сім’ї співав чи грав на інструментах, а почувши ствердну відповідь, задоволено констатувала, що це від нього передалося. Тобто тут музикування уподібнюється до чаклунства, відьомства чи мольфарства.

Питання того, що в традиційному суспільстві в уявленні людей музики нерідко виступали в ролі “чаклунів”, а їх інструменти мали здатність “оживати” досліджує, зокрема, Вікторія Ярмола, яка у своїй монографії пише, що “Типовий критерій для визначення майстерного виконання на скрипці – змусити її “говорити”. Серед музикантів вважалося, що виконання цієї вимоги були найвищою оцінкою гри”. [6, ст. 33]

Дуже часто в природньому сільському середовищі важливою є здатність живого видавати звуки, і коли простір людини порушується близькою смертю довкола неї, вона дає обітницю не грати, якщо це був музикант, і не співати, якщо це був співак чи співачка: “Але і тут почали всі жителі села мене переконувати в тому, щоб я до нього не йшла, оскільки в нього помер син, і він наврядчи буде грати”

[1]

Проте природній хист до музикування, запал, завзяття та почуття здатні перемогти навіть це: “Він так і сказав, що я запрягся більше не грати, бо в мене помер син, і [я] вирішила просто з ним поспілкуватися. Він мені розповів дуже багато цінної інформації, і після того я вирішила заграти йому на скрипці, вже знаючи репертуар цього села. І просто попросила, що якщо я щось не так буду грати, ви мене просто зупиніть і скажіть, як потрібно. І от після перших напевно десяти секунд моєї гри людина просто перевтілилася повністю – очі почали горіти, руки – тягнутися до скрипки. І він каже – дай, бо то трошки не так і то не так, і він забрав у мене ту скрипку, забувши про всі якісь його перестороги, і заграв мені весь цей репертуар їхній, який був притаманний цьому селі.” [1]

Про важливість для життя традиційного суспільства, необхідну в ньому роль традиційних музик-інструменталістів красномовно свідчить такий факт: “Зі слів самих інформантів, жителів і самих музикантів, в період другої світової війни і після неї два десятиліття, майже в кожному поліському селі був скрипаль, а в деяких селах – по два-три скрипалі...цілі династії”. [1]

І навіть потім, під час епохи згасання Н“ - Що більше поважали, гармонії чи скрипки? - Скрипки” [38, ст. 383]

“Крім того, існували ще дуже цікаві саморобні дитячі скрипочки. Ці скрипки відігравали, напевно, найважливішу роль в житті будь-якого музиканта, якого вдалося мені записати. Скільки б не було за життя скрипалі в нього скрипок, найголовніша, про яку він пам’ятає – це про цю першу, саморобну скрипочку, яку він зробив ще в своєму дитячому віці. Це були звичайно примітивний інструмент у вигляді дощечки чи фанери, інколи у формі скрипочки, натягнуто два дротика, смиком просто служив простий дерев’яний прутик. Але ось цей факт створення цього інструмента, виготовлення... Цей малий скрипаль, майбутній музикант, хотів якби дати знак для своїх батьків, щоб вони йому придбали справжній інструмент, а також оце непереборне вже бажання хотіти вміти грати вже на цьому інструменті” [1] Тобто тут можемо інтерпретувати це як магічну угоду, імітативну магію, яка послужить факту набуття музикантом власного інструменту.

Пані Вікторія також оповідає одну прикметну історію, що пов'язана з такою саморобною скрипкою одного скрипаля з села Ставище Камінь-Каширського району “От він розповідав, коли він вперше змайстрував собі таку скрипочку, в нього не було лаку, не було фарби щоб помалювати її, бо він знав прекрасно, що скрипка має якийсь коричневий або червоний колір. І от він не маючи підручних таких матеріалів порізав собі пальчики всі і кров'ю понатирив собі скрипочку, щоб вона мала червоний колір. От власне такі факти свідчать про якесь непереборне справді бажання грати на цьому інструменті і якусь важливу любов до музики”. [1] Можемо констатувати, що тут також можна інтерпретувати вчинок дитини як кровну жертву, для задобрення нечистої сили, що прекрасно корелює із матеріалом практичної частини (див нижче).

Дуже цікавим є те, що по суті музиканти виступали носіями і хранителями весільних традицій. Так, в процесі навчання музикуванню “під час весілля, скрипаль вже мав можливість запам'ятовувати всі фрагменти весільної обрядовості і де і при яких певних фрагментах обряду грала музика, а коли не грала, тобто він вже повністю знав весь весільно-обрядовий цикл, коли застосовується (при яких обрядах) музика”. [7]

Так само скрипалі функціонували і на Гуцульщині. Ярема Павлів зазначає, що “Усна традиція інструментального, зокрема скрипкового, виконавства на Гуцульщині збереглась і активно функціонує в наші дні. Роль народного музиканта-інструменталіста не втрачає своєї значимості великою мірою завдяки весільному обряду, дотримання якого є неможливим без капели троїстої музики. Лідером весільної капели є, зазвичай, скрипаль-віртуоз, народний професіонал із глибинним знанням характерного для даного регіону традиційного весільно-обрядового репертуару” [33, с. 270]

Ці люди починали музикувати у дуже ранньому віці,: “Показово, що саме у віці семи-дванадцяти років скрипаль засвоював основну частину репертуару, і вже в віці 12 років міг відіграти своє перше весілля.” і протягом життя встигали

пограти дуже багато “ А за всю свою музичну діяльність він відігравав від сто п’ятдесяти до трьохсот весіль”. [7]

Професійні музики часто не зупинялися на одній скрипці, і опановували інші, адже “це явище мультиінструменталізму було дуже важливим у становленні музиканта-професіонала і коли він володів такою великою кількістю інструментів, це викликало повагу у всіх інших учасників капели, яких він також міг навчити, підказати, як правильно заграти той чи інший твір”. [7] Власне, можемо констатувати, що таким чином професійні музиканти виступали свого роду медіумами, що передавали знання іншим.

Водночас, до ударних ставлення було інше: “На мої запитання експедиційні з ким грав скрипаль весілля чи будь-яку іншу забаву, всі скрипалі зазвичай говорили: сама скрипка грала, або: сам грав. Але під цим слід було розуміти, що вони мають на увазі гру разом з решіткою або барабаном, просто цей інструмент вони вважали невід’ємною частиною традиційного ансамблю і практично про нього не згадували, говорячи тільки про саму скрипку.” [Ярмола 3] Цей факт яскраво свідчить про важливість скрипки в житті традиційного суспільства і другорядне, побічне, навіть дещо зневажливе значення бубна.

Ставлення до музикантів у суспільстві було неоднозначним. Часто їм приписували зв’язки з нечистою силою, і всілякі стереотипи:

“Чи не кожного з народних скрипалів супроводжували такі повір’я, що лише спілкування з дияволом може дозволити йому володіти надприродними можливостями і грати на скрипці.” [7]

“Тривалою фазою в становленні музиканта відіграло вже удосконалення його гри, набуття досконалої такої майстерності і головне – визнання в середовищі, тому що це було такою основною рисою музиканта-професіонала” [7]

“Незважаючи на особливий статус музикантів, у селянському середовищі існував стереотип, що вони не можуть стати добрими господарями та чоловіками” [6, с.29]

“Той хлопець як заграє скрипкою – люди поступлять і кажуть: хіба ж це та дитина так грає? То, пробачте, чорти грають! Розумієте, а тоді в тії часи було таке, що не знаєш його, пробачте, чорта – не гратимеш.” [7]

Притому, водночас подібні коментарі могли і слугувати на користь музикантові, наче підтверджуючи його майстерність і право займатися цим ремеслом:

“Якщо скрипаль був наділений такими рисами, це означало, що він був визнаний в середовищі як музикант-професіонал.” [7]

Безперечно, цікавий факт полягає у тому, що подібні чи навіть ідентичні історії існували у різних народів світу в різні епохи наприклад, біографія афроамериканського блюзового гітариста Роберта Джонсона часто доповнюється історіями про угоду з дияволом на перехресті, внаслідок чого музикант начебто отримав свій талант [29], і навіть про всесвітньовідомого італійського скрипаля-віртуоза та композитора Ніколо Паганіні ходили такі чутки, що він обміняв свою душу на вміння грати краще за всіх [30, с. 85].

Тим часом традиційний скрипаль Анатолій Вербицький з Недригайлова навпаки вважає, що “Та ще на скрипку! Це ж Божа музика! Один інструмент тільки Божої музики” [40], проявляючи властиву фольклорним містичним явищам дихотомію конфліктних між собою протиставлень.

Висновки до першого розділу: розділ розкриває значення музики в міфологічній картині світу, підкреслюючи її ритуальні та звичаєві функції. Музика і музичні інструменти виконують роль медіаторів між світами: людським, духовним і природним. Вони допомагають підтримувати міфологічні уявлення про світобудову і місце людини в ній через ритуали. Матеріали, з яких виготовлялися інструменти, часто мали магичне значення і походили з природи, що підтверджується легендами і міфами. Також висвітлюється важливість співу та звуків у ритуалах, що супроводжують календарно-обрядовий цикл. Таким чином,

музика є невід'ємною частиною духовного життя, що формує і підтримує міфологічну свідомість суспільства.

РОЗДІЛ 2. МУЗИКА У ФОЛЬКЛОРІ: АКЦІОНАЛЬНІ ТА МЕНТАЛЬНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

2.1 Музичні інструменти.

Оскільки казка є найбільш інформативним фольклорним джерелом, основою якого є міф та в якому найбільш яскраво виявлені міфологічний світогляд, цілком логічним є вибір більшості творів саме цього жанру народної творчості для розкриття міфологічних уявлень про музичні інструменти, пісню та звуки. Проте також ми аналізуємо пісні, прислів'я та загадки.

Символізм міфологічного та поетичного мислення призводить до значного узагальнення якостей: практично будь-який музичний інструмент виступає як певний предмет, виготовлений у певний (ключовий) період, зроблений певним способом та з певного матеріалу, призначений для певних функцій, виконання яких можливе безпосередньо через процес звуковидобування. Тому часто нівелюються відмінності між музичними інструментами як такими, але фіксуються родові ознаки різних груп інструментів – духові, струнні, ударні. Наприклад, і сопілка, і скрипка, і пищалка (оскільки важливим є процес звучання і сприйняття музичного звука, а не сам інструмент) можуть виконувати одну і ту ж функцію: *«Брати позлазили, забрали увесь товар, коні і поїхали додому, а Іван узяв собі тільки сопілку. Узяв він ту сопілку і ну грає. А була та сопілка не проста, а чарівна: як заграє, так усе живе й танцює. От заграє Іван, так і пішло все танцювати: і вовки, і зайці, і лисиці й ведмеді. А Іван все грає та сміється. Уже ті звірі сердешні танцювали, танцювали і поморились. Уже за дерева хватались та держались, щоб не танцювати, та ні, не вдержаться»* [9, с. 234]; *«Василь ні слова не говорить, лише бере скрипку та й грає. Починає скакати один чорт, за ним другий, третій - всі пішли в танець. Вже з них ніт летіє - Василь грає, вже падають, за хвости й роги тримаються - грає... просять його:*

- *Пусти нас, що хочеш тобі дамо» [10, с. 78]; «А Василь як візьме скрипку в руки, як заграє, то пан не шукав, де пані, а вхопив кухарку, пані хапнула фірмана, тут не втрималися й гайдуки в торбі - все танцює, як безумне. Пан змучився, поти йому очі заливають, просить:*

- *Чоловіче, дам тобі, що сам хочеш, лише перестань грати» [10, с. 79];*

«- А тепер, - каже велет, - з'їм тебе, бо мені мало одного вола.

- Я тебе насичу, - засміявся Іван, витяг пищалку і почав грати.

Велет пустився в танець. Так підскакував, що земля під ним тряслася. Як змучився, почав Івана просити:

- *Перестань свистати, бо більше я не можу танцювати.*

А хлопець прикинувся, що не чує. Свистить ще сильніше. Тепер велет почав просити-молити:

- *Іване, пошкодуй мене. Ніколи тебе пальцем не торкну.*

Іван перестав свистати» [11, с. 263].

Ще один приклад – смерть змія від музики: *«Василь бере скрипку й починає грати. Дванадцятиголовий змій як пішов у танець, то залізний тік став ламатися під ним. Василь грає, змій повисолоплював язики, головами товче до заліза, вогнем дихає, проситься, але музикант і слухати не хоче. Доти грав, поки змій не здох» [10, с. 78-79].*

Ще один вид міфологічного сприйняття інструменту та самого музиканта – це, власне, виділення його з-поміж інших людей, ототожнення його з вищими силами (Богом). Тому інколи можна простежити таку сюжетну лінію чарівної казки – музика грою на інструменті оживляє мерця (*«Серед тих музик був один такий, що грав на похоронах. Де лише є мервець, туди йде грати»*; *«Знайшов гріб, укляк і заграв. Враз гріб отворяється, трунва розкривається, з неї виходить чоловік і каже:*

- Дякую тобі, чоловіче, що очистив мою душу» [10, с. 182]), прискорює час смерті або, навпаки, повертає людей у молодість та веселість («Петрик узяв із собою скрипку й втяв такої веселої, що картопля почала рости і цвісти.

- Що то за скрипка? - запитав батько.

- А то така скрипка, що коли погладжу на ній зелені смуги, то омолоджується добро, а як торкнуса жовтих - старіється зло»;

«Однієї неділі узяв свою скрипку й подався в село. На толоці побачив людей, які танцювали, хоча їм не грали ні скрипка, ні цимбали. Погладив хлопчина зелені смуги скрипки і втяв такої веселої, що листя на деревах – і те затріпотіло. Люди стали жвавими, щасливими. Молодий із молодого – яке місяць із зірницею»;

«Другого дня люди прийшли до гори, але ніхто не міг підняти ні кия, ні лопати. Тут Петрик погладив зелені смуги скрипки, приклав смичок до струн і врізав коломийку. Люди помолоділи, дістали красну силу - аж уламки скелі розліталися»; «Граф наказав слугам викинути зухвалоного хлопця. Та Петрик погладив жовті смуги скрипки, приклав смичок до струн і заграв. У палаці одразу притихли. Граф згорбився, руки затремтіли» [11, с.426-427]), зсуває гору

«На тобі цю сопілочку. Як прийдеши до тієї води, а та вода на дуже високій горі, то заграєш - і все зсунеться на долину. Взяв царевич ту сопілочку і пішов. <...> Приїздить під гору, як подивився на неї, а вона така висока, більше як тисячу сажень. Наказав від'їхати кораблем трохи, вийняв ту сопілочку, що йому дав старичок, як заграв у неї, а гора ізсунулася на долину. <...> От сів царевич у свій корабель і поплив. Припливає під гору, як заграв у сопілочку - гора зсунулась, він вийшов і забрав панночку» [12, с. 105-106]), заворює музикою смерть і стає безсмертним «Узяв козак до рук бандуру, торкнув струни. І полилася пісня. Сидить смерть, рота роззявила, ніколи такої пісні не чула. Лише заговкла пісня, просить смерть: - Козаче любий, заспівай ще хоч одну пісню, довіку не забуду!.. А на другу ніч все повторилося знову. Смерть прийшла до козака, і знову зачарував він її своїми

піснями, знову співав їх до світанку. Так вдалося йому перехитрити власну смерть» [12, с. 251]), змінює пору року «І як почав хлопець грати в скрипку, то весь народ не гуляв, а лиш вуха понаставляв й очі повивалював. Дріж тілом пішла народови. Зроду не чули вони такої музики. Народ мовчав, а тоді закричав "ура" і заплескав у долоні. І нарешті почало від тої музики падати з дерев зелене листя. Весь народ засторонів - зелене листя вліті з дерев паде. Бо то, знаєте, дідусь йому зачарував скрипку, щоби він був музикант на цілий світ » [11, с. 82]), від його гри в'яне трава: «В сопілочку грає та й сопілочка Та й з барвіночка та й оріхове дєнце. Оріхове дєнце та як заграє, Та й трава в'яне та й болить моє серце.» [35] загалом, керує перебігом тих процесів, за які, як ми звикли думати, відповідає або природа, або Бог, або інша вища сила.

Також, музичний інструмент (найчастіше – скрипка) може наділятися певними магичними властивостями чарівником, чаклуном тощо, тобто першопочатково не мати цих магичних властивостей: «Старший музикант говорить: "Давай тут отдохнем". Положив скрипку долі, на дорозі. Його товариш положив бубон на землі, на дорозі. Полягали отдыхать і заснули. Біжить лисиця дорогою, дивиться - щось на дорозі лежить. Підходить ближче до музиканта. Підійшла вона до скрипки, подивилася на скрипку, і в лисиці була охота лапою торкнуть по струнах скрипки. Як вона дьорнула лапою по струнах, струни голосно обізвались. Лисиця і говорить: "Голос-то господський, та чортова думка» [12, с. 189]

«Бо то, знаєте, дідусь йому зачарував скрипку, щоби він був музикант на цілий світ.

- Славний музиканте, заграй нам ще якоїсь. І хлопець як заграв, то всі гості заплакали» [13, с. 82].

Аналізуючи функції музичних інструментів у чарівних казках можемо зазначити, що саме скрипка - один із найсприятливіших до магії інструментів (через який, власне, магія потім проявляється у зовнішньому світі).

Так само олюднюється скрипка і в народних піснях. От, наприклад:

“Та й у лісі явір зелененький

Під явором коник вороненький

На конику козак молоденький

Сидит, сидит на скрипочку грає

Струна струні правду вповідає” [21, ст. 38]

Часто інструмент згадується і у народних загадках:

“Що плаче, а сліз не має”, або навіть

“На руках древо

Пісні співає

Кінь на барана

Хвостом киває” [21, ст.44]

Та і навіть приворожувати дівчат:

“А музика файно грає, на скрипочках ріже,

А дівчина як почує, на колінах лізе.” [36, с.202]

Взагалі часто гру на музичних інструментах супроводжують саме еротичні моменти у фольклорі:

“Ой скрипочки красно грають, а цимбали бам, бам,

Ходи, ходи, мій миленький, я тобі щось дам, дам.” [36, с.203]

Незважаючи на узагальнення якостей та функцій музичних інструментів у міфологічному світосприйнятті (уявлення про надприродну силу інструментів та музики загалом), можна прослідкувати і певні "підвиди" цих уявлень у стосунку до кожного окремого інструменту чи групи інструментів. Так, наприклад, однією з функцій сопілки (ріжка, дудки) є скликання худоби, що відобразилось і у міфологічних уявленнях українців: гра на сопілці є певним захистом худоби від

диких звірів та потойбічних сил: « - Пане, - каже новий слуга, - буду вам і вівці, і коні, і велику худобу - все буду пасти, але купіть мені сопілку, бо без сопілки не можу бути пастухом...

- Та з верби, пане, погана сопілка"

; "Пішов, знайшов ліщину, мучився-мучився - викрутив з неї сопілку» [10, с.148-149]; «А там чабан пасе вівці. Сидить собі та й грає на сопілку» [10, с. 151]; «Оферма повернувся на галявину й шукає отару. Але вона гейби крізь землю провалилася - нема ніде жодної овечки, хоч реви до неба. Хлопець згадав про ньовку сопілку - витягнув з-під череса й заграв. Не минуло й хвилини, як вівці позбігалися й за бекали довкола на весь ліс» [13, с.314].

Часто грою на сопілці герой захищає не лише худобу, а й себе самого - відганяє нечисть; пов'язано це, знову ж таки, з уявленнями про захисну функцію музичних звуків: «А треба ще сказати, що від усіх трьох коней вівчар дістав по чарівній сопілці <...> Спустився легінь сходами до тої кімнати, узяв на себе парадне плаття змія, сів на стілець і запищалив. Почувши гру сопілки, змії відразу скочив у кімнату і заревів на хлопця:

- Що ти тут граєш, грішна душа? Та ще й сюди прийшов сердити мене?» [15, с. 301].

Варто окремо виділити функцію сопілки у казках, основою якої є уявлення про переселення людської душі: спочатку у дерево, яке є матеріалом для виготовлення інструмента, потім, відповідно, у інструмент. Саме така трансформація уможлиблюється через одухотворення сопілки, коли музикант видихає повітря у інструмент для видобування звуку. З цим пов'язано уявлення про те, що у повітрі, яке видихає людина є частинка її душі ("вдихнути життя"). За таких умов у казці цей інструмент уже не грає, коли з нього намагаються видобувати звук, а говорить людським голосом: «А іден вирізав гілку, зробив сопілку, сів собі на воза, їде та й грає, а сопілка йому людським голосом співає, словами промовляє:

Помалу-малу, чумаче, грай,

не врази ж мого серденька вкрай!

Брат мене вбив, в землю зарив

за того веприка, що в саду рив» [10, с. 55].

«Червоні ягоди палахкотіли на кущі, ніби краплі крові. Взяв вівчар і вирізав собі сопілку та й став грати, а сопілка відізналась ніжно й болісно:

Ой помалу, вівчарику, грай

Та не врази мого серденька вкрай.

Мене сестриця із світу згубила,

Ніж у серденько встромила» [12, с. 238].

Іноді духові інструменти відіграють таку роль: ритуал, який містить в собі вживання духового, може бути проведений з метою магічного впливу на ситуацію, тобто після всіх вчинених обрядодій ситуація, з нагоди якої вони зазвичай відбуваються, хоч ще і не сталася, проте неодмінно мусить відбутися, як у наведеному переказі:

“... - І в нас виникла така ідея: Поховати Володимира Васильовича з трембітами, з повним ритуалом.

- Так він помер після того?

– Ні, він жив, ми його живцем заховали! А після того він ще прожив десь рік, може, півтора.

– Це ж мені казали так, - вибачте, я переб'ю: схоронили в Чернівцях Щербицького – Щербицький помер. Схоронили через рік в Києві Івашка – Івашко помер”. [16, с. 169]

Тут по суті трембітання виступає в ролі заговору на смерть, виконуючи надзвичайно потужну магічну функцію в уяві оповідача.

Щодо матеріалів виготовлення інструменту і впливу їх на міфологічні уявлення про інструмент можна зазначити, що якщо він зроблений із сировини тваринного походження, то він обов'язково матиме вплив на тварин (хоча і не лише на тварин, а й часто на людей). Наприклад, в одній з казок чоловік, гравши на бубні з собачої шкіри, зачаклував вовка: *«Дивиться, до нього наближаються якісь два очиська. То були вовчі очі. Гаврило перепудився, але згадав про бубон. Схопив пальцятка й забубнував. Божечку мій, вовчисько як почув, то так завув-завив, що в чоловіка мухариці почали лазити по тілі»* [17, с. 65]; *«Той бубон як бубон, із псячої шкіри, та по краях виблискує золотом.*

- Ану, чоловічку, забубни, най чую, - сказав утішений Гаврило. Той узяв пальцятка, вдарив по псячій шкірі. А бубон несподівано заговорив до ярмарку, скликаючи всіх людей до себе. Люди позбігалися, поставали довкола і слухають. Гаврило теж стояв у гурті і думав: " Ади, якби у моїх дітей був отакий бубон, то вони б і їсти не просили. Стояли б коло нього з роззявленими ротами. Куплю і все..» [17, с. 64].

Сюди ж можна віднести і здатність грою на інструменті кликати тварин: *«Тоді одна мурашка обізвалася:*

- За те, що ти нас вборонив від ведмедя, подаруємо тобі оцю сопілку. Якщо потрапиш у біду - заграй на ній, і прийдемо на поміч.

Хлопець узяв сопілку й рушив далі. <...> Лисичка проговорила:

- За те, що ти мене врятував од смерті, дам тобі сопілку. Коли в біді будеш - заграй, і я прибіжу на поміч.

Узяв хлопець і від лисиці сопілку, вже має дві, й іде собі далі. <...> Він мав хліб і кинув рибі їсти. Риба з'їла й перестала собою бити. І проговорила:

- За те, що ти не пожалів для мене хліба, даю тобі сопілку. Коли в біду потрапиш - заграй, і я прийду на поміч. <...> Що тепер чинити? Пропала голова! Та здогадався, що в нього є три чарівні сопілки. Заграв, і з'явилася коло нього мурашка . <...> А далі здогадався, що має ще дві чарівні сопілки. Взяв одну, заграв на ній - з'явилася риба. <...> Хлопець узяв сопілку, заграв - і прибігла до нього лисиця:

- Яка біда, легеню?» [18, с.367-370].

Такий же мотив знаходимо і в казці «Залізний вовк»: *«Згадав лісник про три сопілки та й каже:*

- Я злізу. Лише дай мені перед смертю заграти на моїх трьох сопілочках.

- Грай,- згодився вовк.- Лише недовго.

Заграв лісник на сопілці Далекочуя, потім на другій

- Далековидя, далі й на третій - Китайгори. Грає і дивиться, чи вже біжать його песики на поміч. Почув Далекочуй голос сопілки та й каже:

- Біда з нашим хазяїном. Кличе нас на поміч» [18, с. 262].

Викликає собі на допомогу грою на сопілці коней і вівчар з казки «Царський зять-селянин»: *«Два принци разом із царем пішли на війну, а молодий вівчар вийняв сопілку і заграв. Нараз коло нього тупнув кінь шестиголового змія і приніс із собою найкращий мундир свого першого пана» [15, с. 306]; «Вівчар прийшов додому, вийняв другу сопілку й заграв. Нараз перед ним тупнув кінь восьмиголового змія та ще й приніс прекрасний мундир свого першого пана» [15, с. 308]; «А вівчар тим часом вернувся додому, подув у сопілку і нараз перед ним тупнув копитом кінь дванадцятиголового змія. Третій кінь був не такий, як два попередні, але він так само приніс із собою найкращий мундир свого першого пана» [15, с. 310].*

Також коней собі на поміч дзвоном у дзвіночки, подаровані батьком- упірем, кличе Іван з «Казки про опиря»: *«- На ж тобі,- каже тато,- цей дзвінок; як буде чого треба, то подзвониш, та тим не кажи! <...> А тобі на,- каже. і цей дзвінок. Як буде чого треба дуже сильно, то подзвониш. <...> а Іванові дав і третій дзвінок.*

- Як буде чого дуже-дуже треба, то подзвониш. <...> Приходить у ліс, як подзвонить у перший дзвінок! - являється кінь, як лялечка, аж землю рве під собою.

- Чого потребуєси, лицарю Іване? <...> Прийшов, заховав кошик у корчі, як подзвонить у другий дзвінок! Прибігає кінь білий, як сніг, аж вилискує, а перший був карий, як ворон.

- Чого потребуєш, лицарю Іване?

- Поїдемо царівну здобувати,- вже каже Іван. <...> Як задзвонить у третій дзвінок - прибігає кінь морозоватий.

- Чого потребуєш, лицарю Іване?» [18, с. 62-66].

У казці ж «Дівчина-пташка» Іван викликає полк війська за допомогою пищалки: «Ми тобі дамо таку пищалку, що як заграєш – вийде полк війська. <...> Як цар мобілізував всю свою армію, Іван вийняв пищалку і заграв. І почало військо сипатися, як листя з дерева» [18, с. 335-336].

Іноді сопілка описується у фольклорі зневажливо:

“...На вгороді бузина

– З бузини сопілка,

Сім парубків на копійку –

Три тисячі дівка....” [37]

Бій у барабан в українських казках найчастіше пов’язується з викликанням групи бійців (козаків чи просто міцних хлопців), що стають на захист власника барабану. Оскільки така подієва лінія в чарівних казках виникла відносно пізно, і сам барабан на теренах України з’явився лише у післявоєнний час (з чим може бути пов’язано і викликання грою на барабані війська), можна зробити висновок, що навіть у недавньому минулому в українців було присутнє міфологічне мислення, що, таким чином, виявлялось, зокрема, і в казках: «Прийшов він знову до діда й почав жалуватись, нарікати. Дід погладив бороду і каже:

- Даю тобі оцей маленький барабан. Коли тобі треба буде грошей, скажеш: «До танцю», а як буде доста - скажеш: «Із танцю». Вийшов із лісу і весело сказав: «До танцю». В ту хвилину з барабана вийшло десять легінів із ціпами та почали неробу молотити, куди попало. Він верещав, плакав, ледве потім вимовив: «Із танцю» - і легіні пропали, як під землю. Нероба взяв барабан і пішов у корчму. Наївся, натився,

крикнув: - «До танцю!» - і легіні взялися за корчмаря. Корчмар реве, стогне, а Юрик каже:

- Віддай овечку і шкатулку.

- Даю, даю, паночку, лиш не бийте.

- Добре, - весело сказав Юрик і додав: - «Із танцю!» - і легіні зникли» [9, с. 106];

«Мудрий брат ударив у барабан, з'явилися козаки, побороли ворогів у фортеці, але й самі не повернулися, бо затрималися в чарівних яблуневих садах, які вирости з яблук старшого брата» [9, с. 223].

Зустрічаємо і казкові мотиви, де спів чи музика є орієнтиром у пошуках зачарованих героїв (переважно, зачарованих дівчат): «Сів на чобота, подумав, куди полетіти, і знявся у повітря. Летить попід хмари і чує десь у них таку прекрасну музику, що аж серце мліє. «Неси мене туди, де та музика», - подумав він, і чобіт тої ж миті полетів крізь хмари. Глянув хлопець – перед ним будинок на дванадцять поверхів. Він відчинив двері. Дивиться – в кімнаті горить світло, посередині стоїть широке ліжко, а на ньому три дівчини сумненько гусяють.<...>

- Наш нянько - Поганин. Він заляв нас так, що мусимо сидіти на ліжку, доки не знайдеться якась людська душа, котра переночує в цій вежі три ночі» [18, с. 347].

Інколи у казках можемо зустріти мотиви гри на музичних інструментах гуртів музик. Зрозуміло, що у цьому випадку відмінності між самими інструментами нівелюються, можемо аналізувати функцію музики як такої. Так, однією з таких функцій музики є диференціація світу людей та потойбічного світу. Наприклад, у казці «У того царя, що був під землею» йдеться про царя, який пішов завойовувати чужі землі на «той» світ. Люди у різних царствах потойбічного світу мали певну характерну рису або особливість, що відрізняла їх від людей живих. Так, у одному із царств такою їх особливістю було те, що вони ніколи не чули музики (відображення уявлень про «тишу» потойбічного світу): «Тут він іде в третю

землю. Приходить туди, аж там люди такі, що половина чоловіка, половина собаки, і їх не може завоювати. Сниться йому знову: «Ці люди не чули зроду музики, як вони полягають в кріпості спати, то ти вугели своїм музикантам загради, то вони з радості самі себе заїдять». На дру ніч полягали люди спати, цар зібрав свою музику. Як заграють вони – ті попросипались і не знають, що це такеє, бігають, крутяться по кріпості, а далі – давай один одного гризти. Гризли, гризли, аж поки всіх там осталося десять чи там двадцять... От уже і третю землю цар завоював.» [19, с. 115-116].

Очевидним стає і факт, що у процесі озвучування простору вектори розповсюдження звуку завжди направлені до виконавця, роблячи його епіцентром цього простору (звідси і спорідненість виконавця з божеством та наділення його надприродною силою). Міфологічна свідомість таким чином розглядала музикування як об'єднуюче начало, за допомогою якого встановлюється певний зв'язок між усіма компонентами культурного простору, освоєного людиною.

Спільним для усіх інструментів у чарівних казках є їхня здатність змушувати танцювати все живе під їх гру. Тут можна простежити певний синкретизм, що виявлявся в архаїчному суспільстві як неподільність музики та ритуалу. Пізніше це уявлення продовжилось і трансформувалось в українській традиції в неподільність танцю та інструментальної музики.

Мотив викликання грою на інструменті помічників-тварин, який теж часто бачимо у чарівних казках є нічим іншим, як відголоском тотемізму – музика є допоміжним засобом зв'язку з твариною-тотемом.

Уявлення про захисну функцію музичних інструментів бачимо у мотивах захисту від нечистої сили за допомогою гри на інструменті, навіть, її погібелі, у деяких випадках. Тут, звісно, простежуємо і відголоски міфологічних уявлень про беззвучний потойбічний світ та, на протигагу тому, наповнений звуками світ людей.

2.2 Спів та звук.

Звук взагалі – те, що відрізняє “цей” світ від “того”. Наш світ та істоти, що живуть в ньому – звучать, той світ та його мешканці – німі. Недарма мотив пробудження природи навесні, співзвучний грецькому міфу про Деметру та Персефону, виражається у веснянках саме через спів:

“Ой, вийду я на полянку

Заспіваю я веснянку

Цілу зиму пряла, ткала,

Весняночки не співала

А тиньперки дотикаю

Весняночку заспівай...” [22, ст. 58]

Відомо, що музика на початку свого формування була нічим іншим, як наслідуванням звуків природи, середовища, що оточувало людину. Саме тому звук ми розглядаємо як складову музики та як саму музику.

Для наших пращурів важливим був кожен звук - мав свій смисл, який потрібно було «розшифрувати». Ще у давні часи людей почав цікавити феномен звуку – його магічність, що пов’язана із його "нематеріальністю", з тим, що почуте не є видимим. Тому звуки сприймали, скоріше, не як засіб спілкування між людьми, а як засіб спілкування між людьми та "іншим" світом.

На підтвердження цьому можемо розглянути звичай *Гукати* Мороза на Рівненському Поліссі: “Гукаючи Мороза, часто виконували певні обрядові дії: стукаючи у шибку, запрошували Мороза до хати...” [23, ст. 173]

Наприклад, у казці «Про солдата, вовка, ведмедя і сокола» одним з допоміжних елементів при ініціації головного героя (солдата) є саме гучний гул:

«- Сідай, - каже, - служивий, на круг.

Вліз служивий. Як взяв ведмідь за кільце, як обкрутив, як почав круг густі, густі, поки не скочив служивий з круга.

- *Знаєш, - каже, - тепер ведмежу службу?*
- *Тепер знаю» [19, с. 84];*
- «- *Ну так сідай на круг (а круг такий, як і у тих).*

Вліз служивий. Бере сокіл за кільце, як обкрутне, як загуде, як загуде, солдат так і злетів соколом з того круга.

- *Знаєш тепер соколову службу?*
- *Тепер, - каже, - знаю» [19, с. 84].*

Тобто, у наведеному вище випадку, прослідковуємо уявлення про гучний звук як про медіатора між світами – допоміжний елемент переходу при ініціації.

Відголоски подібних уявлень зустрічаються і у казці «Кобиляча голова», де гучним звуком супроводжується наближення кобилячої голови (гучний звук – характерна риса потойбічної істоти у світі людей): «*Вона ще й не обізвалася, як стукотить-гримотить – кобиляча голова котиться. Аж ходором хатка ходить!*» [19, с. 315]; «*Лягла, коли чує - знов щось стукотить і приказує: - Стукотить, грюкотить Вовча Голова*

! Дівко, дівко, одчини!» [18, с. 211];

«Ще за яким часом, знов щось таке стукотить і приказує:

- Стукотить, грюкотить Ведмежа Голова!

Дівко, дівко, одчини!» [18, с. 212];

«Перекотили камені, коли дивляться, аж летить уже змій, аж ліс гуде, аж луг шумить, аж іскри з нього сиплються» [19, с. 118-119].

«Опівночі чує - щось стукотить-гримотить. Поміст лопнув, вилазить чорт» [18, с. 165].

«Коли чує, щось під коритом у кухні застукало (а то Брехаґ і Побрехаґ)» [18, с. 202].

У казці ж «Залізноноса баба» гулом супроводжується смерть відьми: *«Чоловікові не треба було більше. Поплював у руки, взяв сокиру та коли гупнув обухом по бабиному залізному носі, той переломився. Баба закричала, а далі простерлася, як пес на подвір'ї, раз-двічі тріпнула й померла. Айбо коли чоловік гримнув по її носі, той так загудів, що почули в пеклі:*

- Го-го! - закричав чорт. - Моїй мамі хтось ніс переломив! За ним! Треба схопити!» [18, с. 398].

Варто зауважити, що, оскільки гучні звуки супроводжують потойбічних істот, то, гучним криком, відповідно, можна і накликати на себе нечисть: *«Раптом чують: хтось в лісі кричить:*

- Буй, бу-у-уй!

Микола озвався:

- Гей, Ге-е-ей!

І знову хтось вже ближче крикнув:

- Буй, бу-у-уй!

Микола знову:

- Гей, ге-е-ей!

І втретє голос почувся вже зовсім близько:

- Буй, бу-у-уй!

Глянули брати й помітили з жаху: стоїть перед ними песиголовець. Сам величезний, тіло людське має, а голову псячу. На лобі око, як жарина палає.

Микола першим оговтався і крикнув псам, щоби песиголовця нагнали. Але пси песиголовця не чіпають.

- На що-сти мене кликали? - питає песиголовець.

Брати мовчать, не знають, що мають казати.

- Ну раз так, то підете зі мною. Або буде вам тут кінець» [13, с. 233].

«Там Вихорець почав кружляти на одному місці.

- Ге-ге-ге-е-ей! - крикнув Тимофій.

У темряві печери дзенькнув замок і показався чорт. <...> За кілька днів Тимофій опинився перед входом до пекла.

- Ге-ге-ге-гей! - крикнув.

У темряві печери дзенькнув ключ, і в ту ж мить показалося кілька дідьків» [18, с. 454].

«І пішли вони в степ, стали. Лугай підняв руки догори і крикнув:

- Чорти! Лугай в полі війни хоче!

Дав хлопцеві чарівну шаблю, а сам пішов. <...> Ог приходить дванадцята година. Дивиться: летить дванадцять чортів, і всі дуже ярі - летять просто на нього» [18, с. 490].

Знаходимо приклади чарівних казок, де звук виступає в якості негативного фактора. Негативний вплив, як правило, пов'язаний із невідповідністю звука людським можливостям, надмірною гучністю чи жорсткістю: *«Доїздить у місто велике. Чує, дзвониться у місті – аж земля гуде. Приближається, ще дужче чути. Ще ближче – чуць. Ще ближче – так реве, що він собі вуха позатикав.*

- А то, каже, й голову розірве» [19, с. 156].

Голос, як природна функція людини слугує складовою «цього», земного, «звукового» світу в протиставлення «тому», потойбічному світу, без звуків та голосів. До прикладу, у лемків “відбувається особливе йойкання, яке підтримують усі жінки, і складається воно з дуже гучного і протяжного верескливого повторення

одного й того звуку *ой-й-ой-ой*, у якому беруть участь жінки не лише на кладовищі, а й навіть на значній відстані від нього. Усе це відбувається доти, доки могила не буде засипана землею, потім усе одразу припиняється” [24, ст. 216], тобто щойно той світ забрав собі колишнього мешканця цього – гучні звуки вже не мають до нього стосунку.

Разом з тим голос здатен переймати різні семіотичні та магічні функції – захисну, лікувальну, наказову тощо.

У казці «Цісарева донька» важливою є і кількість разів, які «просвистує» баба (магія чисел): *«Вона (баба) рано встала, свиснула три рази, злетілись усі птахи. Питається вона птахів... <...> Вона рано встала, свиснула три рази на птахів (вона орудувала птахами). Свиснула четвертий раз – прилітає одна птаха. Крива. Прилітає та птаха, каже:*

- *Я знаю, де скляна гора...»* [18, с. 192-193].

«От, як полягали всі спати, дочка свиснула – прибігло два молодці. Вона і каже:

- *Щоб ви мені оцю ріку за ніч загатили, насіяли пшениці, щоб та пшениця поспіла, щоб ви її зібрали та помолотили, змололи і щоб принесли мені з неї булку. <...> Тільки ото всі полягали, вона зараз свиснула, коли прибігло два молодці. Вона їм і каже:*

- *Підіть в конюшню, там за дванадцятьма дверима стоїть кінь. Щоб ви його за ніч виїздили»* [18, с. 225].

«Поставив Івана за дверима, а сам вийшов і крикнув. Як пішли звірі – повен двір найшло! Усякі тут були» [19, с. 181-182].

«І пішла в хащу. Свиснула! І на раз збіглися всі звірі.

- *Що тобі треба, пресвітла принцесо?*

- *Ведмедячого молока і одне ведмедча. <...> І пішла в ліс. Свиснула! І нараз усі змії злізлися до неї:*

- *Зміїного молока і мале змійча» [18, с.332].*

«Як вийде Іван Голик на двір, як свисне на мишей! Де ті миші понабирались і кажуть:

- *Нащо ти нас, Іване Голику, кличеш? <...>*

Назавтра вранці приходять Іван Голик до моря, як крикне богатирським голосом, молодецьким посвистом, так усе море й забушувало. Ті дві щуки припливли до берега та й кажуть:

- *Нащо ти нас, Іване Голику, кличеш? <...>*

Зараз засвистав – комар і прилетів» [18, с. 46].

«Настала ніч, а хлопець як вийшов у степ, як свиснув своїм богатирським посвистом, от і прибігає один кінь:

- *Чого, хазяїне мій милий-любий, зवेश мене?» [14, с. 13].*

«Зараз вийшла, богатирським посвистом свиснула, і реве земля, гуде табун коней у дві тисячі, прямо у загін так і летить. <...> Свиснула вдруге богатирським посвистом, біжить другий табун, прямо в загін. Зачинила і ті» [19, с. 155].

«Шерстень як крикне, як свисне, як почали з усіх сторін летіти шерстні. От він їм і каже:

- *Глядіть мені, щоб кобилки були зараз! <...>*

От і пригнали їх аж до Йвана» [19, с. 189]; «Як крикне, як свисне, збіглись всі раки, і великі, і малі. От той рак і каже їм:

- *Щоб ви мені зараз вигнали з моря тих кобилок.*

Вони пірнули, як почали їх там кусать, кобили не витримали і вискочили до нього[до Йвана]» [19, с. 191].

«- Пустити мене, сестро, - каже Іван, злізу на дуба да хоч свисну посвіту, щоб знали, що вмирає Іван-удалець.

От і вийшов він, зліз на дуба, да як свисне – так хорти його зараз і позбігались.

Він тоді з дуба да в хату:

- Ану, хорти мої, беріть змія!» [18, с. 180].

«Хлопець з усієї сили закричав:

- Далекочуй! Сюди!

Пес почув його голос:

- Браття, мені причулося, що хазяїн кличе .

- Спи, не говори небилиць.

- Далековидь, сюди! - гукнув вівчар другого. Далековидь почув і каже:

- Правду має Далекочуй, хазяїн нас кличе.

- То тобі причувається,- одказав Ломизалізо. Вівчар крикнув утретє:

- Ломизалізо, сюди!

Пси нараз схопилися» [18, с. 324].

Головний герой казки «Дідусеві дарунки» саме гучним голосом наказує гайдукам вилазити і залазити в торбу: *«Василь став на воротах і крикнув: «Ану, гайдуки, фіть до торби!» Гайдуки в торбі» [18, с. 445].*

Свистом казкові герої скликали не лише помічників-тварин, а й помічників-людей, як от у казці «Царівна жаба». (З точки зору типів казкових героїв і тварини, і люди, які допомагають головному герою належать до одної категорії персонажів, тому різниця між тим, людина це чи звір, у цьому випадку, не така важлива): *«Зраділи чоловічки і подарували Василькові свисток.*

*- Як треба буде нашої помочі, - порадили вони, - свиснеш у цей свисток. <...> Тоді згадав про подарований свисток. Подув у нього, і нараз прибігли два маленькі чоловічки» [18, с. 276]. У казці ж «Золоте яєчко» Петро таким чином кличе Лісову царівну: *«Він питає:**

- А де ж я тебе зустріти маю?

- На оцій дорозі, біля цього самого куща. <...> Прийдеш, свиснеш і я тобі покажуся» [18, с. 422].

Зустрічаємо і казки, в яких помічниками чаклунок чи відьом є чорти чи інша нечисть, яких викликають теж за допомогою свисту (це має свою логіку, адже усі такі персонажі, що допомагають головному герою об'єднані приналежністю до потойбічного світу):

«Потому вона тричі свиснула, і коло неї з'явилося стільки чортів, як трави.

- Яка твоя воля, повелителько? – спитали вони.

- Моя воля така, аби на місці тої дубової хащі за одну ніч виріс виноградник, на двадцять миль довгий, на п'ять миль широкий. <...>

- Буде зроблено! – відповіли чорти» [19, с. 282]; «Тричі свиснула – і коло неї з'явилося стільки нечистої сили, як у хащі листя.

- Яка твоя воля, повелителько? – завідали чорти.

- Моя воля така, аби ви до завтрашнього ранку збудували міст на тридцять миль довгий...<...>

- Буде сповнено! – гаркнули чорти. [19, с. 284].

«І бабина донька нагнала на нього твердий сон. Сама свиснула, і одразу збіглося багато чортів і засипали й забетонували озеро. <...> А сама знову свиснула, збіглися чорти. За годину зібрали насіння так, як хотіла баба. <...> Як пообідав, напустила на нього твердий сон, а сама знову свистом нагнала стільки чортів, як піску морського» [18, с. 371].

У казці «Лісник та залізний вовк» чортів свистом викликає пан, що свідчить про недобру славу панів серед простих людей, їх зв'язок з нечистю: *«Заснув хлопець, а пан свиснув, і збіглося стільки нечистої сили, як трави та листу. Одні рубали дерево, другі ввозили, а треті хату будували. Вранці прокинувся хлопець біля великого будинку на дванадцять кімнат» [18, с. 258].*

А у казці «Про трьох братів і пшеницю, що двічі на рік родила» чортів викликає свистом риб'ячий цар: *«Риб'ячий цар свиснув, і збіглося стільки чортів, як трави. Вхопили той замок і понесли до моря, до палацу поганого царя... <...> Риб'ячий цар свиснув, і всі риби збіглися:*

- Ви бачили так й такі ключі?» [18, с. 363-364].

Ці всі аспекти та функції голосу можна спроектувати і на пісню, адже основним апаратом її творення є голосовий апарат.

Часто зустрічаємо пісню в казках саме як магічний текст (замовляння). В такому випадку основну функцію виконує текст, а не пісня як така. Тому і реалізуються тут міфологічні уявлення про силу слова: *«Котиться, а назустріч вовк і каже:*

- Колобок, Колобок, я тебе з'їм!

- Не їж мене, вовчику-братуку, я тобі пісеньку заспіваю. Та й почав співать:

Я Колобок, Колобок, рум'яний бок,

По засіку метений, на яйцях печений,

Я од баби втік, я од діда втік

І од тебе втечу!» [12, с. 47].

Також пісня може слугувати магічним елементом, що сприяє перетворенню людини у тварину (найчастіше – пташку): *«Змучений тяжкою працею, розбитий печаллю та самотністю бідний хлопець не міг ні спати, ні їсти все тільки у піснях виливав свою тугу. Від чистої пісні та щирих почуттів перетворився Іван на білого голуба. Тепер він міг повернутися до коханої дівчини і йому ніхто цього не заборонить. Кожного дня прилітав білий голуб до Мар'яни і виливав свій смуток у журливій пісні. Слухаючи тієї пісні одразу зрозуміла дівчина, що то її коханий Іванко, бо пісня містила скільки горя та журби»* [20, с.275]. На нашу думку, в такому випадку реалізуються міфологічні уявлення про переселення душі, адже

типовий сюжет для казки з таким перетворенням: горе – спів як відрода – перетворення (насправді – реінкарнація) – пташка.

Часто зустрічаємо у чарівних казках і мотив, коли саме за допомогою пісні зачаклований персонаж, який перетворюється у тварину чи рослину звертається до своїх рідних, аби ті його почули та впізнали. Тобто пісня виступає своєрідним медіатором між світом людей та потойбічним світом (адже процес перетворення є аналогом процесу ініціації героя), наприклад, у казці «Дівчина-пташка»: *«На дереві сидить потя і сумно співає. Іван подивився на потя і пожалів його, і воно злетіло з дерева і сіло йому на руку. І вчинилося прекрасне дівча. Позирає Іван - а ото його жона!»* [18, с. 335]. Тут піснею пташка привертає до себе увагу чоловіка, після чого він впізнає у ній свою жінку, тобто пісня допомагає перетворитись їй з пташки знову у людську подобу – перейти зі світу потойбічного у світ людей. Отже, знову простежуємо тут уявлення про пісню як про медіатора між світами.

Щодо уявлень про «тихий» потойбічний світ та «звучний» людський – візьмемо до уваги той факт, що істоти з потойбічного світу не можуть співати, але всяким способом намагаються вивідати таємні знання, закладені у пісні. Тому часто у чарівних казках чи чорт, чи Ніч, чи будь-яка інша магічна істота хоче навчитися співати, або просить, щоб їй «виспівали» свої пісні:

«- Ну, заспівай же і ти мені, хоч однієї поганенької, тоді ми й розстанемося.

- Я,- каже,- так не заспіваю. Перекидайся чортом, я сяду на тебе, та й неси мене, куди знаєш, а я буду співати, а ти учись!

Перекинувся він чортом. Баба сіла на його, узялася за шерсть, поніс він її у ліси, кущи, де терни, глоди. Хоче скинути, а вона держиться і усе співає:

- Трайда-райда, трайда-райда!

Як узяв він її носити, так на йому уже й шерсті мало, а баба ціла та й усе співає пісні.

- Чи ти, проклята бабо, переспіваєш їх усі?

- Та,- каже,- ще й половини не переспівала.

- Пожалуста, бабо, годі мені тебе носити. Пусту мене!

- Е, ні,- каже,- носи, поки, переспіваю всі пісні.

- Та, проклята бабо, буде. Ось тобі мішок карбованців, тільки мене одпусти. Не хочу я твоїх пісень» [12, с. 169];

«Дитина плакала, жінка ночами сиділа над нею, виспівувала пісеньки, колисала. <...>Три роки стояла Ніч під вікном і вислуховувала ті співанки <...>Озивається Ніч до жінки: - Скажу дорогу й покажу, але виспівай мені всі ті пісеньки, які співала своїй дитині... Тоді жінка почала розпачливо співати. Довго співала, виспівала всі пісні і ще більше» [10, с. 136].

Тому саме пісня, підвладна лише людині, стає орієнтиром у потойбічному світі для іншої людини, яка туди раптом випадково потрапила: «Спустився Іван на другий світ, ходить, шукає шарканів. Раз іде одним звором, де шаркані мали хижі, й підкрався до першої. Чує: прекрасний голос! Дівчина співає. А хижка обертається на курячій ніжці.

Дівка увиділа Івана, перестала співати і каже:

- Чесний легіню! З того світу ти прийшов погинути? У мого чоловіка п'ять голів. Він тебе з'їсть» [13, с. 285];

«Пішов Іван до середущої сестри. А вона теж сидить і співає. Коли побачила Івана, втекла до хижі, бо не знала, хто йде. Іван одягнувся в гарну одіж убитого шарканя і взяв його шаблю.

Постукав у двері й відчинив. Дівчина заплакала:

- Ой, чесний легіню, ти тут погинеш! Мій чоловік має десять голів. Він тебе уб'є» [13, с. 286];

«Іван іде шукати молодшу царську доньку. Шаблю поміняв: узяв від сильнішого шарканя. Приходить він до третьої хижі. Чує: дівка співає. Коли його побачила, заплакала:

- Чесний легіню, ти прийшов з того світу сюди, щоб погинути?

- Як бог дасть» [13, с. 286]. В цьому випадку також реалізуються міфологічні уявлення про людський (живий, звучний) світ та потойбічний (світ мертвих, магічних створінь, тихий) світ.

У казці «Русалка-наречена» співають дівчата-русалки і цим заманюють до себе головного героя. Та, насправді, тут немає ніякого протиріччя, адже з сюжету казки дізнаємось, що ці дванадцять русалок – не потойбічні істоти, а дванадцять зачарованих живих дівчат. Тобто і тут пісня є медіатором між світами, а також ознакою приналежності дівчат до світу людей: *«Відчинив двері, дивиться: велика кімната, а в ній - русалки, дванадцять дівчат. Побралися за руки, стали собі в коло, танцюють і співають. А посередині - найкраща, розмахує палицею в такт. <...> Не встиг договорити, як двері розчинилися і появилася знайома найкраща русалка. - Кликав ти мене ... І ось я вже тут! Скінчилося моє заворожіння! Перед сим ми мусили жити в підземнім світі. Тепер і я, і мої подружки - вільні! Глянь, онде вони! Виглянув хлопець у вікно - справді, одинадцять красунь співаючи йдуть, наче на весілля» [18, с. 336, 341].*

Таким же орієнтиром пісня виступає у казці про Майстра Іванка, де завдяки дівочому співу той знаходить зачаровану дівчину: *«Та лиш чує Іванко красний дівочий голос, прекрасні співанки. Але не терпиться йому, хоче він бачити, хто ото співає. Взяв долото, клепач і пролупує стіну . А як стіну пролупав, приходить до нього на оту струночку - до тої тоненької як струна, ці линочки - така красна дівчина , яку ще ніде не бачив» [18, с. 389].*

У казці ж про Сученка-богатиря присутній мотив і заборони співу:

«- Їдь,- говорять,- і буде тобі перше поле - так тобі буде спати хотіться. Як ти будеш тими шпилечками в віки торкати, то переїдеши; друге поле буде таке,

що тобі буде хотітись співати - так тобі буде весело. Як будеш цього коржа кусать, то воно перехочеться, бо як тільки заспіваєш, то пропадеш. <...> Виїхав на друге - так йому весело стало, так йому хочеться заспівати, так хочеться співати, що й сказати не можна. Він усе того коржа укусить кусочок, то йому й перехочеться. Переїхав він і те поле» [18, с. 142]. Пов'язано це, знову ж таки, із уявленнями про тишу «іншого» світу (оскільки поля у цій казці символізують саме потойбічні світи, які треба пройти, не порушивши тамтешніх законів) та з ритуальною заборонаю на спів та веселощі (як от, наприклад, після смерті родича).

Отже, спільним для музичних інструментів та пісні є мотив перетворення людини (ініціація). В першому випадку душа переходить безпосередньо у інструмент (через матеріал для його виготовлення), а у другому – пісня слугує своєрідним каталізатором перетворення (реінкарнації).

У багатьох казках простежуємо і міфологічні уявлення про пісню як про медіатора між світом людей та потойбічним світом. Уявлення про божественний статус співця (як і музиканта) також яскраво виявлені: *«Пішли вони прямо до тієї гори, що в ній є двері, а за тими дверима - царство, а в тім царстві схована ліхтарня, а в ліхтарні дванадцять дівчат пісень чарівних співають»;*

«Затремтіли руки й ноги зі страху, бо не знає легінь, що йому робити. Раптом чує коло себе якийсь спів. А хто співає - не бачить. Шукав, шукав, але нікого не знайшов і знову повернувся до ліхтарні. Побачив усередині дванадцять малесеньких дівчаток. Найкрасивіша серед тих красунь питає:

- Чого хочеш, володарю?

- Нічого не хочу, лише побачити свою маму і хату, де я народився і виріс.

Лише промовив ці слова, як звіявся вітер, двері відчинилися, і протягом винесло його разом із ліхтарнею до рідного дому» [17, с. 36-40].

Також існує певна градація за статевими ознаками: грати на музичних інструментах можуть лише чоловіки, співати – навпаки, майже у всіх випадках –

жінки. Такий поділ присутній і у традиційній культурі українців, що теж є відголоском певних міфологічних уявлень наших предків.

Висновки: Розділ 2 аналізує роль музики у фольклорі, зокрема акціональні та ментальні характеристики музичних інструментів у чарівних казках. Казки, засновані на міфах, розкривають уявлення про музичні інструменти та їх символіку. Інструменти в казках часто позбавлені індивідуальних особливостей і мають родові ознаки (духові, струнні, ударні). Важливим є процес звуковидобування, а не конкретний інструмент. Музичні інструменти часто наділяються магічними властивостями, наприклад, змушують тварин танцювати або оживляють мертвих.

Музичні інструменти можуть змінювати природний хід подій: прискорювати або зупиняти час, робити людей молодшими або старшими, змінювати пору року, або ж переміщувати гори. Інструменти часто ототожнюються з вищими силами або музиканти вважаються обраними Богом. Духові інструменти, зокрема сопілка, захищають худобу від диких звірів та потойбічних сил, а також можуть говорити людським голосом, що пов'язано з уявленням про переселення душі в дерево, з якого зроблено інструмент. Матеріали, з яких виготовлені інструменти, впливають на міфологічні уявлення про їх властивості. Інструменти з матеріалів тваринного походження мають особливий вплив на тварин та людей.

ВИСНОВКИ

Музика, музичні інструменти, звук, спів та виконавці виступають важливими елементами міфологічної світобудови, виконуючи функцію медіаторів між світом людей і потойбічним світом.

Музичні інструменти у фольклорі часто зображені як магічні артефакти, що здатні змінювати природний хід подій: прискорювати або зупиняти час, робити людей молодшими або старшими, змінювати пору року чи переміщувати гори. Інструменти часто ототожнюються з вищими силами, а музиканти вважаються обраними Богом. Наприклад, духові інструменти, зокрема сопілка, можуть захищати худобу від диких звірів та потойбічних сил, а також говорити людським голосом. Це пов'язано з уявленням про переселення душі в дерево, з якого зроблено інструмент. Матеріали, з яких виготовлені інструменти, впливають на міфологічні уявлення про їх властивості. Інструменти з матеріалів тваринного походження мають особливий вплив на тварин та людей.

Також розглядається роль музики та інструментів у ритуалах і традиційних обрядах. Пастуші ріжки, дзвони та барабани використовувалися для захисту від злих сил і забезпечення гармонії у світі їхні форми і значення могли відрізнитися.

Загалом, музика, спів і звук людського голосу відігравали важливу ритуальну функцію, супроводжуючи ритуали і використовуючись шаманами для контакту зі світом духів. Незважаючи на узагальнення якостей та функцій музичних інструментів у міфологічному світосприйнятті, можна прослідкувати певні "підвиди" цих уявлень у стосунку до кожного окремого інструменту чи групи інструментів. Музичні інструменти виконували різні функції у міфах, від створення гармонії до захисту від злих сил. Таким чином ми довели, що концепт "музика" є невід'ємною частиною культурної спадщини та фольклору, відображаючи уявлення людей про світ і допомагаючи зрозуміти їхнє місце у ньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 6.1 Скрипка на Поліссі — Вікторія Ярмола | Скрипка — головний інструмент українців URL :
<https://youtu.be/6U6VseZFbaQ?si=ВВoBdyNJaVyjrE8x>
2. Achterberg, Jeanne. Imagery in healing: shamanism and modern medicine. New Science Library, Shambhala, 1985 253 pages.
3. З живого джерела. Укр. нар. казки в записах, переказах та публікаціях укр. письменників/ Упоряд., літ. оброб., вступ. ст. та приміт. Л. Ф. Дунаєвської; К.: Рад. шк., 1990. 512с.
4. 2.1 Як з'явилася музика? – Євген Єфремов | Історія української традиційної музики URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=Rj8ctuJxRMs>
5. 2.2 Від звуків природи до лірики – Євген Єфремов | Історія української традиційної музики URL: <https://youtu.be/N-R53IEIIYM?si=tzrk154JE3nzPYHL>
6. Ярмола В. *Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся*. Львів: “СПОЛОМ”, 2014. 234 ст.
7. 6.2 Кар'єра скрипаля в сільському гурті — Вікторія Ярмола | Скрипка – головний інструмент українців URL:
https://youtu.be/8jEIOjmm2u0?si=DbkpXIZrgr_BUOYJ
8. 6.3 Скрипковий репертуар Полісся — Вікторія Ярмола | Скрипка — головний інструмент українців URL: <https://youtu.be/MC53Bf-PvF4?si=Mrn67Nn4Vylet8ZC>
9. Українські народні казки: Книга 27. Казки Поділля / Запис., упоряд. і літ. опрац. М. Зінчук. Чернівці: ТОВ «Видавництво «Наші книги», 2009. 376 с.
10. Золота вежа : Українські народні казки, легенди, притчі, перекази, загадки та приповідки / передмова, упоряд., запис і підготовка текстів,

- словник С. Пушика ; худож. Л. І. Тафічук. Ужгород : Карпати, 1983. 224 с.
11. Українські народні казки. Книга 15: Казки Бойківщини. Ч.ІІ / Записав, упорядкував, і літ. опрацював М. Зінчук. Тернопіль: Богдан, 2006. 440 с.
 12. Українські народні казки: Книга 37. Казки Полтавщини / Запис, упоряд. і літ. опрац. М. Зінчук. Чернівці: Прут, 2010 376 с.
 13. Українські народні казки: Казки Гуцульщини: Кн. 1 / Запис, упорядк. і літ. опрац. М. Зінчук. Львів: Світ, 2003. 384 с.
 14. Героїко-фантастичні казки : збірник / Редкол.: Відп.ред. Дмитро Васильович Павличко ; Накладом Іван Павлович Березовський ; Гравюри В.І. Лопата . – Київ : Дніпро, 1984 . 366 с.
 15. Українські народні казки / упоряд. Л.Ф.Дунаєвська. К.:Веселка, 1991. 367 с.
 16. Іваннікова Л. Пам'яті Михайла Хая. *Проблеми етномузикології*. Випуск №17. 2022 рік. Ст. 166-173.
 17. Казки Буковини / упоряд. М. Г. Івасюк, В. С. Басараб. Ужгород : Карпати, 1973 240 с.
 18. З живого джерела. Укр. нар. казки в записах, переказах та публікаціях укр. письменників/ Упоряд., літ. оброб., вступ. ст. та приміт. Л. Ф. Дунаєвської; Мал. та худож. оформл. О. О, Міфнушова. К.: Рад. шк., 1990. 512с.
 19. Українські народні казки: Для мол. шк. віку / Передм., упоряд. та адаптація текстів Л.Ф. Дунаєвської: Худож. О.В. Петренко. 2-ге вид. К.: Веселка, 1992. 367 с.
 20. Українські народні казки: Книга 33. Казки Наддніпрянщини / Запис, упоряд., і літ. опрац. М. Зінчук. Вижниця: ТОВ ВПК «Черемош», 2009. 424 с.: іл.
 21. Хоткевич Г. *Музичні інструменти українського народу*. Друга редакція. – Харків, видавець Олександр Савчук, 2018. 512с.

22. Ковальчук В. *Народна музика Рівненського Полісся*. Рівне: Дятлик М. С., 316 с.
23. Ковальчук Н. Традиційні свята та обряди Рівненського Полісся: структура, термінологія, географія поширення (середина ХХ ст.): монографія. Видання 2-е, стереотипне. Київ : Арт Економі, 2021. 328 с
24. Вовк Ф. Студії з української етнографії та антропології: нова редакція. Харків : Видавець Савчук О. О., 2015р. 464 с.
25. Хай М. МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ (ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ) Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства Київ, 2008 р. 579с.
26. Зіньків І. Музичний інструмент у ритуалах: проблеми інтерпретації. *Народна творчість та етнографія*. 1, 2011 с.81-88
27. Калевала: Фін. Нар. епос/Пер. в фін. Є. Тимченка; Передм. Д. Павличка; Іл. Отто Йосефа Аланена К.: Основи, 1995. 347 с.
28. Іваницький А. Ритмоструктурна типологія: генетичні підстави. *Народна творчість та етнографія*. 6, 2008. ст. 4-12
29. Conforth, Bruce Discovering Robert Johnson's Guitar Teacher, Ike Zimmerman. *Living Blues*. No. 194. January–February 2008. pp. 68-73
30. Kawabata, Maiko Virtuosity, the Violin, the Devil ... What Really Made Paganini "Demonic"? *Current Musicology*, No. 83 (Spring 2007), pp. 85-108
URL:
<https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/article/view/5088/2346>
31. Bungard , Christopher “Reconsidering Zeus’ Order: The Reconciliation of Apollo and Hermes.” 2012. *Classical World* 105(4): 443-469 URL :
https://digitalcommons.butler.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1559&context=facsch_papers
32. Papadopoulos, Simos Papakosta, Alexia Exploring the myth of “Orpheus and Eurydice” in the classroom with the use of Inquiry Drama Method *EPISTĒMĒS METRON LOGOS* 2023; 10: 48-59 URL :

https://www.researchgate.net/publication/377123511_Exploring_the_myth_of_Orpheus_and_Eurydice_in_the_classroom_with_the_use_of_Inquiry_Drama_Method

33. Павлів, Я. ГУЦУЛЬСЬКИЙ СКРИПАЛЬ ІВАН СОКОЛЮК РЕПРЕЗЕНТАНТ ТРАДИЦІЙНОЇ МУЗИКИ СЕЛА БРУСТУРИ (ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ НАРОДНОГО МУЗИКАНТА) *Десята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель . Статі і матеріали. 2017, ст. 269-280.*
34. Колесса Ф. *Фольклористичні праці*. “Наукова думка”, Київ, 1970
35. Ой та й з-за гори, ой та й з-за кручі (фрагмент). Харківський архів фольклору. URL : <https://folklore.kh.ua/site/track?id=798>
36. Бандурка. Українські сороміцькі пісні. Упорядник М. Сулима. Дніпро, Київ, 2001
37. Та думай-думай Харківський архів фольклору. URL : <https://folklore.kh.ua/site/track?id=521>
38. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Київ, Родовід, 1999 550 ст.
39. Історія української музики у семи томах. Книга 1. Народна музика. Київ, ІМФЕ, 2016. 438с.
40. “Скрипка була на вагу золота”: історія 89-річного скрипаля Анатолія Вербицького з Недригайлова. URL: https://youtu.be/yerNf_fwhKM?si=CVzKLrtO5CcxJEw7