Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології

імені М.Т. Рильського НАН України

Хай Михайло Йосипович

УДК – 398.82(477.8)

**МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ**

**(ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ)**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**дисертації на здобуття наукового ступеня**

**доктора мистецтвознавства**

Київ-2008

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано у відділі культурології та етномистецтвознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.

**Науковий консультант:** доктор мистецтвознавства, професор

**Грица Софія Йосипівна,**

провідний науковий співробітник відділу культурології та етномистецтвознавства

Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

**Назіна Інна Дмитрівна,**

професор кафедри білоруської музики

Білоруської державної академії музики;

доктор мистецтвознавства, професор

**Іваницький Анатолій Іванович,**

провідний науковий співробітник відділу . фольклористики Інституту мистецтвознавства, . фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського

НАН України;

доктор мистецтвознавства, професор

**Корній Лідія Пилипівна,**

професор кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України

ім. П.І. Чайковського.

Захист відбудеться „22„ травня 2008 року о 12.00 годині на засіданні

Спеціалізованої вченої Ради Д.26.227.03 в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, за адресою:

01001, м. Київ-1, вул. Грушевського, 4, IV поверх, Актовий зал

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України.

Автореферат розіслано „ 31 „ березня 2008 року.

Вчений секретар Спеціалізованої вченої Ради І. Сікорська

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

**Актуальність теми.** Музично-інструментальна культура фольклорної традиції українців становить одну із важливих інтегруючих її ланок, що не втратила актуальності й дотепер. Історія спеціальних досліджень народних музичних інструментів (НМІ) та виконуваної на них народної інструментальної музики (НІМ) в Україні налічує півтора століття (М. Лисенко, Г. Хоткевич, С. Мерчинський, К. Кондрацький, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк, Б. Яремко, І. Мацієвський та ін.). Проте причини нечисельності наукових праць з етномузикознавства – відсутність цілісних записів і нотацій традиційної народно-інструментальної музики українців через недостатній рівень технічної оснащеності та брак дослідників-етноорганологів з одного боку, а також недостатня розробленість науково-аналітичної бази – з іншого. Відзначаючи важливість досліджень над українським традиційним інструментарієм А. Фамінцина, Г. Хоткевича, О. Кольберґа, С. Мерчинського, Б. Шейка – А. Гуменюка та ін., констатуємо, що ці найперші приклади комплексних системно-етнофонічних і власне народно-виконавських описів НМІ та НІМ подані лише М. Лисенком та К. Квіткою. Методично спеціалізованих форм етноінструментознавчі досліди набрали тільки у працях сучасних дослідників: І. Мацієвського, І. Шрамка, Л. Кушлика, Б. Водяного, Б. Яремка та ін.

Актуальність даної полягає праці в піднесенні етноорганологічних досліджень на належний науковий рівень. Опираючись на концепції фундаторів вітчизняного етноінструментознавства (В. Шухевича, М. Лисенка, Г. Хоткевича, Ф. Колесси, М. Грінченка) вона розвиває теоретичні положення сучасного інструментознавства (І. Мацієвський, Б. Яремко, І. Шрамко, Л. Кушлик, Л. Сабан) та вчених-етномузикологів, що етноінструментознавчою проблематикою займалися опосередковано (С. Грица, А. Іваницький та ін.).

Спорадичність підготовки вчених-етномузикознавців в ІМФЕ НАНУ ім. М.Рильського і майже повна відсутність цих спеціалізацій в консерваторіях і університетах, це той негативний “баґаж”, який зараз намагаються збалансовувати на відповідних кафедрах та в науково-дослідних лабораторіях НМАУ ім. П.Чайковського, Державної музичної академії ім. М. Лисенка й Національного університету ім. Івана Франка у Львові та ін.

Практика публікацій відомостей науково необґрунтованих й не вивірених створила навколо багатьох явищ народного інструменталізму атмосферу міфічності й невизначеності. Розвіяти міфи й подати наукову інфомацію про їх природу – іще одне із важливих завдань даної роботи. У цьому контексті актуальність інструментознавчої праці, створеної на наукових принципах і здобутках сучасної вітчизняної та європейської етноорганологічної думки, очевидна.

##### Зв′язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема і проблематика даної праці розроблялася впродовж останніх десяти років в процесі роботи над курсом „Інструментальний фольклор” на кафедрі музичної фольклористики та відповідно до плану НМАУ ім. П. Чайковського (2000–2006 рр.) – п. 7. „Народна музична культура України: традиція і сучасність”. Тематика досліджень корелюється також із проблематикою теми „Українська етноорганологічна думка на зламі кінця ХІХ – початку ХХІ ст.”, що є складовою частиною загальної культурологічної теми ІМФЕ НАН України “Українська культурологічна думка кінця ХІХ – початку ХХ століття”. Вона охоплює історичний (етноінструментознавчі досліди долисенківського періоду, М. Лисенка, Г. Хоткевича, Ф. Колесси, К. Квітки та сучасних етноорганологів) власне етноорганологічний та етнофонічний аспекти дослідження української народно-інструментальної культури поспіль.

##### Мета даного дисертаційного дослідження – комплексно вивчити, детально дослідити, описати і окреслити стан збереження та дослідженості традиційної інструментальної культури українців у історичному та сучасному аспектах. Для досягнення цієї мети поставлено такі завдання:

1. Проаналізувати літературу з питання, виявити, окреслити і сформулювати продуктивні методики дослідження традиційної інструментальної культури українців, насамперед: етноорганологічний (включно з елементами системно-етнофонічного) та структурно-типологічний (парадигматичний) аспекти.
2. Вивчити різні методи й методики досліджень НМІ та НІМ, максимально наблизивши їх до рівнів сучасної аналітики і застосувавши до даного предмету розгляду. Важливим завданням, зокрема, є застосування у системному аналізі структури НІМ парадигматичної методики С. Грици, довівши її продуктивність і актуальність на сьогоднішньому етапі розвитку української етноорганології.

3. Дослідити традиції інструментального музикування в Україні в усьому етнографічному, етноорганологічному, жанровому та системно-функційному обсязі.

4. Охарактеризувати природний перебіг процесів ґенези, еволюції, становлення й формування інструментальної традиції українців.

5. Окреслити особливості етнографічних та субреґіональних традицій музикування на народних інструментах, способів гри на них та манер виконання НІМ.

6. У даній дисертаційній роботі предмет дослідження розглядається в історико-етнографічному контексті, використовуються методи порівняльного і структурно-типологічного аналізу, наукові (етноінструментознавчі й етнофонічні) описи, статистичні, методи класифікації й систематизації, групування, узагальнення експедиційних матеріалів та дослідницьких даних і герменевтики (витлумачення) історичних та іншоетнічних джерел наукової інформації.

7. Спираючись, головно, на аналіз документальних фактів та досліджень народного інструментарію й не уникаючи, водночас, їх синтезу/узагальнення, в роботі ставиться завдання комплексного вивчення основних параметрів ґенези, історичної еволюції й сучасного функціонування усної інструментальної традиції в Україні.

**Об׳єктом дисертаційного дослідження** є традиційнінародні музичні інструменти у нерозривному зв’язку з виконуваною на них народною інструментальною музикою, що розглядаються в межах цієї праці як особливий феномен традиційної духовної культури українців, спроможний не лише консервувати архаїчні художні цінності, а й активно стимулювати художньо-естетичний поступ національної культури.

**Предметом дослідження** є сучасний стан збереженості і дослідженості

явищ і фактів традиційної інструментальної культури українців. Наука, що визначає традиційний народний музичний інструментарій основним об’єктом своїх дослідів, називається етноінструментознавством, або етноорганологією. Проблеми виконавства на традиційних НМІ досліджує така галузь етномузикознавства як етноорганофонія. Виокремившись із етнофонії та сформувавшись нещодавно, вона, вочевидь, має шанси стати самостійною наукою.

**Основною концепційною ідеєю даного дослідження** є положення про те, що традиційна музично-інструментальна культура українців, будучи частиною 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.

**Хронологічні рамки** охоплюють увесь період ґенези й розвитку традиційної інструментальної традиції українців – від Київської Руси, відомості про інструментарій якої містяться у фольклорних, літописних, іконографічних та архівних джерелах, – через найперші польові досліди М. Лисенка, В. Шухевича, Г. Хоткевича, Ф. Колесси і К. Квітки,– аж до сьогоднішніх експедиційних даних, опертих на конкретні польові дослідження.

Серед **географічних ареалів дослідження** – регіони із достатньо повноцінно збереженою інструментальною музикою усної традиції (Українські Карпати, Волинь і Полісся, Західне і Східне Поділля, Наддніпрянщина і Полтавщина). Епізодично розглядається й інструментальна традиційна культура т. зв. марґінальних (Берестейщина, Пінщина, Підляшшя, Мараморощина та ін.) та цілком етноінструментально знівельованих метропольних регіонів (Південь України, Буковина, Слобідщина, низинні зони Закарпаття тощо).

**Методологічною основою роботи**є принципи реґіоналізму й історизму в музиці, комплексний і системний підходи до наукового осмислення складних музично-етнографічних явищ українського етносу, викладені в наукових працях європейських і вітчизняних етномузикознавців та етноорганологів Е. Горнбостля,К. Закса, А. Фамінцина, М. Лисенка, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, К. Квітки, Л. Бєлявського, С. Мерчинського, Я. Стеньшевського, С. Грици, І. Мацієвського, А. Іваницького та ін.

Поряд з відомими і апробованими (порівняльний і структурно-типологічний аналіз, наукові етноінструментознавчі описи, статистичні методи і системи класифікації, групування, статистики, узагальнення експедиційних матеріалів та дослідницьких даних) тут зроблено спробу застосувати маловживані в сучасному інструментознавстві методи й методики: порівняльне зіставлення відомих у науці явищ із адекватними описами в художній літературі, герменевтичні оцінки існуючих історико-культурних джерел, етнофонічні (народно-виконавські) аналізи, системно-етнофонічну й парадигматичну методики дослідження НМІ і НІМ та ін.

Для вирішення складних теоретичних та практичних завдань в роботі, зокрема, застосовано такі методи дослідження: 1. Історико-етноінструментознавчі та етноорганологічні описи. 2. Критика існуючих поглядів, теорій та відомих етноорганологічних концепцій. 3. Аналіз експедиційних матеріалів. 4. Статистика. 5. Структурно-типологічний (парадигматичний) та 6. Етнофонічний (народно-виконавський) аналіз інструментальної музики. Окремим методом є порівняльне зіставлення відомих етноорганологічних та етноорганофонічних матеріалів, описів фактів і явищ, почерпнутих в сучасних польових та наукових дослідженнях із описами адекватних раритетів в художній літературі.

На базі нових записів і порівняльних зіставлень та гіпотез висловлюваних в науковій інструментознавчій літературі про автохтонність походження переважної більшості традиційних НМІ українців (Г. Хоткевич); про Полонинський хребет як центр етнографічної законсервованості у зоні українських Карпат (К.Квітка); про інтонаційний модус мислення етнографічного середовища та спадкоємність билинної і думової традицій (С. Грица); про звукоідеал етнічного середовища (І. Мацієвський, А. Скоробагатченко, М. Хай), **–** усі наріжні питання вітчизняної етноорганології в даній роботі розглядаються як проблеми трансформації явищ традиційної музичної культури українців у співставленні її визначальних ознак із “відповідниками” у середовищі художньо-самодіяльницького її антиподу **–** т. зв. “паралельній культурі”.

В роботі висловлюється також гіпотеза автора про існування на теренах України типологічно схожих з культурами інших народів етноорганологічних явищ, автохтонність котрих беззастережна, а саме: бурдонова культура, гусельно-бандуристська, скрипкова, сопілкова, дримбова традиції та ін. Вона ґрунтується на засадничих принципах і положеннях вітчизняної науки про те, що типологічні подібності у природних, соціально-господарських та соціально-історичних умовах життя різних племен і народів зумовлюють спільності ґенези, функціонування і творення культурних явищ у господарсько-культурних середовищах незалежно від їх розташування в межах світового простору і часу.

**Наукова новизна дисертаційного дослідження.** Вперше у вітчизняній етноінструментознавчій думці робиться спроба на сучасному рівні зафіксувати, обґрунтувати і, принаймні, частково розв׳язати складну низку проблем автентичного виконавства на народних музичних інструментах. З цього погляду, у дисертації запропоновано новий критичний підхід до існуючих теорій і концепцій в класичній науковій літературі та неадекватно застосовуваних щодо українського матеріалу європейських етноорганологічних методик; істотно розширено джерелознавчу базу дослідження, шляхом введення потужного і невідомого досі масиву звукового матеріалу у високоякісних (цифрових) аудіо-відео-мультимедійних, а також, частково, й у нотно-транскрипційних та науково-аналітичних версіях. Вимагає критичної оцінки з позицій сьогодення і спеціальна етноінструментознавча література. На часі створення принципово нової, яка б відповідала сучасним етноорганологічним вимогам та важливості предмету дослідження – наукової праці про традиційну інструментальну культуру українців.

Неповно й нерідко поверхово висвітлює предмет і єдиний підручник з етноінструментознавства, рекомендований для музичних навчальних закладів України (Б. Яремко. „Етноінструментознавство”): зосередившись, в головному, лише на сопілковій традиції Карпат і, частково, Полісся, цей посібник звужує уявлення про інструментальну традицію та стан її дослідження в Україні.

В такій ситуації цілком логічний заклик С. Грици до порівняльного етноінструментознавства практично видається нездійсненним, оскільки науково-порівняльна база українського інструментарію та традиційної інструментальної музики відчутно відстає від передбачуваних і необхідних для аналітичного зіставлення досліджень, принаймні, сусідніх етнокультур (польської, білоруської, російської, словацької, угорської, румунської та ін.).

До вагомих здобутків праці також можна віднести:

– висвітлення і обґрунтування специфіки інструментальної традиції українців як активної (а подекуди, вже і пасивної, тобто природньо згаслої і репресивно знищеної) виконавської практики;

– в процесі підготовки автором зібрано і науково опрацьовано великий обсяг ілюстративно-музичного матеріалу, а значну дещицю з нього апробовано шляхом нотних і аудіопублікацій та практичного вторинного науково-виконавського реконструювання;

– впроваджується у науковий обіг низка наукових положень, методичних настанов і термінів, потреба в яких виникла в процесі роботи над докторською дисертацією;

– записано, організовано і відредаговано значний масив транскрипцій нового пласта інструментальної музики з різних реґіонів України, здійснених під керівництвом автора студентами історико-теоретичного та композиторського факультетів НМАУ ім. П. Чайковського.

**Практичне значення роботи** полягає в тому, що в науковий обіг етноорганологічних досліджень вводиться цілком новий матеріал, поданий на сучасному рівні структурної та системно-етнофонічної аналітики, а виконавсько-педагогічний, композиторський та творчо-виконавський корпус українських музикантів отримує орієнтир на науково обґрунтовані, методологічно й методично вивірені та практично виправдані форми творчо-реконструктивної роботи з автентичним традиційним інструментарієм і відповідним до нього інструментальним мелосом.

Теоретичні та фактологічні положення дисертації були використані автором для розроблення курсів лекцій «Інструментальний фольклор» та «Історія та теорія кобзарсько-лірницької традиції»; «Робочої програми з практичного курсу (за вибором студента) «Гра на традиційних музичних інструментах», апробованих на кафедрі музичної фольклористики НМАУ ім. П.Чайковського впродовж 1993–2008 р.р.

На захист дисертації винесено такі **основні положення:**

* українська етноорганологічна думка ґрунтується на глибоких історичних та фахових засадах власної та європейської фольклористичних шкіл; її розвиток та неперервність навіть у часи політичної стаґнації і жорстоких політичних переслідувань засвідчили здатність до самозбереження і самовідновлення;
* домінуючою засадою інструментального виконавства в українському селянському побуті є не наспівність, а танцювальність; танцювально-ансамблеве музичення в давній українській традиції тяжіє до скрипкового мелодичного звукового ідеалу;

- однією із основних у дослідженні є гіпотеза автора про автохтонне походження архаїчних бурдонових цимбал на лемківсько-бойківському терені та їх поступового переростання в сучасну мелодичну традицію гри на цимбалах;

- найпоширеніша назва традиційного в Україні складу інструментального ансамблю – “троїста музика” – і найтиповіший для майже трьох третин етнічної території склад ансамблевої музики (скрипка, скрипка-„втора” і „бубон”/”решітко”) природньо проіснував в Україні, найімовірніше, від давньоруських часів аж до наших днів. Значно вужче злокалізовані були скрипкові склади з басом і ще вужче – з цимбалами;

- трансформаційні зміни етнічного звукоідеалу/звукоідеалу середовища традиційної інструментальної музики українців відбуваються як на рівні жанрово-стильової структури мелосу, так і у площині темброво-колористичної і, ширше, етноорганофонічної (народної інструментально-виконавської) стилістики. Традиційне (сільське) середовище виступає тут консервантом архаїчного автохтонного інтонаційно-звукового ідеалу, а нетрадиційне (міське) – акумулятором новітніх, напливових інтонацій і звучань, тобто чинником, що деконсервує автохтонний традиційний стиль НІМ.

- природна, вивірена традицією схильність кожного народу до певного типу інструментарію, жанрово-класифікаційних структурних побудов НІМ та виконавських комплексів її звукового відтворення в сучасному художньому процесі зазнає наджорстких стильових трансформацій, пов′язаних, як із природним згасанням традиції, так і з чинниками штучного адміністративно-репресивного тиску на неї;

- кожна із запропонованих у роботі класифікацій НІМ (М. Грінченка, К. Квітки, І. Мацієвського) має свої прероґативи відповідно до аспекту й завдання дослідження, Проте, стильова структура жанрів НІМ (архаїчних астрофічних та строфічних – новочасних) найрельєфніше простежується при зверненні до класифікації М. Грінченка;

- ареали поширення та “щільність вростання” іншоетнічного й авторського елементів у традиційних осередках побутування української НІМ найбільшою мірою пов′язані з чинниками географічної близькості, природного згасання й адміністративно-репресивного насаджування;

- обсяг зафіксованого репертуару, його стильове спрямування і довершене, по-народному високопрофесійне виконання свідчать про функціонування на теренах сучасної України поряд із глибинними шарами примітивної первісносинкретичної пастушої інструментальної культури також і дещо пізнішої, але досить оригінальної і специфічно своєрідної ансамблевої вокально-інструментально-танцювальної традиції та реліктових осередків лірницько-стихівничого побуту;

- реставрація, структурний аналіз, вторинна науково-виконавська реконструкція та повернення цих глибинних і засадничих шарів нашої традиційної духовної культури в активне побутування через аудіо-, відео- та мультимедійні публікації є важливим завданням сучасної фольклористики.

**Апробація результатів дослідження.** Основні постулати і теоретичні положення роботи було виголошено на наукових конференціях: Всеукраїнській науковій конференції „Переяславська земля та її місце в розвитку української нації, державності й культури”.– Переяслав –Хмельницький, 1992; Міжнародній інструментознавчій конференції „Благодатовские чтения”. – Спб., 1993; Muzyka kresów. – Lublin, 1993; Науково-практичній конференції „Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток”.– Дніпропетровськ, 1994; Muzyka kresów.– Rybaky, 1994; Всеукраїнських науково-практичних конференціях „Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального виконавства”.– Київ, 1995; „Українське кобзарство в музичному світі”.– Київ, 1997; “Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920 – 30 рр.– Черкаси, 1998; „Науково-практичних конференціях „Творча спадщина Гната Хоткевича”.– Харків, 1998; „Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (До 2000-річчя Різдва Христового).– Івано-Франківськ, 2000; „Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді.– Тернопіль, 2000; „Музика та дія в традиційному фольклорі”.– Львів, 2001; Традиційна народна музична культура Бойківщини.– Турка – Львів, 2003; 31 – Drehleier- und Dudelsackfestival. –Lißberg, 2004; „Фольклор і сучасна культура”.– Луцьк, 2004; Міжнародних конґресах україністів ІV-му (Одеса, 2001); VІ-му (Донецьк, 2005) та ін.

**Публікації.** Результати роботи висвітлено в монографіях «Музика Бойківщини» (К., 2002; 25, 20 ум. д. а.), «Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція» (К. – Дрогобич, 2007; 31, 15 ум. д. а.), у 36 наукових статтях; 20 публікацій здійснено у фахових спеціалізованих виданнях з мистецтвознавства, що входять до переліку ВАК України. Загальний обсяг опублікованих у науковій періодиці праць за темою дисертації становить понад 31, 15 ум. д. а.

Практичну апробацію отримали теоретичні набутки монографії й у фонографічних публікаціях під науковим керівництвом автора – 20-касетній серії „Традиційна музика українців”. – УЕЛФ. – К., 1997 та мультимедійному проекті „Моя Україна. Берви”. – УЕЛФ – АртЕкзистенція. – К., 2001 – 2008 (вийшло 3 мультимедійних та 7 компактдисків, подальші видання тривають), а також у науково-реконструкторській роботі автора з капелою інструментальної музики „Надобридень”, гуртами „Буття”, „Гуляйгород”, братчиками Київського кобзарського цеху, низкою виконавців-інструменталістів, що сповідують пропоновані у монографії принципи вторинної науково-виконавської реконструкції НІМ українців. Загальна кількість публікацій за матеріалами роботи становить понад 80 позицій.

**Структура роботи** визначається головною метою і завданнями дослідження, змістом і характером порушених у роботі проблем. Дослідження має обсяг 580 сторінок і складається зі вступу, п′яти розділів, висновків, списків використаної літератури (510 позицій) та додатків (таблиці, фотоматеріали, карти-схеми тощо). Основний текст дисертації становить 544 сторінки. Музично-ілюстративний матеріал долучається додатково у вигляді окремої нотної збірки (Українська інструментальна музика усної традиції / Записав, зібрав і відредагував Михайло Хай, нотації студентів історико-теоретичного та композиторського факультетів НМАУ ім. П. Чайковського. –К., 2007. – Рукопис), що складає 96 ориґінальних зразків НІМ українців, проаналізованих у даній роботі.

**ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Сучасний стан традиційної духовної культури позначений складними процесами конверґенції, коли на зміну природно відмираючим і штучно та насильницьки знищеним природним традиційно народним її формам приходять естетично, художньо і структурно відмінні типи і різновиди академічної та сурогатно-анденґраундної поп-, рок- і маскультури. Місце традиційної інструментальної музики як найбільш уразливого до цих процесів типу культури, а, водночас, й найбільш мобільного і схильного до міжетнічних, міжсоціальних й міжчасових (новочасних) трансформацій, неможливо недооцінювати.

Окрім окреслення проблематичності предмету, його завдань і актуальності у **Вступі** до дисертації робиться спроба дефініціювання багатьох артефактів і явищ народної духовної культури, зокрема, структурування музичної традиції культури, а саме як: а) музики пісенної; б) інструментальної (пісенно-танцювально-інструментальної) та в) кобзарсько-лірницької (епічної) традицій, які у науковій етномузикологічній практиці не отримали достатнього висвітлення.

Автор акцентує увагу на найпоширеніших в сучасному музично-фольклористичному процесі термінах, що визначають науку про музичний фольклор, а саме: музична фольклористика, музична етнографія, етномузикологія, порівняльне музикознавство, музична етнологія, музична антропологія, музична компаративістика.

Фольклоризм у праці визначається як форма вторинної роботи з автентичними зразками фольклорної музики та використання її для трансформації у новій художньо-естетичній якості і вторинна переробка та реконструкція автентичного фольклорного матеріалу. Називаються відомі два види фольклоризму: композиторський та виконавський, а також наголошується на третьому і найдієвішому –науково-виконавсько-реконструктивному.

Окремо і послідовно розглядається проблематика предмету і дефініцій понять „Інструментальний фольклор”, етноорганології та етноорганофонії, методології і методики, мета і завдання етноінструментознавчих досліджень та навчальних курсів. Зосібна, тут наводяться визначення етноорганології, ерґології та етноорганофонії, традиційних народних музичних інструментів (НМІ), а також форм і жанрів виконуваної на них народної інструментальної музики (НІМ).

Частина вступу присвячена питанням методології й методики етноінструментознавчих досліджень, серед яких особливо акцентується на ефективності і продуктивності в музично-діалектних розглядах парадигматичної методики С. Грици, пропонується раціональний спосіб її застосування до структурного аналізу української традиційної ІМ.

Окреслюючи основні завдання вітчизняного етноінструментознавства як науки, автор доходить висновку про необхідність докорінного реформування галузі з метою перегляду ефективності загально- (чит. пісенно –М. Х.) етномузикознавчих та „ритмо-географічних” методик і обстоює нагальну потребу “роздільного” і максимально “зануреного” у глибину кожного із предметів обстеження усіх трьох (пісенного, інструментального та кобзарсько-лірницького) компонентів традиційної музичної культури українців. Завдання вивчення і фундаментального дослідженняінструментальної традиції – лежить на пропонованій тут дисертації.

Розділ 1 **“Історія української етноорганологічної думки та її творці на зламах ХІХ** – **ХХІ ст.”** характеризує історичні етапи розвитку українського етноінструментознавства як науки. Він розпочинається *підрозділом 1.1 “Усна інструментальна традиція Руси* – *України i герменевтика знань про неї в науковій літературі долисенківського періоду”.* Шляхом наукового аналізу доступних історико-культурних джерел і критики великодержавницьких нашарувань в них автор розглядає деформовані тут питання ґенези і еволюції НМІ та НІМ, джерела вивчення та функціонування інструментальної культури давньоукраїнських земель епохи Київської Руси. Тут продовжено й систематизовано вперше в українській етноінструментознавчій думці висловлені Г. Хоткевичем та К. Квіткою критичні застереження з приводу дослідження інструментальної музики усної традиції на давньоукраїнськихтеренах (Я. Штелін, А.Фамінцин, Н. Привалов, польські енциклопедично-словникові джерела тощо).

Найперші згадки про ґенезу і еволюцію НМІ та НІМ сучасна наука пов׳язує із записами звучання різних явищ природи і живого світу. Наведені дані належать до епохи молодшого палеоліту, оріньякської та мадленської археологічних культур, а саме: відкриття костяної флейти в стоянці Молодове в Чернівецькій області й комплекс інструментів з кісток мамонта, знайдений у Мізинському селищі на Чернігівщині з т. зв. „археологічного періоду”, а також інструментальна культура Київської Руси з її далекою від істини тезою про „оркестр скоморохів” князівського двору (К. Вертков, А. Гуменюк та ін.), зображений на відомій фресці Софіївського собору.

Важливими тут є визначення мезоліту – епохою першого лукоподібного струнного музичного інструмента, а керамічного і металевого посуду неолітичної, мідної й бронзової культур – “дзвоноподібних чаш” та свистунців – музичним інструментарієм наших пращурів.

Принципово новий погляд висловлює автор і з приводу оцінок матеріалів давньоруських літописів та іконографічних джерел про “давньоруський” і скомороський музичний інструментарій*.* Критикуються твердження сучасних московських та вітчизняних, що їх наслідують, науковців (К. Вертков, А. Гуменюк, Є. Бортник, В. Кошелєв, І. Мацієвський та ін.) щодо запозичення українцями усього традиційного інструментарію зі Сходу та Європи. Натомість автор поділяє висловлений Г. Хоткевичем погляд про автохтонне походження переважної більшості НМІ українців, не заперечуючи при цьому істотних євро-орієнтальних впливів.

Вагомою є і критика знаменитої фамінцинської праці про домру та гіпотетичних „аксіом” щодо ґенези „азиатской балалайки” і ще менш властивої традиціям українців і росіян казахської „дом бри”. Історична й інструментознавча доктрина А.Фамінцина та його послідовників ґрунтувалася на аналізі писемних описів двірського музичного побуту московських царів і знаті, що до фольклорної традиції не належать. На схожих позиціях стояла наукова думка інших великодержавницьких шкіл: польської, угорської, румунської, німецької та ін. Їм протиставляються перші праці вітчизняних етноінструментознавців М. Лисенка, В. Шухевича, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, К. Квітки та їх пізніших послідовників, зорієнтовані не на апріорні теоретичні розмірковування, а на емпіричні польові дослідження.

Відзначаючи важливе значення праць російських та польських дослідників для становлення української національної етноінструментознавчої школи, її видатні представники неодноразово піддавали критичному переосмисленню їх фактологічно недостовірні судження. Герменевтика (тлумачення) багатьох історико-культурних джерел етноінструментознавчої проблематики у цих роботах або була далекою від достеменно українського традиційного інструменталізму, або ж мала науково необ׳єктивний характер.

Найперші професійні етноіструментознавчі описи власне українських, а не “приписаних” до т. зв. “великоруської” традиції народних музичних інструментів та найперші зразки ґрунтовного аналізу музичних особливостей, виконуваної на них музики і перші професійні музично-етнографічні нотації цієї музики, виконані “слуховим методом” належать М.В. Лисенку. Незважаючи на вибірковість і певну спорадичність цих даних, можна однозначно стверджувати, що саме вони заклали міцний ґрунт у підмурівок майбутньої науки про традиційну інструментальну культуру українців. Ця проблематика розглядається у *підрозділі 1.2. „Значення діяльності Миколи Лисенка у становленні української етноорганологічної школи”.*

Ґрунтовні описи М. Лисенком форми, конструкції, строю, способів виготовлення і настроювання ліри, характеристики способів гри, манери виконання й репертуару лірників, етноорганологічні описи гусель, кобзи, бандури, цимбал, торбана та ін. інструментів дають усі підстави вважати їх предтечею системного дослідження традиційного інструментарію не лише на терені України, але й Європи.

Працюючи над транскрибуванням українських народних дум „слуховим методом” ще у дофонографічний період музичної фольклористики, композитор зробив важливі висновки про мелодику, лад, ритмічну будову цього жанру. В такий спосіб М.Лисенком було закладено підвалини для сучасного системно-етнофонічного та виконавсько-реконструктивного методу гри на традиційних музичних інструментах.

Вагомий внесок у формування української етноінструментознавчої школи вніс видатний вчений-етномузиколог Ф.М. Колеса, доробок якого у цій галузі аналізується у*підрозділі 1.3. „Філарет Колесса – транскриптор і дослідник української традиційної інструментальної музики”*. Його нотації до збірок І. Колесси, В. Шухевича, Ф. Колесси– К. Мошинського і, особливо, фундаментальне видання „Мелодії українських народних дум” та етноінструментознавчі описи кобзи і бандури засвідчили беззастережне визнання професіоналізму цього фольклориста, музиканта-нотувальника й дослідника-етномузиколога свого часу. З позицій сучасної методики запису, нотування і наукового осмислення народної інструментальної музики етноорганологічні досліди і, особливо, нотні транскрипції Ф. Колесси є прикладами етапного перехідного періоду на шляху від першопочаткового „слухового” до власне етноорганологічного й „фонографічного” періодів вивчення інструментальної культури усної традиції українців та системно-етнофонічного методу її дослідження.

Новим щаблем професійного росту вітчизняної етноорганології стала етноінструментознавча діяльність Г. Хоткевича, шо розглядається в підрозділі 1.4. „Науково-дослідницька і популяризаторська діяльність Гната Хоткевича”.

Критично опрацювавши праці попередників, у тому числі й великодержавних дослідників, арґументуючи наукові факти, Г. Хоткевич-вчений дійшов цілком логічного висновку про автохтонність походження переважної більшості традиційних музичних інструментів українців. Його книга про традиційні музичні інструменти є фундаментальним етноінструментознавчим дослідженням початку і середини двадцятого століття, основні постулати й непересічне значення якого не втратили слушності і актуальності й посьогодні. Напротивагу відомій теорії "запозичень" засадничий принцип автохтонності походження НМІ з-поміж усіх інших у хоткевичевій концепції співзвучний із порівняно не менш об'єктивною і перспективною доктриною "паралельного виникнення й функціонування типологічно споріднених явищ у культурах різних етносів ойкумени”. Менш переконливою видається позиція Г. Хоткевича щодо підтримки ідеї "вдосконалення" бандури й перетворення її на універсальний інструмент шляхом хроматизації". Незважаючи на величезну спокусу "вдосконалення", „ранній” Г. Хоткевич розумів природність і самодостатність діатонічної народної бандури з радіальним розташуванням струн для відтворення стилістично адекватного їй традиційного репертуару. Але під тиском обставин дослідник змушений був відступити від власних наукових переконань.

Дослідження К.В. Квіткою інструментальної та кобзарсько-лірницької традиції українців розглядається у *підрозділі 1.5. „К.В. Квітка – дослідник інструментальної та кобзарсько-лірницької традицій українців”.* Вона пов׳язана з його „Програмою досліду...” – універсальним етноінструментознавчим запитальником ХХ століття, що запровадив практику застосування квестіонарів як ефективний спосіб підготовки фольклористів-початківців до польової експедиційної роботи, озброївши їх критеріями вивчення основних інструментів, умов їх функціонування та соціально-психологічного побутування.

Оригінальністю відзначалася функційно-соціальна систематизація українських НМІ та НІМ К. Квітки, шо в системі існуючих на сьогодні класифікаційних поглядів НМІ і НІМ займає одне із фундаментальних і найважливіших місць в українській і, ширше, європейській та світовій етноорганологічній науковій думці. Методологічні, музично-соціологічні, історико-психологічні й етноорганофонічні настанови, закладені в кобзарознавчих й етноінструментознавчих працях К.Квітки, мають основоположне і конкретно спеціально спрямоване значення для сучасних та майбутніх дослідників українського традиційного інструменталізму.

Завершує перший розділ підрозділ 1.6. „Сучасна етноорганологія як предмет музичної україністики: шляхи формування і перспективи”, де автор розглядає основні напрямки сучасних етноінструментознавчих студій, включаючи як фольклористів, що постійно працюють над даною проблематикою, так і тих, які мають суттєві органологічні здобутки, працюючи "за сумісництвом" зі своєю основною спеціальністю та фольклористів-україністів зарубіжжя. Українська етноорганологія у праці ділиться на дві школи: санкт-петербурзьку (І. Мацієвський, І. Федун, Б. Водяний, Б. Яремко, Р. Гусак, В. Шостак) і київсько-львівську (Л. Кушлик, М. Хай, Л. Сабан, В. Кушпет, І. Фетисов, І. Шрамко, О. Бут, К. Черемський, Н. Гуляєва, В. Тринчук та ін). Окремо акцентовано внесок представника американської компаративістської школи, етнорганолога-україніста В. Нолла; констатується теза про необхідність "зустрічного" руху обох сторін (України і світу), оскільки без нього обидві сторони приречені на однобічне бачення глибини і сутності проблем традиційного інструменталізму.

Аналіз специфічних аспектів явищ і категорій українського традиційного інструменталізму розпочинається з розділу 2 **“Народні музичні інструменти в традиції українців”.** В підрозділі 2.1. „Класифікація українських народних музичних інструментів (за систематикою Е. Горнбостля – К. Закса)” коротко історично оглядається весь процес еволюції світових структурних і функційних класифікацій музичних інструментів від Боеція до Дреґера, розглядаються спеціальні питання індексації МІ за систематикою Е. Горнбостля **–** К. Закса з принципом поділу на класи, підкласи, розряди, підрозряди, вперше в українській етноорганології проводиться повне і послідовне групування українських НМІ за цією системою. Новим тут є слово про співзвучні із Е. Емсґаймером класифікаційні погляди К.Квітки, в основі котрих **–** побутова функція.

Констатується положення про те, що найголовнішими критеріями усіх класифікацій і систематик є: *форма, конструкція, стрій, спосіб гри, репертуар, манера виконання та ін.*, з чого логічно випливає, що будова інструмента неминуче й безпосередньо залежить від структури самого інструмента і манери відтворення репертуару, що на ньому виконується, і навпаки.

Українські народні музичні інструменти за систематикою Е. Горнбостля ***–*** К.Закса розглядаються за такими групами:

1. Народні ідіофони (самозвучні): дзвони, дзвіночки, „било”, „калатало”, тарілки (бубон з тарілкою), дримба, „деркач”, „рубель і качалка”.

2. Народні мембранофони (перетинкові або мембранні): „тулумбаси”, „решітко”, барабан, „бугай”, „бербениця”, „очеретина”, „гребінець”.

3. Народні хордофони (струнні): цимбали, гуслі, народна (старосвітська) бандура, кобза О. Вересая, торбан, народна скрипка, „бас” („басоля”), колісна ліра.

4. Народні ерофони (духові): вільні **–** „береста”, „луска” („вабець”), „фуркотало”; закриті флейти **–** „очеретина”, „теленка”, „денцівка” гуцульська, поліські “дудка-колянка” і дудка-„викрутка”), волинська “свистілка”, „ребро”; „свисток”, „пищавка” („ґайда”) бойківська, „джоломиґа, „зозулька” („окарина”), керамічні свистунці; відкриті **–** „флоєра”, „фрілка”, „свирівка” і „свиріл”; шалмеї **–** волинський ріг-“абік”, „дуда” („дудки”), гуцульський “дідик” (“скигля”), бойківська “джоломійка”, полтавський та волинський „ріжок”, закарпатський „ріжок-трумбетка”, „сурма”**;** труби: бойківські, лемківські та гуцульські трембіти, гуцульські роги, поліська „пастуша труба”, ріг , козацька труба та ін.

Названі і не названі тут інструменти систематизовано за класифікаційним (звуковидобувним), етнографічним та мовно-лінґвістичним принципами, проаналізовано і зіставлено їх з подібними собі типами, видами і різновидами у регіональних і субрегіональних середовищах, а також у польській, російській, білоруській, румунській, угорській, словацькій, хорватській традиціях тощо.

Серед первісних функцій НМІ вирізняються найголовніші, що певною мірою збереглися до наших днів:

а) сигнальні інструменти в мисливському, пастушому і війському побуті;

б) супровід до ритуалів, обрядів, знахарських медитативних дійств;

в) “гра”для себе”, “для слухання”, “до співу”, “до танцю” тощо.

## В підрозділі 2.2. „Традиційні народні музичні інструменти українців: функціонування і ареали поширення”, аналізуючи ареали поширення і стан збереженості традиції в різних регіонах України, доходимо висновку, що найкраще збережений і найчисельніший інструментарій Гуцульщини, рівночасно, найсильніше уражений синдромом напливовості (передовсім – румунської). У порівнянні з ним бойківська інструментальна традиція ніби перекидає своєрідний стильовий “місток “ до нейтральніше означених і географічно північніше розташованих етностильових зон: волинсько-поліської, східно- поліської, наддніпрянської, полтавської, слобідської, що відчутно тяжіють до загально-українського модусу інтонаційного мислення, як найхарактернішого вияву ментальності автохтонного українського люду етнографічних зон, що їх можна вважати центром філоґенези не лише українського етносу, а й всього слов׳янського світу.

Розширеного розгляду в роботі удостоїлися лише скрипка як провідний традиційний музичний інструмент українців та цимбали, причетність до автохтонної української традиції та ареали поширення котрих довгий час вважалися дискусійними.В підрозділі 2.3. „Cкрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців” аналізуються, зокрема, історичні передумови зародження традиції струнно-смичкового виконавства на теренах давньої України-Руси і середньовічної Європи, тенденції еволюційного розвитку скрипки як традиційного НМІ українців, способи та прийоми гри в народному музиченні на скрипці, характеризується епіцентр домінування скрипкового звукоідеалу в традиціях народів Європи, що, окрім України, припадає на Польщу, Білорусь, Болгарію, Словаччину, Чехію, Румунію, Молдову та ін.

Серед відомих опублікованих транскрипцій української традиційної скрипкової музики, вокально-інструментальні та чисто інструментальні кантиленні скрипкові композиції займають невелику у побуті частку і стосуються, головно, “інструментальних” реґіонів України: Гуцульщини, Закарпаття, Західного Полісся, Покуття, Бойківщини. Особлива роль кантиленності належить в скрипковому сольному, супроводжувальному виконавстві, а домінуючою стильовою засадою в українському селянському побуті є не наспівність, а танцювальність.

Танцювально-ансамблеве музичення в давній українській традиції тяжіє саме до скрипкового мелодичного ідеалу звучання. Інструментальна ж музика „до танцю” без участі скрипки є надзвичайною рідкістю й стосується, головним чином, виняткових чи екстремальних ситуацій. В індивідуальному традиційному скрипковому виконавстві України простежуються дві найвиразніше окреслені групи виконавців: а) музик, що, здебільшого, грають „для себе”, „для слухання”, гра яких характеризується схильністю до різкого диференціювання ступенів індивідуалізованості й імпровізаційності стилю; б) весільних музик-народних професіоналів різного рівня фаховості й уніфікування стильової манери гри. Це дозволяє диференціювати дві іпостасі цього чи не найпопулярнішого, технічно й стилістично найдосконалішого у всьому світі музичного інструмента, а саме: а) скрипку як інструмент академічно-сценічної та б) власне народно-виконавської традицій. Діалектично корелюючись і взаємодоповнюючись на всіх рівнях та етапах еволюції і самовдосконалення, вони випрацювали методично та художньо цілком відмінні одна від одної технології виготовлення, прийомів гри й манер виконання.

У *підрозділі 2.4. „Типологія гуртових виконавських форм за участю скрипки”,* констатуємо, що саме скрипка в народній традиції українців отримала високий статус головного мелодичного чинника традиційних інструментальних капел. На відміну від російської традиції, ураженої синдромами гігантоманії та напливовості, українська ансамблева практика розвивалася в напрямку від однорідних сольних, дуетних (рідше, терцетних) скрипкових форм до змішаних складів і з додаванням „баса”, цимбал, ударних тощо. Найпоширеніша назва традиційного в Україні складу інструментального ансамблю “троїста музика” і найтиповіший для майже двох третин етнічної території склад ансамблевої музики (скрипка, скрипка-„втора” і „бубон”/”решітко”) природньо проіснував в Україні найімовірніше від давньоруських часів аж до планомірного винищення радянською владою як самих носіїв традиції, так і, особливо, середовища її функціонування. Значно вужче локалізовані були скрипкові склади з басом і ще вужче з цимбалами.

Аналітично і фактологічно доведено, що спільними для усіх українських регіональних традицій і практик є мелодична й акомпануюча скрипка та двомембранний барабан. „Решітко”, „бас” і цимбали входять вже, радше, у стадію згасання. Показана тут тенденція регіональних модифікацій складу гуртової інструментальної музики цілком відповідає втіленню етнічного звукоідеалу українців, сприяє не руйнуванню, як у варіантах із гармонікою та інструментарієм “осучасненої” сфери, а консервуванню і стабілізації традиційного виконавського стилю ІМ, збереженню автохтонного й органічно спорідненого з ним етностильового елемента в природному лоні автентичної традиції.

*Підрозділ 2.5. „Традиція гри на цимбалах в Україні»* розкриває джерела вивчення та гіпотези виникнення цимбал в Україні, наводить типи і строї цимбал в регіональних традиціях України, презентує цимбали, а наявність їх у певній традиції тлумачить як ознаку автохтонності і автентичності традиційної ансамблевої інструментальної музики українців. Основною тезою дослідження тут виступає гіпотеза автора *про автохтонне походження архаїчних бурдонових цимбал на лемківсько-бойківському терені і їх поступове переростання в сучасну традицію гри на мелодичних цимбалах.*

Фактуру цимбальної гри вирізняє схильність до мелодизму, зокрема, на *Наддніпрянщині* у порівнянні з *Бойківщиною та Закарпаттям*, де домінує бурдонно-гармонічний її тип; *Гуцульщиною* (мелодико-акомпануючий) та *Західним Поділлям* (гармонічно-акомпануючий) з цимбалами мелодичного строю, яка з одного боку, очевидно, криється в ліризмі тутешнього пісенного мелосу, а з іншого, ***–*** в явному превалюванні тут традиції сольної гри на цимбалах над ансамблевою.

Порівняльне зіставлення конструкційних параметрів і строїв давніх (бурдонових) та пізніших (мелодичних) типів українських цимбал засвідчує, що перший із порівнюваних типів, зафіксований на Закарпатті і Лемківщині у зоні побутування багатьох інших рудиментарно-архаїчних явищ давньоруської традиційної культури, є найдавнішим і автохтонним її феноменом, а другий (мелодичний) – явищем пізнішим і впровадженим на українські терени через мандрівні містечкові інструментальні капели. Ці дані збігаються з поглядом Г. Хоткевича про автохтонність походження переважної більшості традиційних музичних інструментів українців, їх архаїчності порівняно з пізнішими наверствуваннями у традиційному інструменталізмі. Стала конструкція традиційних цимбал консервуюче впливала на стрій і звукоряд, сприяла збереженню традиції, не дозволила їй “злитися” з вторинною, самодіяльною. На відміну від скрипки і бубнів обох видів, що мобільніше відреагували на нищівні процеси пристосування до новітніх дешевих стилізацій і модифікацій складу, цимбали несли в собі порівняно архаїчніший тип ритмо-мелодичного, темброво-колористичного й темпово-агогічного компонентів ансамблевої гри.

Мелодичний та мелодико-акомпануючий типи цимбальної фактури є виявом не лише “співучості” центрально-українського мелосу, але й наслідком впливу на неї інтонаційно, ритмічно і темпово не надто “загостреної” його стилістики. Диференціювання регіональних цимбальних традицій на рівні відмінностей (строїв, типів фактури та акомпанементу, модифікацій інструментального складу) та ідентифікація їх на рівні спільного (темброво-колористичних ознак, прийомів гри, загальноетнічних характеристик мелосу) сприяло утвердженню цимбального звучання як однієї з найхарактерніших стильових рис українського етнічного звукоідеалу.

Склад музики з цимбалами у всіх регіонах України був засадою традиційного музикування, носієм традиційної манери виконання й репертуару, а самі цимбали – найхарактернішим чинником вияву цієї традиційності, “каталізатором” чистоти стилю в боротьбі з іншоетнічними, “академічними” й фонографічно-технічними впливами.

У розділі 3 **“Часово-просторова стратифікація категорій і явищ народного інструменталізму як вияв етнічного звукоідеалу традиції українців”** здійснено перехід від загальних та історично-дослідницьких проблем дослідження народного інструменталізму як явища до специфічно-аналітичних питань його структури і художньої сутності**.** У *підрозділі 3.1. „Проблема національного характеру і автентизму в синкретичних формах традиційної культури”*розглядаються наріжні питання синкретизму, проблема національного характеру і автентики в синкретичних формах традиційної культури. На прикладі двох найхарактерніших форм традиційної духовної культури, де явища первісного синретизму збереглись до наших днів – вертепної та весільної драми – виявляється органічність, безперервність й мірило автентизму традиції українців, визначається місце і ступінь збереженості в них інструментального компоненту, акцентується на особливому значенні автентичного інструментально-стильового субстрату у цьому процесі. Вказується також і на релікти первісного синкретизму індивідуальних форм із елементами магічних дій і характерницьких ворожінь, замовлянь, зосібна, із застосуванням молитовного рецитування, співу й інструментальної гри в практиці традиційних ворожбитів, знахарів, старців-“божих людей”, гуцульських мольфарів тощо*.*

Окреслений рівень розуміння традиції як явища *синкретичного і автентичного* дозволяє перейти до усвідомлення поняття *автохтонності* традиції (середовища), яке в ділянці традиційної музичної культури корелюється з категоріями “національної своєрідності”, “національного характеру” й “національного колориту”, а в сучасній етноорганології дедалі послідовніше розглядається в рамках поняття *етнічного звукоідеалу/звукоідеалу традиції (модусу мислення середовища).*

Герменевтичний розгляд характерних особливостей української національної вдачі, психологізму та регіональної характерності у творах класиків вітчизняної літератури Т. Шевченка, М. Гоголя, Л. Українки, П. Мирного, І. Нечуя-Левицького, І. Франка, В. Стефаника, М. Коцюбинського, М. Черемшини, Г. Хоткевича, Ю.Федьковича, О. Кобилянської, Ю. Духновича та ін. дозволив виокремити сфери та рівні, на яких вони найрельєфніше простежуються, а саме: побутово-соціальний, пастівницького побуту, танцювально-рекреативного середовища, у різних формах народної драми, ритуально-обрядового дійства, містики й есхатології, віри у зв׳язок інструментального чинника із Потойбіччям, у повсякденні й народних гуляннях тощо.

Статистичний та порівняльний аналіз взятих з літератури та даних особистих польових записів (бойківських вертепів і весільно-обрядових награвань з усіх етнографічних зон України) приводять до таких висновків:

– процес нівелювання і остаточного знищення традиційних стереотипів музично-інструментального мислення дійшов на двох третинах території України до такого ступеню ідейно-стильового нівелювання, що своє автохтонне і автентичне сприймається тут загалом як “чуже”, а чуже і напливове, навпаки, як “своє”;

– ареали “закорінення” згубних для автохтонної традиції іншостильових трансформаційних процесів географічно співпадають з “ареалами асиміляції” української народної культури в місцях її активного зіткнення із зонами інтенсивного впливу на неї агресивних напливових та іншосередовищних чинників;

– найвищий ступінь автентичності і автохтонності серед різновидів, форм і жанрів традиційної духовної культури українців на сьогодні зберегли: бойківський “Вертеп”, гуцульсько-покутські „Ангелики”, „Королі” та “Меланка”, майже всі жанри пісенної та інструментальної традиції у Карпатах, волинсько-поліська “Коза”, пісенна практика й окремі “острівці” народного інструменталізму в північно-центральних регіонах України, реліктово-рудиментарні зразки суботньої („коровай”) й понеділкової („перезва”) інструментальної ритуалістики центрально- та східноукраїнського весілля та ін. Цей фактологічний матеріал має унікальне і важливе значення для розуміння й усвідомлення проблем етнічного звукоідеалу в українському традиційному інструменталізмі.

Поруч із найконсервативнішими щодо збереження автохтонно-автентичних ознак традиції сферами є й характеристики маргінальних і маргіналізованих традиційної та суміжних із нею кічевих форм культури. Найбільш відчутно вони простежуються в інґредієнтах сороміцьких (вербальних та музично-інструментальних) версій українського танцювально-приспівкового фольклору.

В *підрозділі 3.2.* *„Вміст і зміст сороміцького елементу в українському танцювально-приспівковому фольклорі як вияв національного характеру виконавського середовища (до проблеми формування інструментального кічу)”* на матеріалі танцювально-інструментально-приспівкових зразків аналізуються побутові ситуації й рефлексії/спостереження автора „в польових умовах”, порівняно із паралелями у інших жанрах і обрядах. Питання вульгаризмів і соромітщини розглядаються в аспекті характерних і маргінальних виявлень національних звичаїв українців як із огляду проблеми автохтонізму й напливовості, традиційності і кічевих її складових, так і з погляду їх синтетичного зв’язку із іншими складовими синкретичного ланцюга великого народно-виконавського дійства: співами, інструментальним мелосом, декором, мізансценічними та ситуативними побудовами тощо. Серед найбільш схильних до кічевих вербально-музичних трансформацій називаються такі “емблемні” танцювально-приспівкові жанри, як козачок (на усій території України) та коломийка (в Карпатах і Прикарпатті). Запозичені ж полькові, вальсові, фокстротні жанри зустрічаються рідше і здебільшого в нетрадиційних, марґіналізованих й кічево-напливових формах. Натомість, вони становлять основну частку т. зв. інструментального кічу, де ступінь брутальності визначається дешевизною і вульгарністю не лише мовленнєвого, а й музично-стильового змісту.

Оскільки ареали поширення інструментально-музичних кічевих трансформацій географічно збігаються із відповідними зонами панування чужинського інструментарію та з ареалами нівелювання вербального нормативного мовлення, а соціально – із зонами домінування кримінального суржика у відповідних анклавах великих міст, то позиція сучасної науки полягає не в утвердженні фактів „закорінення” чужого, а в реставрації і реконструкції втраченого свого інструментарію, з’ясуванні характеристичності “інтонаційного модусу мислення середовища” (С. Грица) та ритуально-обрядової “емблемності” (А. Іваницький) звучання музично-інструментального елемента.

У *підрозділі 3.3. „Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу”* розглядається один із видів інтерпретації поняття інтонаційного модусу мислення середовища, який у даній роботі представляється як категорія етнічного звукоідеалу/звукоідеалу середовища і кваліфікуються як найголовніший критерій визначення автохтонності і автентичності музично-інструментального стилю.

Серед критеріально-дефінітивних положень у визначенні поняття етнічного звукоідеалу вказуються такі: *традиційність і нетрадиційність* форм етнічної культури, *територіальний, часовий та соціальний* чинники. Питання еволюції традиційних НМІ та відповідних їм виконавських форм, акустичні, темброві, динамічні, фактурні й такі, що випливають з конструкції самого інструмента, його ознаки; внутрішня структура і стилістика музики, що виконується на певному інструменті, спонтанність, природність і невимушеність виконання, співіснування традиційних форм із “народно-академічним” виконавським середовищем – мають супровідне і другорядне значення. Названі сфери розглядаються у роботі на двох рівнях: світоглядному і специфічному.

*Підрозділ 3.4. «Етнічний звукоідеал як критерій визначення автохтонності музично-інструментального стилю»* подає співставлення двох дефініцій **етнічного звукоідеалу**: авторської (як системи звукових та власне етнофонічних чинників його формування в автохтонному оточенні) та А. Скоробагатченко (як стереотипних побутових його характеристик в конкретному соціальному середовищі), що відбиває дві по-суті протилежні позиції (і, ширше школи – київську і санкт-петербурзьку), їх протилежні тлумачення, скеровані на національну ідентифікацію (у першому випадку) та соціальну спрямованість критеріїв визначення поняття та їх етнічну деідентифікацію (у другому).

Характеризуючи із зазначених тут позицій основні ознаки етнічного звукоідеалу в інструментальній традиції українців, автор стає на бік його “європейської моделі” (схильності до скрипкової та сопілкової кантилени) на противагу такому її типу, що домінує в етнозвуковій естетиці східних і тюркських народів як звукоідеал тремолювання на одній струні. Стверджується теза, що в Україні превалюють звучання, які імітують людський голос або ж комплементарно доповнюють його: сопілкова й смичкова кантилена, бандурно-кобзові, частково цимбальні арпеджовані „перебори”, що істотно й принципово різняться від „азійського” колориту одноголосного тремоло східних кобузів і кобизів, домр, балалайок, а також незмінно настроєних, що безнастанно звучать, гармонік і баянів.

Необхідно розрізняти щонайменше два рівні “засвоєння” напливових явищ в традиції: а) на рівні рецепції (“вростання”) та б) паралельного поруч з автохтонним або ж самостійного, що не терпить жодного “примирення” із місцевою традицією, їх функціонування. Трансформаційні зміни етнічного звукоідеалу традиційної ІМ українців в умовах наджорсткого пресингу процесів природнього згасання і штучного адміністративно-репресивного нищення відбуваються, як на рівні жанрово стильової структури мелосу, так і в площині темброво-колористичної і, ширше, етноорганофонічної стилістики.

Традиційне (сільське) середовище виступає тут консервантом архаїчного автохтонного інтонаційно-звукового ідеалу, а нетрадиційне (міське) – акумулятором новітніх, напливових інтонацій і звучань. Природна, вивірена традицією схильність кожного народу до певного типу інструментарію, жанрово-класифікаційних структурних побудов НІМ та виконавських комплексів її звукового відтворення в сучасному художньому процесі піддається наджорстким стильовим трансформаціям, пов′язаним, як з природним згасанням традиції, так і з чинниками штучного адміністративно- репресивного тиску на неї.

Народний музичний інструментарій у системно-етнофонічних дослідженнях розглядається у нерозривно органічному зв׳язку з аналізом музики, що на ньому виконується. Для здійснення цього завдання в роботі присвячено два найбільших за обсягом розділи: жанрово-класифікаційний та структурно-аналітичний.

У розділі 4 “Традиційна народна інструментальна музика українців”, а, зокрема, в підрозділі 4.1. „Традиційна народна інструментальна музика – музика контактної комунікації” характеризується первісно-синкретична сутність НІМ як музики контактної комунікації, здійснюється спроба новітнього погляду на існуючі класифікаційні погляди у визначенні жанрової природи НІМ українців.

Вказавши на функції НМІ і НІМ (магічні, символічні, прикладно-утилітарні, ритуально-обрядові, сигнальні й виробничо-трудові тощо), акцентуємо на типових сферах їх збереження в сучасній традиції: а) барабани у традиції шаманів, інструменти-вабці у мисливстві та пастівництві, дримба і флоєра у мольфарстві гуцулів, трембіта та інші духові в вівчарському та календарно-обрядовому побуті; б) гуслі – інструмент епічної традиції, тулумбаси – символ козацької влади, бандура і кобза — атрибути козацького побуту, ліра – інструмент позацерковного духовного співу, скрипка – “хатнього” та розважально-рекреативного музичення. Одночасно означуються шляхи “олюднення інструменталізму” в процесі поетапної еволюції інструментальної традиції, індивідуалізації форм узагальнення внутрішньо-психологічного і художнього змісту синкретично колись цілісного виконавського дійства.

Виокремивши два основних аспекти тлумачення НІМ як “музики контактної комунікації”, а саме: а) музичної традиції, що передається у безпосередньому контакті: б) порівняно опосередкованішої сигнальної системи музичення на МІ, констатуємо, що у першому випадку семантика означених інструментальних сигналів, окремих звукових комплексів та мотивних награвань, лежить у первісній безвербальній артикуляції вокальної фонації людини і в інструментальній природі кожного конкретного інструмента, його здатності передавати кодові знаки звукової комунікації з тією чи іншою мірою значеннєвого змісту при безпосередньому контакті. Другий аспект вказує на більш узагальнений, структурно і художньо сформований рівень народного інструментального побуту та складніші етнозвукові контактно-комунікативні його функції: від сигнальної до календарно-обрядової, побутово-обрядово-ритуальної та рекреативно-відпочинкової, які загалом складають доволі складну, художньо і семантично розгалужену систему контактної комунікації.

*Підрозділ 4.2. „Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації*» „характеризує часові, соціальні, територіальні та індивідуальні передумови жанроутворення НІМ, особливості ґенези, функціонування та жанрової структури традиційної НІМ українців.

Діалектика трансформування внутрішньо-стильової структури народної інструментальної музики пов׳язується з діалектно-територіальними, часовими (Л. Бєлявський) та індивідуально-психологічними “зонами” стильово-варіантної трансформації НІМ, їх історико-часовими, регіонально-мелогеографічними й, ще вужче, субрегіональними, локальними, сублокальними відмінностями стилю, де типологічно-видові видозміни неначе поступаються місцем відмінам варіантно-варіативним (виконавським). Територіально-часові відміни творення стилю в народно-інструментальному середовищі виступають стабілізаційно-консервуючим чинником, а особливості індивідуального типу мислення переводять процес жанрово-стильового трансформування із просторово-часової у специфічну індивідуально-психологічну площину.

Серед існуючих в українському етномузикознавстві підходів до класифікації структури інструментальної музики усної традиції, найвиразніше виокремлюються: структурний (М.Грінченко), соціально-побутовий (К. Квітка) та функційний (І. Мацієвський). Перша із класифікацій систематизує жанри за стилем та інтонаційною структурою (астрофічність і строфічність); друга групує НМІ та НІМ за типами і видами народних музичних інструментів, ансамблями, та сферами їх застосування; третя – за формою і функцією застосування у різних явищах і сферах народного побуту. Кожна із них має прероґативи відповідно до аспекту й завдання дослідження: стильова структура жанрів НІМ (архаїчних астрофічних та строфічних – новочасних) найрельєфніше простежується в класифікації М. Грінченка.

К. Квітка при систематизації українських НМІ та НІМ поділяє їх на дві великі групи, що різняться як належністю до способу господарювання даного етносу, організацією музичного побуту, звичаями, так і репертуаром і сферами музичення, а саме: сліпі мандрівні співці-кобзарі та лірники, зрячі музики, інструментарій та музика “любительської” (“естрадної”) групи, а І. Мацієвський – з позиції приуроченості НМІ до жанру.

Жанрова стратифікація української НІМ простежується на регіонально-субрегіональному рівні, а найконкретніше ідентифікується на карпатському й поліському матеріалі. Архаїчність, інтонаційно-стильова своєрідність, оригінальність мелоритмічної й композиційної структури “астрофічної” НІМ становить основу національного звукоідеалу українців і служить головним критерієм у діагностиці стильової визначеності ІМ пізнішої ґенерації, позначеної новочасними й маргінальними ознаками стилю. Пізніший „строфічний” пласт української народної інструментальної музики становлять пісенно-інструментально-танцювальні версії та інструментальний супровід строфічних пісень кобзарсько-лірницького репертуару (колядки, марші й ритуальні награвання у формі пісенно-танцювального періоду).

Це, зокрема, – *коломийка і гуцулка* (Українські Карпати й пограничні з ними підгірські території); *гопак і козачок* (вся територія, заселена етнічними українцями та пограничні міжетнічні зони, наприклад: українсько-польські, українсько-білоруські*,* українсько-російські, українсько-румунські, властиві для території майже всієї Європи *полька* й фольклоризовані *вальсові й народно-фокстротні* угрупування*.*

Ареали поширення та “щільність вростання” іншоетнічного й авторського елементів у традиційних осередках побутування української НІМ найбільшою мірою пов′язані з чинниками *географічної близькості, природного згасання й адміністративно-репресивного насаджування*. Досліди над інструментальними традиціями українців Лемківщини, Надсяння, Холмщини і Підляшшя у Польщі, Берестейщини і Пінщини у Білорусі, Слобідщини і Кубані в Росії, придністровських (бесарабських) українських поселень у Молдавії, марамороських в Румунії, лемківських в маргінальних сеґментах Словаччини і Югославії поряд з автохтонним традиційним інструментальним репертуаром засвідчують й активне функціонування на рівні *рецепції/вростання* творів іншонаціонального походження.

Міжетнічна і міжжанрова трансформація народно-інструментального стилю, пов׳язана з поширенням російського, польського, румунського і єврейського інтонаційного елементів на територіях свого часу т. зв. “бездержавних” націй (передовсім Білорусі й України), поряд із географічним чинником дотримується, соціополітичних тенденцій великодержавницького, психологічного й жорсткого репресивного нав′язування традицій панівної нації нації бездержавній.

Обсяг джерел проникнення авторського елемента у сферу традиційного народного інструменталізму ще ширший і різноманітніший у порівнянні з іншоетнічними вкрапленнями. Це, зокрема, зони впливу міського романсу, військового, рекреаційно-відпочинкового, робітничого, студентського, міського, домашньо-побутового середовищ, репертуар т. зв. “художньої самодіяльності”, концертів, фестивалів, оглядів, конкурсів і олімпіад, театралізованих святково-видовищних шоу.

В *підрозділі 4.3. „Виконавські форми традиційного інструменталізму”* останні розглядаються в процесі їх еволюції від первісних сигнально-комунікативних й антифонно-діалогічних типів музичення та бурдонової фактури до культури сучасних розгорнутих композицій імпровізаційного складу. Динаміка структурної трансформації зразків фольклору, що утворились у результаті невимушеної імпровізації, виразно простежується на рівнях семантико-інтонаційного, виконавсько-ситуативного, структурно-інтонаційного та ритмоструктурного диференціювання. *Передумовою підвалин творення поліфонічності мислення у пісенно-інструментальній традиції була сигнально-комунікативна потреба первісних людей обмінюватись між собою звуковою інформацією та бурдонова культура ансамблевої інструментальної музики.*

Серед поширених в інструментальній традиції українців типів акомпануючої фактури бурдону належить роль історично найдавнішого й стилістично найавтентичнішого виду традиційного супроводу, що донині зберігся у вигляді архаїчних форм використання бурдонового баса та бурдонових цимбал (Бойківщина, Закарпаття і Лемківщина), в конструктивних особливостях волинки, „джоломіги”, „дво- та півтора денцівки” (Гуцульщина), дримби (уся зона Українських Карпат), народної скрипки і ліри (вся українська етнічна територія), спорадично – в змішаних типах акомпануючої фактури переважної більшості регіональних ансамблево-інструментальних традицій України. Форми стихійного наверствування антифонно-контрапунктичних звучань, що виникають в процесі природно-ритуального, імпровізаційного т. зв. “хатнього” музичення заховались у виконавсько-стильових резерватах Бойківщини, Гуцульщини, Покуття, Волині і Полісся, а спорадично і фраґментарно й в інших регіональних традиціях України. Серед них – способи антифонного виконання архаїчних обрядових співів “з відбираннєм” у бойків, “з перебором” у полтавців, що викликають синестезійні зміни й у типологічно споріднених супровідних формах народного інструменталізму.

Аналіз фактури двох типів прадавніх бойківських одноголосних колядок із їх виразною тенденцією до поліфонічного зіткнення під час зміни-“переймання” строф при виконанні весільних та інших обрядових ладкань, сигнально-комунікативних “вівкань”,”гойєкань”, “подай голос”, окремі випадки антифонно-контрапунктичних утворень в імпровізаційних полонинських награваннях на кількох трембітах чи рогах, спонтанних похоронних “йойканнях”-“заводах”, індивідуально-комунікативних “діалогах” на двох дримбах, скрипках чи „пищавках” і т. ін свідчать про наявність у давній виконавсько-ритуальній традиції бойків і гуцулів ознак епізодичного ембріонального поліфонічного мислення. Тип цієї поліфонії принципово відмінний від центрально-української підголоскової – полтавців, наддніпрянців і слобожан. Природа її не горизонтально-лінеарна, а, радше, вертикально-гармонічна, контрапунктичність котрої криється не так у мелодизмі пісенної, як у динамізмі стихійної природи музично-інструментальної культури*.*

Найрозгорнутішою за обсягом композиційної побудови й тематичною розвинутістю форми у традиції українців є дума, де інструментальна партія відіграє самостійну функцію та інші кобзарські жанри строфічної структури: псальми, канти, балади і приспівково-танцювальні форми, сольні сопілкові, скрипкові та ансамблеві композиції імпровізаційного характеру.

Принцип музичної монотонії як один із найрадикальніших магічних засобів впливу на психіку людини утверджує медитаційну силу впливу на слухача великих інструментальних полотен надаючи звучанню своєрідно контамінованого звучання й напрочуд асоціативно і емоційно наснаженого настрою.

Традиційний для всього карпато-балканського регіону поділ композиційної побудови подібних великих інструментальних п’єс на дві частини (повільну і швидку) найімовірніше пов’язаний із поширеною у всіх балкано-карпатських народів традицією розпочинати велике співацько-танцювальне дійство з повільного співаного епізоду з наступним різким переходом до швидкої власне танцювальної частини. Для пізнішої полькової, народно-фокстротної та вальсової формотворчої лексики, де переважає монотематична структура, цей принцип побудови малохарактерний, хоч все ж зберігає виразну здатність до чітко визначеного експонування мелодично-ритмічної основи. В цьому – її ґенетична спільність не лише із бойківським, а й з більш стилістично віддаленим волинсько-поліським, подільським і навіть наддніпрянсько-полтавським матеріалом.

Цілком інший принцип розігрування довготривалих співацько-інструментальних утворів, заснованих на моно-, рідше, дво-тематичному експонуванні основної мелодії, а саме: бойківських коломийкових, західно-подільських полькових, волинсько-поліських маршових, східно-подільсько-наддніпрянсько-полтавських козачково-гопакових тощо.

Синестезія й урізноманітненість засобів співацької й інструментальної виразності, монотоність звучання бойківських сопілкових макроформних імпровізацій, характерне також і для традицій неслов’янських сусідів (румунів та угорців). Контрастне протиставлення повільної та швидкої частин у двочастинних гуцульських, вдвічі уповільнений характер виконання “співаних” інтонаційних типів коломийки в „одночастинних” із поступовим нагнітанням темпу бойківських та гуцульських великих ансамблево-інструментальних коломийкових композиціях – найістотніші риси виконавського стилю на усьому географічному обширі Балкан і Карпат. В дещо редукованому вигляді ці ознаки стилю поширюються також і на низинні реґіони України. Аналізовані типи інструментальної поліфонії кваліфікуються як ембріональні форми антифонного, вертикально-гармонічного та лінеарно-поліфонічного мислення в традиційній музичній культурі українців.

Особливості транскрибування/нотування традиційної НІМ засобами європейської нотної системи адаптованої до специфіки ІМ усної традиції викладаються у підрозділі 4.4. „Транскрипція народної інструментальної музики”.Зазначається, що механізм реконструкції традиційних музично-виконавських форм, окрім попередніх власне дослідницьких (експедиційно-польовий запис, атрибуція і наукова обробка матеріалів), передбачає й чисто практичні студії (транскрипція, вторинна звукова репродукція шляхом використання т. зв. “слухового” методу та корекції досягнутого результату за допомогою наперед здійсненої транскрипції й, нарешті, виконавська його інтерпретація). Функція нотної транскрипції у цьому процесі посередницька, що ніби шаблон для художника чи народного майстра покликана утримувати в собі основний кістяк звукової інформації.

В українському етноінструментознавстві існує небагато теоретико-методичних праць практичних посібників, що їх можна було б беззастережно визначити як підручний матеріал для подібних реконструкцій, Це, зосібна, широко відомий реферат М. Лисенка про О. Вересая, матеріал якого вдало використано і доповнено у праці В. Кушпета “Самовчитель гри на старосвітських інструментах”, “Мелодії українських народних дум” Ф. Колесси, “Ліра та її мотиви” П. Демуцького, “Кобзарський підручник” З. Штокалка, окремі зразки з “Інструментальної музики” (під ред. А. Гуменюка), “Музика Гуцульщини” С.Мєрчинського, “Музика Бойківщини” автора цих рядків та деякі ін.

Однак, найдовершенішими з цього огляду є праці відомого етноорганолога з Рівного Б.Яремка “Уторопські сопілкові імпровізації” та “Бойківська сопілкова музика” як такі, що забезпечені не лише аналітичними, виконаними на найвищому європейському рівні транскрипціями, а й не менш універсальними методичними описами усіх стадій дидактико-реконструктивного процесу.

Відмінність транскрипції НІМ від зразків традиційної пісенної культури поряд з відмінностями, які існують між усною та писемною музичними традиціями взагалі, полягає у загальновідомому факті, що транскрибування НІМ є значно виснажливішим і довготривалішим процесом і таким, що вимагає значних особливих і специфічних знань. В зв’язку з цим ймовірність похибок у точності фіксації й відтворення фактурно й стилістично ускладнених інструментально-звукових комплексів тут пропорційно корелюється з відповідними їм рівнями складності транскрибованої музики.

Завершальний аналітичний розділ 5 **“Структурна типологія інструментальних форм в усній музичній культурі українців. Порівняльний аспект”** в усній музичній культурі українців не лише методологічно й методично скеровує, а й частково розв׳язує одне із найскладніших і досьогодні майже не торканих завдань вітчизняної етноорганології: структурно-типологічного аналізу ладово-інтонаційного, ритмоструктурного, темпово-агогічного, фактурного та виконавсько-композиційного розвитку майже сотні парадигматично визначених зразків/інваріантів пастівницької, календарно- і побутово-обрядової та танцювальної НІМ українців.

У *підрозділі 5.1 „Методологічні та методичні зауваги”,*зосібна, зазначається, що використання різноманітної, яка поєднує у собі академічну та фольклористичну традиції, критеріально-понятійної лексики (сеґмент /уступ, зачин, каденція, розгін, фіналіс та ін.) в екстраполяції на парадигматичну методику структурно-виконавського аналізу дозволяє не лише репрезентувати даний аналітичний підхід в плані робочої для даного дослідження дефініції, але й створити ефект своєрідного поштовху, що здатен зсунути справу структурно- виконавського аналізу української НІМ з місця.

Такий тип аналізу конкретних зразків, перепущених через критерії “перехресного” розгляду структурно-етнофонічних параметрів й парадигматично-варіантного “сита” на виході дає концентрований інваріантно- і стилістично вивірений як самою віковічною традицією (елемент природного самоаналізу), так і аналітичним апаратом автора (вислід/висновок).

*Підрозділ 5.2. „Інструментальна музика пастівницької культури”*додатково розділено на дві частини: а) „Структура малих пастівницьких сигнально-комунікативних форм” та б) „ Структура пастуших награвань імпровізаційно-розгорнутого типу”, відповідно до того як парадигматична характеристика типологічно споріднених зразків сопілкової музики пастушої ІМ та їх конкретного структурного аналізу в зонах Карпат, Волині та Полісся відбувається на рівнях малих сигнально-комунікативних і ансамблевих форм та великих розгорнутих, головно, сопілкових композицій**.**

Малі виконавські інструментальні форми із жанрово-стильового боку – це не так музика, як звуково-інструментальний засіб комунікативного зв’язку між двома чи кількома особами/середовищами. Їх структура нерідко зводиться до серіації, мотиву/сигналу, тиради/рецитації і лише зрідка набирає порівняно розвинутіших форм з ознаками більш індивідуалізованої, мелодично, ладово, ритмічно й темпово-агогічно сформованої фактури.

Інструментальні пастуші награвання розгорнутого типу аналізуються за основними структурно-стилітичними параметрами, властивими творам зі сформованою „строфічністю” побудови: мелодика, ритміка мелодії, лад, силабіка уявлювано-умовної складочислової ритміки, метр, темп, композиційна структура, штрихова стилістика, виконавські особливості.

Переважна більшість пастуших сопілкових імпровізацій мають під собою спільну із співацько-інструментальною традиційною музикою метроритмічну та інтонаційну структурну основу: в Карпатах – коломийкову, а в інших зонах – козачково-приспівкову. Кантиленні зразки карпатських сопілкових пасторалей найчастіше ґрунтуються на ладканковій, сигнально-“гойєкальній” чи вдвічі або й більше заповільненій коломийковій мелоритмічній канві, а волинсько-поліських – на мело-ритмостилістиці вівчарських, борових, косарських, жнивних пісень, що входять до літнього трудового циклу.

Ладово-інтонаційна структура пасторалей великої форми в головному збігається з параметрами вказаних “емблемних” строфічних жанрів з тенденцією до давніх інтонацій з так званою “квартовою будовою” та їх “спадкоємними” зв’язками із слов’янською (ймовірно, ще давньоруською) архаїкою; ритміка масимально подрібнена в характері ad libitum; темпові тенденції заповільнені відповідно до ступеню імпровізаційності, характерної настроєвості атмосфери виконання і самого виконавця; штрихи – пом׳якшені в бік лєґатної, довільно артикульованої стилістики; характер і манера виконання – довільні, пасторально-прозорі.

Підрозділ 5.3. „Інструментальна календарно-обрядова музика”визначає календарну НІМ як супровідну інструментальну музику до календарних (головно, колядницьких, але також і меланкових та ін.) обрядів і свят. Вона найкраще збереглась у найархаїчніших синкретичних формах і жанрах: а) колядницьких співах і танках бойків; б) сигналах і „плєсах” гуцулів. З причин політичного тиску на християнські обряди – в інших стильових зонах цей пласт інструментальної культури або цілком відсутній, або ж знаходиться у стадії пасивного функціонування.

Бойківські зимово-календарні колядницькі награвання пізнього типу (т. зв. “церковні колядки”), мають унісоново-гетерофонічний характер структурної побудови, дохристиянські, здебільшого антифонно-поліфонічну структуру (спів “з відбиранєм”), а колядницькі танці, як і гуцульські – коломийкову. Жанрова структура колядницької музики Гуцульщини і Покуття значно розмаїтіша: колядницькі трембітні та ансамблеві (подекуди – з кластерним наверствуванням реву „рогів”) сигнали, «єгри» колядницької стилістики, „плєси” маршово-„плєсового” характеру і характерні колядницькі танці “плєсової”, коломийкової та козачково-приспівкової структури.

Великодні награвання на „теленках” і „флоєрах” мають, як правило, коломийкову структуру, а характер звучання страсних клепань на “билі” відтворює клекотання лелек; стилістика дзвоніння у малі та великі церковні дзвони цілком залежить від будови різнорідних за акустикою та теситурою типів дзвонів: малих з рухливою пульсацією ритму й великих, що характеризуються порівняно стабільнішим темпоритмом та характерним тривалим ґлісандоподібним акустичним „тремтінням”.

У підрозділі 5.4. „Побутова інструментальна музика з елементами програмності”структура цієї музики аналізується з позицій цілком непрогнозованих і попередньо “незапрограмованих” епізодів і цілих сцен з навколишнього життя: побут весільних музик, збір грибів, смерть односельчанина, пастуший, опришківський, військовий побут тощо. Семантика засобів художньої виразності тяжіє до вербально-інструментальних та чисто інструментальних п׳єс/розповідей за участю музичного інструмента, де він у кожному конкретному випадку відіграє певну, відведену йому у даному творі функцію: епізодичну (“скрип дверей”, “тупотіння ніг”, “дзвоніння дзвонів”, “хрускіт зламаної кладки”), ілюстративну (“спів пташок”, “мукання худоби”, “потріскування багаття”) та музично-наративну – із ширшим застосуванням музично-виражальної стилістики даного МІ.

Обрядова музика представлена в *підрозділі 5.5. „Обрядово-ритуальна інструментальна музика”*весільними ритуально-обрядовими награваннями на скрипці й цілим складом весільної музики (вся територія України), різних сопілкових інструментах (Карпати, Волинь і Полісся) тощо. Це конкретно приурочені до певних стадіально-часових моментів перебігу весільного дійства “єгри”, сигнально-комунікативного та супроводжувально-настроєвого характеру. Окремим пластом весільної музики цієї верстви є інструментальні награвання “для себе” й “для слухання”, що виконуються поза весільною ритуалістикою, але інтонаційним матеріалом котрих є весільно-обрядова музика.

В структурній стилістиці весільних обрядових награвань превалюють ладканково-коломийкові (Карпати), т. зв. “емблемні” та маршові типи фактури (вся Україна), і танцювально-приспівкові її мелоритмотипи.На Гуцульщині окрім весільних побутує широко семантично розгалужена низка поховальних інструментальних награвань на трембіті, „дудках”, „флоєрі”, “дідику” тощо. Їх структурна стилістика тісно пов’язана із мелосом поховальних сигналів (трембіта) та вербально-вокальних голосінь.

Своєрідним і ориґінальним явищем весільної музичної обрядовості є подільські “вівати” (”віваті”). Вони найчастіше носять віншувальний, коломийковий (Західне Поділля) або маршовий чи козачковий (Східне Поділля) характер. Наявні у подільській весільно-обрядовій музиці також напливові (польські) інтонації тричасткового метру: від Тернопілля до Умані.

Весільний інструментальний мелос Волині і Полісся окрім традиційних “емблемних” скрипкових награвань і новочасних маршово-козачкових трансформацій, позначений монолітними архаїчними хореїчно-анапестичними формами унісоново могутніх “Паход”, що за ступенем звукового синкретизму відносяться до феноменальних явищ у світовому традиційному інструменталізмі.

Обрядовий мелос Східного Поділля (окрім “віватів”), Наддніпрянщини, Полтавщини (а в минулому, мабуть і Слобідщини) володіє потужною мелоритмостилістикою маршових “Надобриднів”, скрипкових награвань “емблемної”, ритуально означеної козачково-приспівкової лексики і, особливо, т. зв. “понеділкових” танків козачкової групи.

Найхарактернішим і універсальним жанром весільної інструментальної музики є “Надобридні”, які виразно дотримуються жанрово-стильової основи відповідної модусові інтонаційного мислення певної регіональної традиції: ладканково-коломийково-маршової іонійського нахилу на Бойківщині; маршово-коломийкової („до стрічі”) ґенамісотонічної – на Покутті та Гуцульщині; мажорної коломийково-козачкової на Західному та козачково-полькової на Східному Поділлі; менш “емблемно” спрямованої – виразно мажорної маршової і маршово-полькової на Волині та Поліссі; маршової й маршово-козачкової з переважанням мажоро-мінорних ладоутворень – на Наддніпрянщині й Полтавщині тощо.

Мелостилістика західно-подільських весільних „віватів” тяжіє, з одного боку, до порівняно архаїчніших гуцульсько-покутських ґенамісотонічних утворень, а з другого – до значно пізніших квінтово- і терцево-тонічних устоїв; волинсько-поліських весільних награвань. Остання, головно, ґрунтується на багаторазово повторюваних давніх розлогих унісонових побудовах гамоподібної фактури з монолітною фіксацією тонічних каденційних опор та пізніших маршоподібних й козачкових награваннях лінеарно-наспівного, секвенційного й танцювально-приспівкового характеру; мелостилістика східно-подільських та наддніпрянсько-полтавських награвань– на інтонаційних устоях періодичної структури дансантно-приспівкових побудов з їх „запитально-відповідною” та розгінно-варіативною природою.

Ритміка ладканково-варіативних награвань карпатсько-західно-подільської зони дотримується принципу довільного розігрування вісімкових, шістнадцяткових фігурацій з опорою на чверткові та половинні каденції (фіналіси); волинсько-поліських та східно-подільсько-наддніпрянсько-полтавських – на ритмофігури з порівняно „рівнішою” чвертково-вісімковою та вісімково-шістнадцятковою основою.

Метричність в „играх”/”грайках“ астрофічної побудови або цілком відсутня, або ж тяжіє до чотиричасткової та змішано-перемінної метрики, а у строфічних – означена стабільним та відносно мобільним ступенем двочастковості.

Темпово-агогічні тенденції виразно диференціюються як на рівні регіональних, так і жанрово-стилістичних відмін. Перший із них корелюється із властивими для карпатсько-покутського й (частково) західно-подільського стилю типами ладканково-коломийкової структури; другий – з награваннями маршового характеру, характерного для усіх регіональних традицій України, а третій – із дансатно-приспівковими формами, властивими для волинсько-поліського та східно-подільсько-наддніпрянсько-полтавського масиву весільно-обрядової, коровайницької та весільно-понеділкової ритуально-інструментальної лексики.

Композиційність творів виразно будується за двома різко диференційованими принципами: моно- та політематичним. Перша група композицій будується майже виключно на принципі варіантності, доповненому варіативно видозміненими малими переграми/„пригравками” та ширше розіграними переграми/„програвками”. В карпатській зоні моно- та політематичні структури нерідко обрамлюються неструктурованими вступними інтер- та постлюдійними блоками – „На міру” та типологічно усталеною дво-тритактовою Кодою, а у волинсько-поліській та центрально-українській – додатково збагачуються варіативно розгалуженими малими та більш розгорнутими переграми.

Штрихова палітра композиційно спрощених скрипкових награвань послідовно дотримується типових для скрипкової штрихової техніки комбінацій: detache; detache-legato у вісімкових й вісімково-шістнадцяткових співвідношеннях, а в порівняно розгорнутіших – збагачується арсеналом складнішої скрипкової штрихової техніки: martele, sautle, viotti, staccato, spiccato та мереживом їх найрізноманітніших комбінацій.

За характером і способами виконання весільно-обрядові награвання містять широкий спектр виконавських засобів – від максимально спрощених і структурованих аж до крайнього ступеню довільності (ad libitum), фактурно, темброво, артикуляційно, мелізматично й мікроальтераційно інкрустованих прийомів і штрихів, покликаних адекватно відтворювати згаданий настроєво-стильовий характер музично-весільної обрядовості від ладканкової ламентозності й маршової урочистості до ліричної наспівності та приспівкової дансантності.

В підрозділі 5.6. „Танцювально-приспівкова музика” зазначається, що її структура має умовно (уявлювано) строфічний характер з різним ступенем відхилень від строгої квадратності строфіки в бік довільного імпровізаційного стилю виконання основних танцювальних жанрів: коломийки, гуцулки, неколомийкові танці козачкової, полькової та міжжанрово трансформованої будови і напливові польково-фокстротні танці (Карпати), козачкові та сюжетні танки (Західне Поділля), танцювальна музика гопаково-козачкової, полькової та міжжанрової козачково-польково-фокстротної структури (Волинь, Полісся, Східне Поділля, Наддніпрянщина і Полтавщина).

Композиційна побудова форми танцювально-приспівкової музики українців складає монотематичні і варіаційно розгалужені та великі політематичні гопаково-козачкові, коломийкові композиції та їх міжжанрові трансформації. Фактурна будова ґрунтується на принципі дво- та поліфункційності у партіях провідної та акомпануючої скрипок, коли мелодія першої нерідко „заховується” в елементах одно- та двозвучного вторування, виконуваного октавою нижче, на відкритих струнах, а „втора” другої ніби „розчиняється” в октавному дублюванні мелодії.

В підрозділі 5.7. „Мелогеографічні особливості структури української НІМ”відзначається, що регіональні особливості інтонаційної структури української НІМ контрастно вирізняються на рівні астрофічної структури музики Українських Карпат (бойки, лемки, гуцули, покутяни, мараморошці). Інтонаційно-стильова структура строфічних жанрів ІМ Карпат і Передкарпаття базується на мелоструктурі модусів інтонаційного мислення кожного із автохтонних музичних діалектів, а міжжанрові трансформації – на кресових (пограничних) напливових інфлюсах сусідніх етнічних та соціальних маргінальних інтонаційних масивів.

У ритміці, темпі й агогіці спостерігаємо порівняно з мелодикою і ладом більшу стабільність ознак. Порівняно з мелодикою це пояснюється консервативністю темпоритмік в умовах танцювально-приспівкової стихії, її визначеністю танцювальною метрикою і статикою метроритмічних пульсацій танкових форм.

Автентична інструментальна традиція лемків позначена вже дуже пізніми польково-фокстротними та напливовими польково-чардашевими формами. Глибинні астрофічні та автохтонні танцювальні жанри на Лемківщині не зафіксовані.

Волинсько-поліська інструментальна музика позначена значним ступенем законсервованості астрофічних архаїчних і пізніших строфічних типів і форм народного інструменталізму та активним спротивом сучасним модерновим тенденціям, органічною збалансованістю у функціонуванні народного інструментарію та музики різних сфер побутування: пастушої, лірницької, відпочинково-рекреативної. Інструментарій і музика перших двох груп виступає тут консервуючим та інтеґруючим (а третьої — деконсервуючим і дезінтеґруючим) чинником у процесі самоідентифікації музичної культури поліського субетносу. Мелос інструментальної музики строфічно-танцювально-маршового складу виразно тяжіє до інтонаційного модусу мислення питомого середовища, а центрально- та східно-поліської до оволодіння цілим волинсько-поліським масивом.

Традиційна ІМ Полтавщини, Наддніпрянщини, Східного Поділля, української традиції Півдня України і маргінальних земель (північне Закерзоння, Берестейщина, маргінальні землі Слобідщини і Кубані) майже цілковито позбавлена пастівницького астрофічного інґредієнта. Астрофічністю стилістики позначені хіба-що зафіксовані в нотах форми розвинутої думової культури Полтавщини, Слобідщини і Наддніпрянщини.

Унікальні з погляду автентизму і автохтонності традиції зразки весільно-обрядової й танцювально-приспівкової інструментальної музики вирізняються мелогеографічними рисами стилістично споріднених із собою західно-подільських (весільно-обрядова семантика) та, особливо, північних волинсько-поліських музичних діалектів. Цей шар НІМ монолітно і потужно демонструє єдину цілість інтонаційних “емблем” семантично конкретизованих ритуально-обрядових інструментально-пісенних, гопаково-козачкових наверствувань та менш семантично конкретизованих, але зате значно ширше типологічно розгалужених танцювально-приспівкових інтонаційно-стильових масивів. Їх типологічна спорідненість із загально-українським мелосубстратом рельєфніше простежується на рівні гопаково-козачкової ритмо-інтонаційної лексики, а відміни лежать у площині артикуляційно-штрихових, темброво-колористичних та етнофонічних характеристик виконання. Виконавські характеристики етнофонічної тканини значною мірою зумовлені не так ладово-інтонаційними особливостями, як філігранно відточеною технікою ритмо-комплементарних функцій. Значно виразніше, ніж у порівнюваних західно-українських регіонах, окреслена у даній стильовій зоні схильність до превалювання сучасної полькової ритмо-інтонаційної лексики над давнішою гопаково-козачковою та її майже цілковита неспроможність трансформуватися у кічево-напливові типи інструментального мелосу.

Лише завдяки методиці герменевтичного огляду літератури „етнографічного напряму” маємо описи інструментарію, салонного та церковного інструментального побуту, відомості про українського „Комаринського гопака” на терені Слобідщини, що можуть служити для часткової наукової реконструкції жанрової структури інструментального середовища даного регіону на основі принципу їх співпадання з інтонаційним матеріалом зафіксованим у відповідних суміжних стильових зонах. Автохтонного матеріалу для реконструкції автентичної мелоритмостилістики тут не зафіксовано.

Обсяг проаналізованого репертуару з усіх регіонів України, його стильове спрямування і довершене, по-народному високопрофесійне виконання свідчить про функціонування поряд із глибинними шарами примітивної первісно-синкретичної пастівницької інструментальної культури також і дещо пізнішої, але досить оригінальної і специфічно своєрідної ансамблевої вокально-інструментально-танцювальної традиції та реліктових осередків лірницько-стихівничого побуту. Підтримка, реставрація, структурний аналіз, вторинна науково-виконавська реконструкція та повернення цих глибинних і засадничих шарів нашої традиційної духовної культури в активне побутування через аудіо-, відео- та мультимедійні публікації є, поруч з їх науково-теоретичним осмисленням, важливим практичним завданням сучасної фольклориститики.

Завданням кожної мелогеографічної праці є окреслення мело-, ритмо-етнофонічних меж/мелоґлос явищ музичної традиції у кожній із етнографічних зон їх поширення. Особливо гостро стоїть ця проблема на кресово-пограничному рівні, де риси музично-виконавського діалекту значно “розмитіші”, ніж у метропольно-етнографічних зонах. Найхарактернішою їх ознакою, наприклад, на лемківсько-закарпатсько-бойківському пограниччі є те, що попри яскраву характерність збереження питомо лемківського вербального діалекту та чардашевої мелоритміки, в музичному, однак, превалюють бойківсько-закарпатські інтонаційні особливості.

Потужними об׳єднувально-інтеґруючими чинниками виступають також специфічно-господарські та географічні анклави заховання реліктів традиційного інструменталізму. Відмінності ж чіткіше диференціюються не так на географічному, як на історичному, соціальному і, особливо, індивідуально-виконавському рівнях.

Від багатоколінності розгорнутих гопаково-козачкових структур та наскрізності композиційних побудов коломийкових імпровізацій до дво – триколінності малих редукованих і нівельованих композиційних утворень із феноменальним, магічним “триєдиним” принципом триколінної періодичності у композиціях розгорнутого типу (П.Файкун, І.Васильченко, Г. Латко та ін.), бачимо не менш контрастно окреслену єдність закономірностей еволюції й функціонування типологічно споріднених і парадигматично сформованих інваріантів інструментального мелосу українців.

Консерватизм скрипкових тональностей і способів гри, відданість традиційному складу і репертуару не дозволили корифеям автентичної манери гри (гуцулам В. Моґуру і братам Прилипчанам, бойкам – В. Ігнатищу, К. Воробцеві, поліщукові – І. Кобзарю, наддніпрянцеві/подолянину І. Васильченку та ін.) піддатися оманливій спокусі гонитви за зовні “більш технічно і тонально розвиненим”, але зате цілковито чужим і не відповідним автентичному сучасним стилем гри.

Структурно-типологічні відміни мелоінтонації і ладу, темпометроритму і складочислової ритміки умовного “вірша” подібно цеглинам велетенської й величної споруди – традиції виконавства на автентичних музичних інструментах – сторінка за сторінкою даної дисертації вибудовують її неповторні “архітектонічні” контури. А характеристики штрихової артикуляції, ступеню і рівня імпровізаційності, довільності й характеристичності виконання неначе візерунковим “ліпленням” вивершують будівлю, доповнюючи й наповнюючи її живильним струменем живої музики.

**ВИСНОВКИ**

1. Герменевтика соціокультурних, історичних та літературних джерел дозволила змоделювати систему уявлень про формування наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. в українському етномузикознавстві нового напрямку – етноінструментознавства, виникнення якого пов′язане з іменами М. Лисенка, В. Шухевича, Ф. Колесси, Г.Хоткевича, К. Квітки, М. Грінченка, а розвиток – із працями Б. Шейка – А. Гуменюка, І. Мацієвського, Б. Яремка, І. Шрамка, Л. Кушлика, С. Грици, автора цих рядків та ін.
2. Аналіз наукових, архівних та експедиційних даних підтверджує гіпотезу Г. Хоткевича про автохтонність походження й побутування переважної більшості народних музичних інструментів на українських теренах та К. Квітки про ареали їх поширення і збереження у зонах найбільшої етнографічної законсервованості – в Карпатах і на Поліссі – з наступним згасанням інтенсивності функціонування під впливом соціально-політичних та часово-історичних чинників.
3. Серед найбільш поширених НМІ у пастівницькій культурі українців провідне місце належить духовим (сигнальним трубам, шалмеям та сопілковим інструментам), а в обрядовій і танцювально-рекреативній сфері – скрипці та цимбалам як таким, на конструктивно-ерґологічній основі яких ґрунтуються основні типологічні спільності і відміни складів інструментальних капел у всіх регіонах України.
4. Стратифікація явищ і категорій українського традиційного інструменталізму вказує на визначальну функцію крайніх характеристик стилетворчого процесу – автохтонності та напливовості – у формуванні етнічного звукоідеалу українців. Основними сферами його визначеності в роботі вважаються:

*–* з′ясування критеріїв належності певних народних музичних інструментів та закріпленого за ними репертуару – народної інструментальної музики – до певного етнокультурного середовища;

*–* визначеність НМІ як супутників традиційної чи її стильового антиподу – т. зв. “народно-академічної” музики;

*–* визначення ступеню релігійно-містичного впливу на стильові характеристики музичного середовища;

*–* “вдосконалення” інструментарію в межах кожного із названих середовищ;

*–* еволюція органологічних типів музичних інструментів в рамках кожної із сфер;

*–* інтонаційно-стильові трансформації структурно-композиційних форм і жанрів інструментальної музики як явищ традиційного та сценічно-академічного виконавства;

*–* акустичні, темброво-колористичні та виконавсько-інтерпретаційні ознаки стилю і їх вплив на формування етнічного звукоідеалу певного народно-виконавського середовища;

*–* уникнення змішування критеріїв обох протилежних сфер (традиційної та „академічної”) – головної причини непорозумінь, методологічних і стильово-специфічних прорахунків та дискусійних екскурсів, що не мають під собою жодної науково арґументованої основи;

*–* комплексне дослідження проблеми етнічного звукоідеалу як етноорганофонічна (специфічна) та загальносвітоглядна (методологічна, біоенерґетична, соціологічна) перспективи.

1. Відзначаючи характерність для української етноорганології трьох систем класифікації традиційної НІМ – структурної, соціально-побутової та функційної – вказуємо на особливу продуктивність першої із них як такої, що найдостовірніше відбиває реалії сучасної етноорганологічної ситуації, відповідаючи типам НІМ, що до сьогодні органічно збереглись у побуті сучасного українського села.
2. Проаналізувавши тенденції міжжанрової та міжетнічної трансформації української НІМ, доходимо висновку, що внаслідок складних нівеляційних процесів у сучасному виконавському середовищі відбулись істотні відхилення від нормативних засад традиційного етнічного звукоідеалу в інструменталізмі українців. Для їх виправлення в роботі пропонується методика науково-теоретичної та науково-виконавської реконструкції, наукового обґрунтування і традиційного тлумачення та відтворення живої музики, що звучить.
3. Одним із ефективних засобів реалізації науково-реконструктивного відтворення живої музики, що звучить, в роботі вважається сучасна комплексно-синтезуюча транскрипція НІМ як спосіб фіксації та своєрідна „проміжна ланка” цього процесу. Використовуючи найсучасніші аудіовізуальні та комп′ютерні технології, акцентуємо на способі наскрізного нотування великомасштабних інструментальних композицій, досі невідомих в історії як вітчизняної так і зарубіжної етноорганологічної та виконавсько- реконструктивної практики.
4. Структурно-типологічні ознаки традиційної НІМ українців виразно диференціюються на жанрово-функційному та регіонально-стильовому рівнях. Перший із цих рівнів поділяє жанрові шари НІМ на дві великі групи: давню астрофічну та пізнішу – строфічну, що корелюється з уявлюваною строфікою умовного пісенно-приспівкового вірша. Другий рівень передбачає вирізнення структурно-типологічних відмін специфічно-стильового характеру: ладово-інтонаційного, музично-ритмічного, темпово-агогічного та власне виконавського, що дозволяє кваліфікувати їх як відміни мелогеографічні, музично-діалектні.
5. На основі проведеного структурно-типологічного (парадигматичного) аналізу будови обох згаданих груп НІМ (астрофічної та строфічної) констатуємо, що мелогеографічні характеристики традиційної інструментальної музики українців найвиразніше розрізняються в карпатській та галицько-подільській зонах. Волинсько-поліська, східно-подільська, наддніпрянська, полтавська та слобідська етнографічні зони наділені значним ступенем уніфікованості і єдності стилю. Пограничні, маргінальні та діаспорні групи, натомість, позначені відчутними дифузійно- і рецепційно-стильовими трансформаціями. А окремі з них – буковинська, лемківська, марамороська, підляська, пінсько-берестейська та слобідська навіть схильні до повного нівелювання чужинським інтонаційним елементом автохтонного субстрату і видавання його за „свій”.

**МОНОГРАФІЇ**

1. Музика Бойківщини.– К., 2002. – 304 с.

2. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція). Монографія.– Київ – Дрогобич, 2007. – 538 с.

**СТАТТІ У ПРОФІЛЬНИХ ВИДАННЯХ, РЕКОМЕНДОВАНИХ ВАК УКРАЇНИ**

1. Дума про репресованих кобзарів // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С.25 – 27.

2. Лірницька традиція як феномен української духовності // Родовід. – К.,1993. – № 6. – С.37 – 43.

3. Релікти традиції гри на цимбалах на Наддніпрянщині // Родовід.– К., 1995.– № 11.– С. 57 – 67.

4. Традиційний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) // Родовід. – К., 1998. – № 16.– С. 104 – 113.

5. Традиційні народні інструменти українців в аспекті сучасного суспільно-політичного процесу // Проблеми етномузикології.– Вип. 1.– К., 1998. – С.167 – 179.

6. Посібник з етноінструментознавства // Волинські дзвони. – Вип.3. – Рівне, 1999.– С.101 – 102.

7. Скрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців // Студії мистецтвознавчі.– Ч. 4 (20)– К., 2007. – С. 98 – 104.

8. Бойківські танки козачкової групи (Спроба структурного аналізу) // Музичний фольклор в системі навчання та виховання молоді. – Тернопіль, 2000.– С.100 – 108.

9. Етноорґанологія як предмет музичної україністики: шляхи формування і перспективи // V Міжнародний конгрес україністів. – Кн. 2. Мистецтвознавство. – Одеса – Київ, 2001. – С. 462 – 472.

10. Українські менестрелі (сліпі кобзарі та лірники) // Вісник Львівського університету.– Серія філологічна.– Вип. 31. – Львів, 2003. – С.403 – 404.

11. Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації//Проблеми етномузикології. – Вип. 2. – К., 2004. – С.92 – 109.

12. Основні сфери формування поняття етнічного звукоідеалу //Фольклористичні зошити.– Вип. 7. – Луцьк, 2004. – С. 103 – 118.

13. Микола Лисенко – піонер і фундатор етноорганологічної школи в Україні // Микола Лисенко та українська композиторська школа.– К., 2004. – С.39– 48.

14. Великі жанрові форми у народній музиці Бойківщини // Народна творчість та етнографія.– № 1 – 2.– 2004.– С. 31 – 38. 15. Климент Васильович Квітка – дослідник кобзарсько-лірницької та інструментальної традиції українців // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 4(8).Театр. Музика. Кіно. – К., 2004.– С.38 – 43.

16. Філарет Колесса – транскриптор і дослідник традиційної інструментальної музики українців // Родина Колессів у духовному і культурному житті України кінця ХІХ – ХХ століття.– Львів, 2005.– С.208 – 213.

17. Лірницька практика в Українських Карпатах і на Передкарпатті. Спроба наукової реконструкції виконавських рудиментів традиції // Шостий Міжнародний конґрес україністів.– Книга 2.– Мистецтвознавство. – Донецьк –Київ, 2005.– С.93 – 104.

18. Етномузикологічне дослідження лад(т)канки. Відгук на збірку П. Зборовського та І. Федун „Бойківське весільне латкання”. – Львів, 2002.– 196 с. // Студії мистецтвознавчі.– Ч. 8(12). – К., 2005. – С. 115 – 119.

19. Сороміцький елемент в українському танцювально-приспівковому фольклорі (до проблеми творення інструментального кітчу) // Народна творчість та етнографія.– № 2 – 2.– 2007.– С. 21–29.

20. Мелогеографічні особливості структури танцювально-приспівкових форм у традиції українців // Студії мистецтвознавчі.– Ч. 2 – К., 2007. – С. 86 – 99.

**СТАТТІ В ІНШИХ НАУКОВИХ ВИДАННЯХ**

1. Розгорнуті імпровізаційні форми в народному інструменталізмі бойків (у порівняльному зіставленні з іншими реґіональними традиціями українців) //Традиційна народна музична культура Бойківщини.– Львів, 2003. – С.56 – 73.

2. Стрій та звукоряд бойківських народних музичних інструментів як консерванти і деконсерванти інструментального стилю // Традиційна народна музична культура Бойківщини. – Турка, 1992. – С.14 – 16.

3. Ґенеза і еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича // Дивосвіт Гната Хоткевича.– Харків, 1998. – С.117 – 126.

4. Гуслі, бандура і кобза як інструменти різних фаз еволюції української епічної традиції // Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток.– К., 1994.– С.24 – 26.

5. Кобзарсько-лірницька традиція. Маловивчені аспекти // Українське кобзарство в музичному світі. – К., 1997. – С.44.

6. Семантика інструментальних награвань у сучасному весільному обряді с. Зеленьків на Черкащині // Проблеми досліджень усної історії східноєвропейських сіл 1920 – 40 р.р. – Черкаси, 1998. – С.35 – 36.

7. Бойківський “Вертеп” у с. Вовче: до проблеми автентизму традиції // Музика та дія в традиційному фольклорі.– Львів, 2001. – С.17 – 30.

8. Софія Грица – теоретик і дослідник української пісенної епіки // Парадигматика фольклору. – Київ – Тернопіль, 2002. – С.21 – 27.

9. І ще раз про українські цимбали //Парадигматика фольклору. – Київ – Тернопіль, 2002. – С.48 – 61.

10. Весільно-обрядова інструментальна музика українців // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. VII. – Рівне, 2006. – С. 92 –131.

11. Українська інструментальна музика пастушої культури // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. VII. – Рівне, 2006. – С. 200 – 277.

12. Реконструкция лирницкой традиции в Украине (на материале исследований К.В. Квитки и Ф.М. Колессы) // Вопросы инструментоведения. – Спб., 1993.– C. 77 – 78.

13. Традиційні і т.зв. “академічні” українські народні музичні інструменти // Переяславська земля та її місце в розвитку української нації, духовності й культури.– Переяслав – Хмельницький, 1992. – С. 150 – 152.

14. Ембріональні форми антифонно-поліфонічного мислення в сучасному колядницькому обряді бойків // Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди.– Івано-Франківськ, 2000. – С.20 – 42.

15. Усна інструментальна традиція Руси – України та знання про неї в науковій літературі долисенківського періоду // Етнокультурна спадщина Полісся. – Вип. VI. – Рівне, 2005. – С.113 – 123.

16. Поняття етнічного звукоідеалу як критерій визначення автохтонності народно-інструментального стилю // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні.– К., 1995. – С.34 – 35.

**АНОТАЦІЇ**

**Хай М.Й.Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). –** Дисертація.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – Музичне мистецтво.– Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. – Київ, 2007.

Дисертація присвячена вивченню явищ традиційної інструментальної культури українців в історичному (засади становлення етноінструментознавчої школи), системно-етноорганологічному (опис інструментарію і структурно-типологічний розляд музики, що на ньому виконується) та етноорганофонічному (народно-виконавському) аспектах.

Головною тезою дослідження є те, що основою етнічного звукоідеалу в інструментальній традиції українців є традиційно усталені, хоч і істотно поруйновані стереотипи інтонаційно-стильового, жанрово-типологічного та виконавсько-інтерпретаційного мислення українців, збережені у свідомості народу на рівні цілком достатньому для їх науково-реконструктивного відтворення.

У дисертації вперше здійснено спробу історичного осмислення процесів функціонування традиційних МІ в Україні, етапів і рівнів збереження та наукового вивчення явищ традиційного інструменталізму; проаналізовано жанрово-функційну природу, типологічну структуру і виконавські особливості музики, синхронно відповідної даним інструментам і, ширше, середовищам їх поширення.

**Ключові слова:** традиційні музичні інструменти (НМІ), традиційна інструментальна музика (НІМ), етноіструментознавство/етноорганологія, етнічний звукоідеал/звукоідеал середовища, жанри української інструментальної музики, парадигматика інструментального мелосу, імпровізаційність традиційної ІМ.

**АННОТАЦИИ**

**Хай М.И. Музыкально-инструментальная культура украинцев (фольклорная традиция).** – Диссертация.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство.– Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т. Рыльского НАН Украины. – Киев, 2005.

Диссертация посвящена изучению явлений традиционной инструментальной культуры украинцев в историческом (основы становления етноинструментоведческой школы), системно-этноорганологическом (описания инструментария и структурно-типологический анализ исполняемой на нем музыки) и этноорганофоническом (народно-исполнительском) аспектах.

Основным тезисом исследования является положение о том, что в качестве этнического звукоидеала в инструментальной традиции украинцев выступают традиционно устоявшиеся стереотипы интонационно-стилевого, жанрово-типологического и исполнительско-интерпретационного мышления украинцев, сохраненные в сознании народа на уровне вполне достаточном для их научно-реконструктивного воспроизведения.

В диссертации впервые осуществлена попытка исторического осмысления процессов функционирования традиционных МИ в Украине, этапов и уровней сохранения и научного изучения явлений традиционного инструментализма; проанализирована жанрово-функциональная природа, типологическая структура и исполнительские особенности музыки, синхронно соответствующей определенным инструментам и, шире, среде их рапспространения.

**Ключевые слова:** традиционные музыкальные инструменты (НМИ), традиционная инструментальная музыка (НИМ), этноиструментоведение/этноорганология, этнический звукоидеал/звукоидеал среды, жанры украинской инструментальной музыки, парадигматика инструментального мелоса, импровизационность традиционной ИМ.

**ANNOTATION**

**Khay M. Music-instrumental culture of the Ukrainians (folklore tradition). – Dissertation.**

Dissertation for getting fine art doctor’s scientific degree on profession 17.00.03 – Musical art. – Rylsky institute of fine art, study of folklore and ethnology of NAS of Ukraine – Kyiv, 2007.

The dissertation is devoted to the study of Ukrainian traditional instrumental culture phenomena in historical (ethnic instrumental school formation basics), system ethnorganologic (instruments’ description and structural-typological examination of music that is played on it) and ethnorganophonic (folk-performing) aspects.

Thesis of the defended study is the fact that the basic of ethnic sound ideal in the Ukrainians’ instrumental tradition are not reaching-kitsch and so called “folk-academic standards” of instrumental sounding that are introduced into the music life by force, but traditionally established, although rather blasted stereotypes of inflexion-stylish, genre-typological and performing interpretating thinking of the Ukrainians that were preserved in people’s consciousness on the level that is rather sufficient for their scientific-reconstructive reproduction.

At the dissertation there is the first attempt of historical comprehension of traditional MI functioning processes in Ukraine, stages and levels of preservation and scientific investigation of traditional instrumentalism; genre-functional nature, typological structure and performing features of music are analyzed synchronously respective to these instruments and, wider, surroundings of their distribution.

**Key words:** traditional musical instruments (TMI), traditional instrumental music (TIM), ethnic instrument science/ethnorganology, ethnic sound ideal/surrounding’s sound ideal, genres of Ukrainian instrumental music, paradigmatic of instrumental melos, improvisation of traditional IM.